

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

BERNARD PÊGO BELISÁRIO

**DESMANCHAR O CINEMA:
PESQUISA COM FILMES XAVANTE NO WAI'A RINI**

Belo Horizonte
2018

BERNARD PÊGO BELISÁRIO

**DESMANCHAR O CINEMA:
PESQUISA COM FILMES XAVANTE NO WAI'A RINI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. André Guimarães Brasil.

Belo Horizonte
2018

301.16
B431d
2018

Belisário, Bernard

Desmanchar o cinema [manuscrito] : pesquisa com filmes Xavante no Waia Rini / Bernard Pêgo Belisário. - 2018.

171 f. : il.

Orientador: André Brasil.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

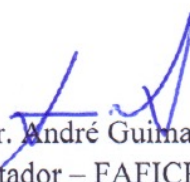
1.Comunicação – Teses. 2. Cinema – Teses. 3.Índios Xavantes – Teses. 4.Documentário (Cinema) Teses. I. Brasil, André Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

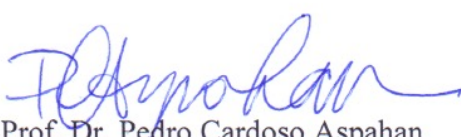


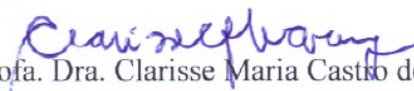
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social


Ata da Defesa de Tese de Bernard Pêgo Belisário
Número de Registro na UFMG 2015651939

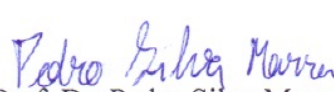
Às quatorze horas do dia 26 de fevereiro de 2018, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores doutores André Guimarães Brazil (Orientador - Universidade Federal de Minas Gerais), Cláudia Cardoso Mesquita (Universidade Federal de Minas Gerais), Clarisse Maria Castro de Alvarenga (Universidade Federal de Minas Gerais), Pedro Silva Marra (Universidade Federal do Espírito Santo) e Pedro Cardoso Aspahan (Centro Universitário UNA). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final do aluno do doutorado Bernard Pêgo Belisário, intitulado “**Desmanchar o cinema: pesquisa com filmes Xavante no Wai’a Rini**”, requisito final para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. André Guimarães Brazil apresentou a banca e, em seguida, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Bernard Pêgo Belisário. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou o candidato **apto a receber o grau de Doutor em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2018.


Prof. Dr. André Guimarães Brazil
(Orientador – FAFICH/UFMG)


Prof. Dr. Pedro Cardoso Aspahan
(Centro Universitário UNA)


Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de
Alvarenga (FAE/UFMG)


Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
(FAFICH/UFMG)


Prof. Dr. Pedro Silva Marra
(UFES)

HEPÁRI

Agradeço, primeiro e imensamente, a Divino Tserewahú e a André Brasil – pela parceria, pela orientação e pela generosidade que ambos tiveram na condução deste trabalho, finalizado sob condições tão adversas. Agradeço a Cláudia Mesquita, que também acompanhou de forma sempre criteriosa e comprometida este processo, desde o Seminário de Projetos ao Exame de Qualificação, e agora na Banca de Defesa. Agradeço a Clarisse Alvarenga pela leitura dedicada na ocasião do Exame de Qualificação, e, assim como a Pedro Marra e a Pedro Aspahan, pela disponibilidade em participar da Banca de Defesa. Agradeço também a Fábio Tsitob'rowe e Maria Rufina Tsinhotsé, que gentilmente me receberam em sua casa durante o trabalho de campo em Sangradouro.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa durante todo o doutorado; assim como ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, especialmente ao professor César Guimarães, uma inspiração para os tempos de lutas e de alegria. Por fim, agradeço aos familiares, amigos e colegas que compartilharam comigo essa jornada.

E à Luísa, por seu amor.

Resumo

Este trabalho de pesquisa com o cinema e com o cineasta Divino Tserewahú, primeiro realizador indígena formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias, acompanha seu processo de retomada das imagens e da filmagem do ritual de iniciação (espiritual) Wai'a Rini na aldeia Xavante de Sangradouro (MT); e de retomada dos próprios filmes, que passam a ser “desmanchados” de modo a acolher novas perspectivas, compartilhadas com os anciãos e com a sua comunidade, mas também com os espectadores *waradzu* (não indígenas). Considerando então esse processo – que desmancha a própria ideia do filme como obra acabada –, as análises os tomam não só por seus procedimentos expressivos ou formais, mas como parte de uma dinâmica que os ultrapassa, e sobre a qual eles também passam a incidir. Abordamos um conjunto de documentários filmados nas três últimas ocasiões em que o ritual foi realizado na aldeia de Sangradouro: *Segredo dos homens* (1988), de Virgínia Valadao; *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú; e *Wai'a Rini* (2015), filme que realizamos em parceria com o cineasta durante o trabalho de campo. Fazer e pensar o filme junto com Divino fez com que se desmanchasse também a própria posição da pesquisa com o cinema, passando ela mesma a fazer parte dos processos de partilha e de produção que constituem e inventam o cinema Xavante.

Palavras-chave

Cinema Indígena; Xavante; Documentário; Vídeo nas Aldeias; Filme-ritual.

Abstract

This communicational research explores the cinematographic work of Divino Tserewahu, first indigenous filmmaker ever formed by Video in the Villages project. It accompanies his process of revisiting archive imagery and of reshooting an specific (spiritual) initiation ritual (Wai'a Rini) in Xavante village of Sangradouro (Brazil); and also his earlier work reviewing process that “dismantle” films in order to welcome new points of view, shared with the community elders but also with *waradzu* (non-indigenous) public. Considering this process – which tears down the very idea of film as a finished work – this analytical procedure takes into account not only formal or expressive filmic procedures, but also hole dynamics that surpasses it, and that come to be influenced by it. We have choose a set of documentary films shot on the last three occasions in which Wai'a Rini ritual was performed in Sangradouro village: Virginia Valadao's *Secret of Men* (1988); Divino Tserewahu's *Power of Dreams* (2001); and *Wai'a Rini* (2015), a documentary that we made in partnership with the filmmaker during field work. On thinking and making a film together with Tserewahu it has turned to dismantle Cinema Studies research itself, taking it as part of new processes of sharing that constitute and produce Xavante cinema.

Key-words

Indigenous Cinema; Xavante; Documentary; Video in the Villages; Ritual-film;

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Introdução | 09 |
| 1. Desmanchar como processo | 11 |
| 1.1 Desmanchar o método | 14 |
| 1.2 Processos anteriores | 18 |
| 1.3 Cinema-processo | 26 |
| 1.4 Desmanchar o cinema | 34 |
| 1.5 <i>Corpus</i> e análise | 37 |
| 2. Histórias do cinema Xavante | 46 |
| 2.1 1987 | 48 |
| 2.2 Vídeo nas aldeias | 57 |
| 2.3 Divino Tserewahú Tsereptsé | 63 |
| 2.3.1 Eu, um cineasta | 64 |
| 2.3.2 <i>Wai'a Rini</i> : uma apresentação | 78 |
| 2.4 <i>Post Scriptum</i> | 80 |
| 3. De um filme a outro | 81 |
| 3.1 Vozes <i>off</i> em <i>Segredo dos homens</i> | 82 |
| 3.2 Vídeo nas Aldeias: primeira fase | 86 |
| 3.3 <i>Poder do sonho</i> : versões-processo | 89 |
| 3.4 A fala dos anciãos em <i>Poder do sonho</i> | 95 |
| 3.5 Wai'a | 99 |
| 5.5.1 Wai'a Rini em Sangradouro – 2015 | 100 |
| 3.6 <i>Wai'a Rini</i> (2015) | 104 |
| 3.7 Interditos | 107 |
| 3.8 Cena cerimonial diária | 112 |
| 3.9 Decupagem do desmaio ritual | 120 |
| 3.10 Mulheres Xavante em campo | 126 |
| Conclusão | 132 |
| Referências | 135 |
| Anexos | 147 |

INTRODUÇÃO

Nascido na Terra Indígena Sangradouro/Volta Grande, na região do Rio das Mortes (município de General Carneiro) a leste do estado de Mato Grosso, Divino Tserewahú foi o primeiro cineasta indígena formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Desde que sua comunidade recebeu de presente uma câmera de vídeo, em 1990, Tserewahú assumiu a tarefa do registro dos rituais de sua aldeia, onde foi iniciado em todos os rituais do povo Xavante. A partir de 1999, Divino passou a realizar filmes também para o público *waradzu* (não indígena). Esta pesquisa aborda a obra do cineasta Xavante a partir de três filmes nos quais é possível perceber o gesto de retomada das filmagens, das imagens de acervo e dos próprios filmes anteriores em torno do ritual de iniciação Wai'a Rini, realizado de 15 em 15 anos aproximadamente.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos os processos que conformam a metodologia de pesquisa, que envolveu a realização de um filme junto do cineasta Xavante durante o trabalho de campo em Sangradouro. As reflexões metodológicas encontram-se assim atravessadas por descrições de caráter etnográfico, nas quais localizamos não só os procedimentos da pesquisa como o lugar do próprio pesquisador. Passamos em seguida à revisão da noção de *cinema-processo*, com vem sendo elaborada no campo de estudos do cinema no Brasil, para então articulá-la ao gesto de *desmanchar o cinema*, constituidor da obra e da prática cinematográfica de Divino Tserewaú, segundo nossa hipótese – amparada na reflexão do próprio cineasta acerca do seu processo de “desmanchar” seus filmes para alterá-los. Por fim, apresentamos o *corpus* de pesquisa e os procedimentos de análise, que articulam aspectos fílmicos e pragmáticos a partir de quatro linhas de força que repercutem nos processos de realização e nos filmes: a dimensão histórica; a historicidade da técnica e das formas fílmicas; a posição de Divino no ritual e na comunidade; a incidência dos anciãos e da própria comunidade.

No segundo capítulo, abordamos alguns dos processos de constituição do cinema Xavante em Sangradouro; desde as primeiras experiências em vídeo do cineasta Andrea Tonacci à formação do projeto Vídeo nas Aldeias no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), por Vincent Carelli. Uma fotografia publicada no *Jornal do Brasil* em 1987 dá a dimensão conflituosa do contexto político vivido pelos Xavante no ano em que o cinema chegava à aldeia de Sangradouro, a pedido dos próprios Xavante. A trajetória de Divino Tserewahú foi

elaborada junto do cineasta durante o trabalho de campo, e retomada a partir de entrevistas e depoimentos do cineasta em diversas situações.

No terceiro capítulo, analisamos os filmes do *corpus* a partir da dimensão processual que constitui o gesto de “desmanche” do qual participam, segundo as linhas de força que mencionamos anteriormente. As categorias fílmicas mobilizadas variam com relação aos processos ou às linhas de força em questão em cada análise. Partimos do contexto de realização do *Segredo dos homens* (1988), de Virgínia Valadão, para então analisarmos as modulações da voz *off* no filme. Retomamos a história do projeto Vídeo nas Aldeias, entre 1987 e 1998, para traçarmos os percursos e processos de produção que precederam a realização do *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú; mas também os processos que o sucederam, na ocasião de sua reedição em 2009. A análise dos modos como esse filme elabora explicações sobre o ritual, revela o aspecto performativo e ritualizado da fala dos anciãos. Partimos para uma breve descrição da cronologia dos ritos que observamos no trabalho de campo, e no material filmado em Sangradouro durante o Wai’a Rini em julho de 2015. Analisamos alguns aspectos sensíveis de *Wai’a Rini* (2015), filme que realizamos junto de Divino durante o ritual. Num segundo movimento analítico, comparamos como quatro aspectos ou ritos do Wai’a Rini aparecem figurados em cada um dos filmes. Na primeira comparação, observamos como lidam com os *interditos* rituais. Na segunda, analisamos como a *cena cerimonial diária* é abordada em cada filme. Na terceira, analisamos a *decupagem do desmaio ritual*, que marca a passagem dos iniciantes ao mundo do Wai’a. Na última comparação, analisamos como as mulheres Xavante aparecem em campo nos filmes.

Este trabalho é apenas o início de um processo que envolve a parceria com Divino para a realização de um novo filme sobre o Wai’a Rini, que retoma as imagens antigas do ritual (1987 e 2000) no acervo do Vídeo nas Aldeias para retorná-las à aldeia, e trabalhar sua montagem junto aos anciãos. Além disso, as questões que aqui se delineiam certamente se desdobrarão no processo de docência que inicio na UFSB.

Capítulo 1

DESMANCHAR COMO PROCESSO

Não tenho certeza de quando foi que esbarrei com Divino Tserewahú pela primeira vez. Pode ter sido em 2005, quando veio a Belo Horizonte a convite do *forumdoc.bh* para ministrar a oficina de realizadores indígenas; ou em 2006, na comemoração dos 10 anos do festival; ou em alguma outra edição seguinte. Impossível precisar. Sei que primeiro o conheci pelos seus filmes. Lembro-me bem da exibição de *Mulheres Xavante sem nome* no *forumdoc.bh* em 2009. Saí daquela sessão instigado a conhecer seus outros filmes, aqueles que não haviam sido interrompidos (e que tinham acabado de ser lançados em DVD na coletânea *Cineastas Indígenas* pelo Vídeo nas Aldeias).

Foi somente em julho de 2013, no Encontro de Realizadores Indígenas organizado pelo Festival de Inverno da UFMG em Diamantina (MG), que nos conhecemos. Naquela ocasião, assistimos e conversamos todos sobre a produção indígena de cinema no Brasil, e elaboramos uma carta para o Ministério da Cultura e Secretaria do Audiovisual ao final do encontro.¹ A verdade é que nos conhecemos realmente, logo depois do Festival, em Belo Horizonte. Divino e Laércio (Tseredzadzuté) não conseguiram embarcar no voo de volta para Cuiabá, então os recebi em minha casa e os convidei para jantar “angu à baiana” em um bar perto dali. Poucos meses depois, Divino estava de volta a Belo Horizonte para a exibição do filme *O mestre e o Divino* (2013), de Tiago Campos Torres, no *forumdoc.bh* em novembro de 2013, quando nos reencontramos.

Em janeiro de 2015, recebi uma ligação do Mato Grosso (66). Pensei logo nos amigos Kuikuro da aldeia de Ipatse (Parque Indígena do Xingu), onde eu tinha realizado uma oficina de vídeo e posteriormente o trabalho de campo para minha pesquisa de mestrado (Belisário, 2014a). Para meu engano e alegria, era Divino; contando que durante todo o mês de julho daquele ano aconteceria uma importante cerimônia de iniciação em sua aldeia; que pretendia fazer um filme sobre aquele ritual; e que ligava com antecedência para me convidar para ajudá-lo na filmagem. Àquela altura eu já conhecia todos os filmes do cineasta e compreendi imediatamente a deferência daquele convite; para filmar o ritual em que Tserewahú receberia o chocalho de cantador do Wai’a; e que só voltaria a acontecer em Sangradouro por volta de

¹ *Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil* (Diálogos do Sul, 2017 [2013]).

2030. Depois que confirmei minha disposição, Divino seguiu articulando junto aos anciãos da aldeia como seria minha participação na cerimônia. Passados alguns meses, o cineasta marcou uma vídeo-chamada a pedido dos anciãos, que se reuniram no museu comunitário da missão Salesiana para que pudéssemos conversar.

No dia 2 de julho de 2015, desembarquei na rodoviária de Primavera do Leste (MT), onde me encontrei com Divino para seguirmos de carro até Sangradouro. Como Tserewahú mora na casa de seu sogro (o casamento Xavante² é “uxorilocal”), fiquei hospedado durante todo o mês que passei na aldeia junto ao seu núcleo familiar paterno, na casa do seu cunhado Fábio Tsitob’rowe e da sua irmã Maria Rufina Tsinhotse, com seus três filhos (Estevão, Magali e Caio). Sou grato até hoje pela hospitalidade e pelo carinho com que fui acolhido naquela casa.

Quando cheguei em Sangradouro, o ritual Wai’a Rini estava em curso fazia mais de uma semana. Diariamente, os meninos iniciantes realizavam suas performances extenuantes, com sede e fome; vigiados pelos “guardas” cerimoniais, também exauridos pela execução incessante do movimento de “bater o pé” para os iniciantes; de ir e vir correndo do seu acampamento, fora da aldeia, ao pátio cerimonial; e de correr atrás das mulheres com suas vasilhas de água.³ Tserewahú e sua equipe já vinham filmando desde os primeiros ritos.

O trabalho na aldeia consistiu em prestar assistência a Divino das mais variadas maneiras. Além de compor sua equipe, e também filmar os ritos no pátio cerimonial ou fora dele, fiquei responsável pela captura das fitas, e por descarregar e formatar os cartões de memória para que pudéssemos assistir e avaliar o material filmado ao final de cada dia. Cuidei também da configuração das câmeras e dos microfones (e dos atenuadores de vento improvisados com algodão nativo); da limpeza das lentes (quando possível); da gestão das baterias e cartões de memória; além de assumir a função de *logger* no gerenciamento, organização e *backup* dos arquivos digitais, dos discos externos e das fitas. Um dos compromissos que Divino tinha assumido com os anciãos e com a comunidade, era o de apresentar um corte do material filmado ao final do ritual. Auxiliei-o então na conversão dos arquivos de vídeo, na preparação e na organização do projeto de edição em seu computador.

Antes que eu aparecesse com a câmera no pátio, o cunhado de Tserewahú e seus companheiros de idade cerimonial (com o qual fui identificado) me pintaram, paramentaram e

² Neste trabalho, optamos pela grafia dos termos que se referem a etnias indígenas com inicial maiúscula e no singular, independente de sua função sintática ou classe gramatical.

³ Esses e outros ritos cerimoniais do Wai’a Rini serão descritos na medida em que as análises demandarem (Capítulo 3).

me levaram consigo ao pátio central onde aconteciam as performances rituais. Quando notou minha presença ali, o ancião que cantava conduzindo a fila dos meninos do chocalho veio até onde estávamos, arrancou-me os chinelos e executou o movimento de bater o pé “contra” mim. Com esse gesto, ele mostrava à vista de todos sua posição superior na hierarquia do Wai’a, ao mesmo tempo que me incorporava no sistema cerimonial com seus códigos específicos, ainda que por oposição. A partir de então, meus companheiros de idade se divertiam ao me pedir que os acompanhasse para bater o pé contra os guardas cerimoniais (inferiores nessa hierarquia) e mandá-los de volta ao acampamento. Participei também dos ensaios realizados secretamente, em um lugar distante no meio da mata, pelo grupo dos homens que se tornariam cantadores ao final daquela iniciação. Se o gesto do ancião no pátio me incluía no sistema cerimonial por *oposição* ao seu grupo geracional, diretamente superior ao qual passei a pertencer, nos ensaios na mata pude vivenciar um gesto ritual inverso, que me localizava junto com meu grupo de idade a partir da relação de *solidariedade* entre as gerações alternadas. Fiquei a cargo da preparação de uma fogueira onde assamos os peixes que entreguei em mãos aos anciãos que estavam ali exclusivamente para nos ajudar com os cantos do Wai’a. Um gesto de solidariedade análogo àquele dos anciãos, eram as rondas noturnas que realizávamos para alimentar as fogueiras que aquecem os iniciantes durante o período ritual em que dormem em acampamentos ao relento, no inverno gelado do Planalto Central.⁴

No mesmo dia em que cheguei em Sangradouro, foi publicado pelo Ministério da Cultura um edital de premiação para iniciativas culturais indígenas (SCDC, 2015a). Aparentemente, a carta elaborada naquele encontro em Diamantina surtira algum efeito, ainda que dois anos depois: parte dos recursos do edital (40%) era destinada exclusivamente a iniciativas de formação e produção audiovisual, sem necessidade de constituição jurídica. Aproveitamos então o período que passei na aldeia para formatarmos um projeto que pudesse ser inscrito no edital (Anexo 1). Alguns meses mais tarde, soubemos com alegria que a iniciativa que

⁴ Permito-me aqui uma breve precipitação pela etnografia, que descreve com precisão a relação de solidariedade cujos traços pude perceber durante o Wai’a Rini em Sangradouro. “A solidariedade social entre cantores e iniciados estende-se a classes espirituais alternadas, de forma que cada segunda classe espiritual na sequência de iniciação esteja ligada por um sentimento de identidade mútua e um vínculo de união socioespiritual. Essa união os define como companheiros espirituais e os pareia em um relacionamento de orientação pedagógica, pela qual os cantores são responsáveis pelo cultivo indulgente das capacidades espirituais dos iniciados. Eles são as fontes de conhecimento e orientação espiritual dos iniciados. Entre eles, os assuntos espirituais podem ser discutidos abertamente, palavras proibidas podem ser pronunciadas e transgressões podem ser admitidas sem medo de reprimendas. As classes espirituais alternadas são aliadas naquele contexto específico e estão ligadas por um código de dever recíproco. Os membros de uma mesma metade espiritual se ajudam mutuamente, assim como compartilham e confiam uns nos outros” (Welch, 2014 [2010]: 166).

inscrevemos não só havia sido premiada (R\$40.000,00), como fora classificada em primeiro lugar (SCDC, 2015b).

O *Wai'a Rini* em Sangradouro reuniu famílias e parentes Xavante também de outras aldeias, que levavam seus filhos para participarem daquela iniciação. O plano de Divino era distribuir cópias em DVD da edição do material que filmamos para as famílias que deixariam Sangradouro depois do ritual. De fato, eu era constantemente abordado com solicitações dessa natureza em meus percursos pela aldeia. Por fim, na noite anterior à minha partida, projetamos no pátio da aldeia, sobre uma tela improvisada e uma caixa amplificadora, o primeiro corte (que durava aproximadamente três horas) do filme *Wai'a Rini* (2015), de Divino Tserewahú. Seus longos planos-sequência são montados de forma a preservar a espessura e a duração que emergem do interior mesmo das cenas rituais; mas também de forma a produzir relações e ritmos outros, muito diferentes daqueles que o cineasta Xavante costuma fazer para o público não indígena, saturados de explicações. Ao ouvir as interjeições de satisfação dos anciãos com aquelas imagens, ao torcer e vibrar com cada drible que os guardas recebiam das mulheres em cena, ao escutar o choro cerimonial ecoar no silêncio dos espectadores sob o céu estrelado na aldeia de Sangradouro, percebi que era a própria pesquisa que se desmanchava com toda experiência de trabalho com Divino e que culminava naquela sessão.

1.1 Desmanchar o método

O modo como temos trabalhado em nossas pesquisas, no campo dos estudos do Cinema, geralmente toma o filme como algo acabado, sobre o qual a análise vem a se debruçar, fornecendo subsídios para uma reflexão acerca do próprio filme, de suas relações com outros filmes e/ou com o contexto em que se insere. Mesmo quando buscamos investigar certa dimensão de inacabamento ou de abertura para dinâmicas mais amplas, das quais faz ou fez parte, é no filme que vamos buscar suas marcas. Lançamos mão de entrevistas e informações sobre os processos de realização para ampliar a nossa compreensão do contexto e da dimensão histórica que o envolveu. No caso do *cinema indígena*,⁵ pode-se ainda mobilizar

⁵ A noção de cinema e de cineastas indígenas foi lançada pelo Vídeo nas Aldeias como uma forma de provocar certo estranhamento, como conta Vincent Carelli (2010): “Um chamado para uma postura desarmada frente às produções indígenas. Na verdade, é quase um tratamento de choque. Foi a forma que encontramos de chamar a atenção. Porque as pessoas estranham e questionam o índio com havaianas, com celular, o índio que transita pelo seu próprio mundo e pelo nosso [...] Imagina, índio cineasta” (Carelli, 2010: 376). A ideia do *purismo*, que o Vídeo nas Aldeias buscava combater com essa noção provocadora, acabou ganhando uma nova nuance: a busca de um coeficiente de “interferência” dos oficineiros e montadores não indígenas no processo de

etnografias sobre as comunidades e etnias dos realizadores. Tudo isso, para trazer mais elementos que amparem um tipo de análise interessada não só na dimensão expressiva dos filmes, mas também em sua dimensão pragmática. Nesse sentido, a experiência na aldeia de Sangradouro junto a Divino pode trazer elementos de caráter etnográfico segundo duas perspectivas.

A primeira delas está relacionada com a presença e participação naquele ritual Xavante (Wai'a Rini), sobre o qual poucos etnólogos escreveram, dada a raridade de sua realização (aproximadamente 15 anos). Foi possível acompanhar durante todo o mês as performances que tomam lugar no pátio central da aldeia; as discussões sobre sua condução (sempre que Divino, seu cunhado ou colegas se dispunham a traduzir); a posição ambígua das mulheres, ao mesmo tempo excluídas do ritual e incluídas em certos ritos; as posições que constituem a hierarquia cerimonial, que determinam relações de solidariedade ou de oposição; os signos e códigos que tornam visíveis essas posições e essas relações; alguns dos seus interditos e segredos, relacionados aos mitos, à caça e aos espíritos (sobre os quais obviamente não escrevemos); a experiência de participar dos ensaios junto ao grupo geracional ao qual passei a fazer parte, tocando o chocalho e aprendendo os cantos que seriam apresentados ao final do ritual. Nesse sentido, a participação no Wai'a Rini nos possibilita trazer elementos de uma *etnografia do ritual*.

A segunda perspectiva fundamenta-se na experiência que nos permitiu conhecer não só os filmes como o próprio processo de trabalho do cineasta indígena Divino Tserewahú; compreender as dinâmicas que envolvem a filmagem do ritual junto à comunidade, e as escolhas que o cineasta faz diante das situações vividas durante esse processo; a constante negociação com os anciãos e com as diferentes autoridades rituais; a rede de alianças que Tserewahú vem estabelecendo dentro e fora da aldeia; as zonas conflituosas que a câmera pode instaurar, e que o cineasta busca dirimir com diplomacia; os procedimentos de filmagem e de montagem utilizados pelo cineasta; alguns dos critérios e acasos que conformam essas escolhas; a avaliação do material filmado; a dedicação e a frequência das filmagens. A partir da perspectiva de uma *etnografia dos processos de realização*, o filme passa a figurar na pesquisa não só como algo acabado, sobre o qual a análise viria a se debruçar posteriormente, mas como fruto dos processos observados e vividos durante a pesquisa de campo.

realização dos filmes; “cinema indígena por geração espontânea”, provoca Carelli novamente. Entendemos então o cinema e os filmes indígenas como frutos dessa produção compartilhada, seja na forma de oficinas ou de parcerias entre coletivos e realizadores indígenas e não indígenas – naturalmente híbridos.

Não há dúvida de que os ganhos propiciados pela pesquisa de campo podem qualificar a análise articulando-a a essas perspectivas etnográficas. Entretanto, a transformação fundamental que o trabalho de campo realizou nesta pesquisa foi concebê-la junto do trabalho de feitura do filme, de participar na invenção do cinema Xavante, em sua realização com Divino. A pesquisa passa então a tomar o cinema não só como campo de investigação mas é ela mesma tomada pelos processos de produção do cinema, como intervenção no mundo que ultrapassa o texto como resultado final, lançando-a ao interior desses outros processos. Este novo processo da pesquisa confere um outro lugar não só para o cinema, pois passa a fazer parte dele de alguma maneira, mas para o próprio cineasta, superada a defasagem que o localizava como “pesquisado” (ou “informante”). Tserewahú tornou-se de fato um parceiro nesta pesquisa, determinado a me ajudar a realizá-la de qualquer maneira.

O Wai’a Rini é o ritual em que os meninos Xavante recebem o poder do sonho xamânico. Desde o período que passei na aldeia, Divino e eu passamos a conversar bastante sobre nossos sonhos, afinal não havia época mais propícia para sonhar que durante o Wai’a. A antropóloga Laura Graham (1995) descreve essas práticas como processos de *despersonalização* dos sonhos, tornando coletivos os aprendizados (nomes, cantos, ritos, lamentos, estratégias, planos) conquistados pelo sonhador. Foi em uma conversa com o cineasta Xavante que compreendi que nosso processo de trabalho em Sangradouro deveria tomar a própria pesquisa. Divino já vinha conversando com os anciãos e me trouxe a notícia de que também eles estavam apoiando este trabalho. A notícia chegou como um comentário de Tserewahú a um sonho que eu tivera dias antes de sua chegada em Belo Horizonte, sobre o qual estávamos conversando.

Era dia na aldeia Xavante. Homens pintados de vermelho faziam ritual no pátio. Havia uma casa-dos-homens no meio, onde eram guardados (jogados) os objetos depois de seu uso no ritual. Eu me encontrava no pátio, pintado e agachado com os demais, esperando (“*ahadu*”, diziam uns para os outros) para dar início à corrida ritual. De repente, um grupo que estava à minha esquerda partiu correndo – tronco ligeiramente curvado, braços esticados e punhos cerrados. Precipitei para correr, mas os homens do outro lado não avançaram, mantiveram-se agachados, esperando ainda mais. Eram três grupos que se movimentavam avançando em blocos. Acabei por me desgarrar do grupo que permanecera na espera e fui correndo (ritualmente) para me juntar ao bloco que havia partido antes. Ao meu lado esquerdo, naquele outro bloco, corria e dançava um homem que não era humano como nós, era um antepassado dos Xavante, era *a’uwẽ uptabi* (“gente mesmo”). Eu estava de meias, o que amenizava a dor nos pés causadas pelo movimento contínuo do *datsiparabu* (movimento do ritual Wai’a, de bater o pé no chão). Ao final da performance ritual, minhas meias ficaram completamente esfarrapadas.

O incentivo de Divino foi determinante para que pudéssemos enfrentar a hesitação que me impedia de assumir a pesquisa como parte de um processo que a ultrapassa completamente, de me despojar da segurança da análise filmica no escritório para inventarmos nossa própria maneira partilhada de pesquisar fazendo cinema. Um dos resultados desse processo de pesquisa com o cinema junto a Tserewahú é o filme *Wai'a Rini* (2015) – uma *etnografia filmica* do ritual, que aposta na imersão radical do espectador na duração e na densidade do espaço das performances cerimoniais, em sua dimensão sensível; em continuidade com processos anteriores inaugurados por Virgínia Valadão, com o filme *Segredo dos homens* (1988), e retomados por Divino Tserewahú, com o *Poder do sonho* (2001), em que exploram também os sentidos desse mesmo ritual Xavante, nas duas últimas vezes que foram realizados na aldeia de Sangradouro, em 1987 e em 2000.

O processo de realização do filme em 2015 estabelecia não só uma relação com os documentários anteriores, dirigidos por Virgínia e por Divino, como abria a pesquisa a um processo também com as imagens não montadas daquelas edições do ritual, conservadas no acervo do Vídeo nas Aldeias em Olinda (PE). Isso porque o desejo que os anciãos Xavante demonstravam em revê-las passou também a mobilizar o nosso trabalho. O filme *Wai'a Rini* (2015) passou ele mesmo a fazer parte desse outro processo, que envolve a digitalização e o retorno daquelas imagens à aldeia, assim como a realização de um novo filme que retoma essas imagens, incorporando o olhar e o desejo dos anciãos por revê-las. A trajetória de Divino nas três funções cerimoniais (iniciante, guarda e cantador), e como cineasta ao longo de quase três décadas também será abordada no novo filme. Esse processo entretanto escapa ao escopo e ao tempo da pesquisa de doutorado e da escrita da tese.

A digitalização das fitas do acervo Xavante será iniciada em 2018, a partir do financiamento concedido a um projeto que elaboramos junto ao Vídeo nas Aldeias (Anexo 2), contemplado pela Agência Nacional do Cinema por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA, 2016). O projeto foi escrito em parceria com Divino, e prevê uma primeira etapa de digitalização, mapeamento e tradução do material do acervo; e outra, para a elaboração de um roteiro de documentário junto aos anciãos da aldeia de Sangradouro.

Ao se lançar no interior desses processos fílmicos, participando do seu fazer ao mesmo tempo que precisa refletir sobre ele, a pesquisa é ela mesma constantemente posta à prova, limitada que está pelos processos que a engendram. Um procedimento fílmico do qual poderíamos facilmente lançar mão ou descartar, como analistas das imagens, por exemplo, passa ele mesmo a ser posto a prova, a precisar ganhar consistência no atrito com as forças e dinâmicas em jogo no momento de sua feitura: como as dinâmicas históricas que inflexionam

diferentemente cada contexto, a historicidade das formas filmicas e da técnica, a relação entre aquele filma e aqueles que são filmados, segundo as diferentes posições de saber e de poder que a conformam.

O gesto de invenção metodológica que move este trabalho dá a ver um horizonte de possibilidades instigantes para a pesquisa junto às populações que tomam o cinema com parte do gesto de resistência face ao apagamento que atenta contra seus modos de existência ou sua própria vida, sejam elas indígenas, quilombolas ou periféricas. Ao mesmo tempo que deixa exposto um limite que não podemos deixar de notar. Ainda que nos esforcemos para trazer ao texto a força das reflexões e da prática cinematográfica de Divino; que tornemos as análises dos filmes permeáveis aos elementos da experiência na aldeia junto aos Xavante e do cineasta; que apostemos na processualidade como potência de pesquisa; e que os processos que ora se abrem não possam se esgotar neste texto; ainda assim esta será uma tese pela metade. A parte que falta, a outra metade que só Divino poderia escrever, permanece sem solução. É na Universidade que ainda falta uma parte.

1.2 Processos anteriores

Em 2003, dez anos depois do início do projeto de Extensão Universitária que realizou a primeira experiência de televisão comunitária em Belo Horizonte (*TV Sala de Espera*) – cujo grupo idealizador viria a se organizar na Associação Imagem Comunitária em 1997 –, fui convidado para montar os primeiros programas de televisão do projeto Rede Jovem de Cidadania, que iriam ao ar na TV Horizonte nas semanas seguintes àquele convite.⁶ Estudante no curso de Comunicação Social da UFMG, eu atuava como monitor de edição no laboratório de vídeo do departamento, e já tinha vivenciado apuros parecidos na experiência de produção de um programa de debates (*Estação*) semanal ao vivo na TV Universitária durante um ano. Passei então a fazer parte do núcleo de audiovisual, responsável tanto por garantir a periodicidade da produção semanal dos programas de televisão (que passariam a ser exibidos na Rede Minas, no ano seguinte), quanto pela elaboração das metodologias de ensino, aprendizagem e avaliação aplicadas aos processos formativos de vídeo nos projetos realizados pela instituição. Uma das noções inspiradoras para o trabalho com os 54 jovens de diversas

⁶ O percurso da Associação Imagem Comunitária foi abordado no livro *Imagem comunitária e transformação cultural* (AIC, 2015).

regiões periféricas da cidade, que integravam aquela rede de produção audiovisual para TV, vinha precisamente do contexto do movimento do vídeo popular no Brasil.

Um dos campos de atuação mais promissores é o chamado vídeo-processo, onde uma determinada comunidade ou grupo utiliza-se de forma sistemática o vídeo como elemento de integração, transmissão de informação ou lazer, num fluxo de auto-alimentação constante baseado em uma produção, em geral coletiva, que busca atender seus interesses [...] Considerar o vídeo um fim ('Este trabalho resultou num vídeo') é ridículo. O vídeo é fundamentalmente um meio (Brazil, 1992: 7).

Inspirados nessa ideia, organizamos e desenvolvemos as bases e os princípios metodológicos que norteavam nosso trabalho, que tomavam como foco o processo de aprendizagem, as relações estabelecidas entre os sujeitos, suas descobertas e deslocamentos, os conhecimentos construídos e as experiências vividas coletivamente, mais do que a excelência técnica do produto final (AIC, 2015: 85). Esses princípios norteavam não só os processos com a formação audiovisual, como das demais áreas da comunicação com as quais a instituição vinha trabalhando em seus projetos. A sistematização dessas experiências e das invenções metodológicas que passamos a chamar de *mídia-processo* foram reunidas no livro *Mídias comunitárias, juventude e cidadania* (Lima, 2006). A partir de 2004, passei a atuar também na formação audiovisual de jovens e crianças em favelas e comunidades nas quais a Prefeitura de Belo Horizonte estabelecia convênios através de programas intersetoriais junto à Fundação Municipal de Cultura.

A pesquisadora Daniela Zanetti (2010) analisou, em sua tese de doutorado, o cinema realizado por moradores de favelas e periferias das grandes cidades brasileiras. Dentre os filmes analisados, está o curta-metragem *Bibica* (2008), resultado de uma oficina de vídeo que ministrei na comunidade Mariano de Abreu em Belo Horizonte. A pesquisadora chama atenção precisamente para as marcas da dimensão processual do trabalho de realização na forma do filme.

Bibica é um produto que resume o tipo de trabalho realizado pelas oficinas de inclusão audiovisual, atualmente promovido em diversas cidades brasileiras. A escolha por incluir no filme cenas que reproduzem o processo de trabalho da equipe se configura numa estratégia discursiva que, embora possa ser vista como uma solução alternativa para uma história fictícia (aparentemente) não concluída situa o espectador no universo dos realizadores, aproximando-os do contexto e das condições reais de produção do material que está sendo assistido [...] A passagem da ficção para o registro documental (mesmo que talvez encenado) traz a ruptura necessária para se colocar sob questionamento a própria construção da representação (Zanetti, 2010: 261).

Na segunda etapa do processo de formação audiovisual daquela mesma turma do bairro Mariano de Abreu, quando caminhávamos pela comunidade à procura de lugares para ambientarmos uma nova história que estávamos criando, conhecemos um morador que gentilmente permitira que fizéssemos alguns testes de posicionamento da câmera sobre um certo espaço, a partir da laje de sua casa. Esse encontro mudou completamente os rumos do filme que passou a ser realizado com aquele senhor, que desde o primeiro momento já demonstrava seu desejo e sua maestria em elaborar uma *auto-mise-en-scène* deliberadamente processual para nossa câmera. O resultado foi o documentário *Lingston Perli Cherliê* (2009), elaborado junto àquele personagem singular da comunidade onde acontecia a oficina. Como bem notou um crítico da revista Cinética, o que se coloca nesse filme é a impossibilidade de se conhecer de fato quem é o senhor Levindo ou o personagem que ele inventa para si, Lingston. Para Rodrigo de Oliveira, o filme dá a chance ao “protagonista se transformar em processo, e aí é menos um quociente dramático interior à cena e de responsabilidade exclusiva dessa figura cambiante, e mais simplesmente a maneira como se filma este homem” (Oliveira, 2009).

É precisamente a dimensão de indefinição, não só resultante da constante modulação da *mise-en-scène* daquele sujeito diante da nossa câmera, mas da própria narrativa elaborada pelo filme, resultado da segunda etapa do processo de formação dos jovens realizadores daquela periferia de Belo Horizonte, que chamou atenção da pesquisadora Ursula Rösele (2009); para quem o documentário transitaria por diferentes instâncias narrativas, numa experiência que denota antes o experimento em si que qualquer definição ou destinação anterior do percurso elaborado no filme. A memória não seria objetivo do filme, mas sua própria matéria, rompendo com os próprios dispositivos que instaura: “alternando-se a cada nova inserção, seja ela do personagem, do ator, do diretor (Lingston) e dos diretores (autores do filme) [...] há ali a permissão para a narrativa se dar através do instante, da espontaneidade e principalmente de sua impossibilidade de definição” (Rösele, 2009).

Foi na sessão seguinte da exibição de *Lingston Perli Cherliê* no *forumdoc.bh* de 2009 que assisti pela primeira vez o filme *Mulheres Xavante sem nome*, filme-processo de Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres. A trajetória do cineasta Xavante junto a sua comunidade e na tentativa de filmar o ritual que ele já havia filmado em 1995, e que não mais acontecera em sua aldeia, fazia vibrar todas aquelas inquietações que nos colocávamos acerca da abertura dos processos formativos às dinâmicas do mundo, das comunidades e sujeitos que participavam filmando ou sendo filmados, e que Andrea Tonacci já havia enunciado de maneira visionária havia quase três décadas.

Em qualquer lugar que você vai, por mais enfurnado que seja, que tenha 15 pessoas – tem uma pracinha onde tem um pau com uma televisão em cima. Com meu VT eu exibo meu trabalho [feito junto a comunidade] em qualquer dessas televisões [...] começa a nascer para a comunidade a própria imagem dela. Com essa imagem, eu penso, nasce a história contemporânea desses lugares (Tonacci, 1980: 9).

A primeira experiência com a formação audiovisual em comunidades indígenas de que participei aconteceu em 2011 na aldeia Kuikuro, no Parque Indígena do Xingu (MT). Na época eu era professor de vídeo em uma escola de arte e tecnologia para jovens de favelas e comunidades periféricas da cidade do Rio de Janeiro, e dividia o apartamento com Mutua Mehinaku, estudante de mestrado em antropologia no Museu Nacional (UFRJ). Filho de um casamento interétnico entre Mehinaku e Kuikuro, Mutua cresceu e se casou na aldeia de sua mãe Ipi Kuikuro.⁷ Além de sua esposa e filhas, quem também costumava nos visitar era o cineasta Takumã Kuikuro, sempre às voltas com seus filmes e com todo o aparato tecnológico que não cessa de se modificar e de exigir um reaprendizado constante. Em uma de suas viagens ao Rio de Janeiro, Takumã trouxe consigo um corte do filme que realizara em parceria com o antropólogo Carlos Fausto e Leonardo Sette. Naquele momento, os diretores estavam exibindo o filme em sessões restritas, testando sua recepção entre amigos e parceiros para então realizarem os ajustes do corte final. Foi em uma das sessões que assisti pela primeira vez a *Hipermulheres* (2011), filme ao qual me dediquei a analisar em minha pesquisa de mestrado (Belisário, 2014a).

Naquele mesmo ano, Takumã havia sido contemplado com um prêmio concedido pelo Ministério da Cultura (*Tuxaua Cultura Viva*) para realizar um projeto de exibição de filmes em aldeias do Alto Xingu,⁸ e de realização de uma oficina de formação audiovisual em sua comunidade para indígenas de outras etnias Xinguanas, além dos próprios Kuikuro. O trabalho durou 40 dias, e compreendeu também as viagens de pré-produção e desprodução da oficina junto a Takumã à cidade de Canarana (MT). Um dos curtas-metragens produzidos nesse processo formativo, o filme de ficção *Língua do peixe* (2012), circulou em algumas mostras de cinema no Brasil. No filme, dois índios Xinguanos de diferentes etnias não conseguem se entender durante uma pescaria, o que acaba gerando situações hilárias e inusitadas. Em setembro de 2012, voltei à cidade de Canarana (MT) para ajudar Takumã com a organização de uma mostra de filmes realizados por cineastas indígenas do Xingu, ocasião em que Vincent Carelli e eu nos conhecemos pessoalmente.

⁷ Em sua dissertação de mestrado, Mutua elabora um belo relato sobre esse casamento a partir de entrevistas realizadas com seus pais (Mehinaku, 2010: 53-75).

⁸ O filme *Pele de branco* (2012), de Takumã Kuikuro, registra algumas dessas viagens de exibição.

Passei então a ministrar oficinas de formação em outras comunidades indígenas no Brasil e no Paraguai. No âmbito de programas de Extensão Universitária (*Proext*), coordenei oficinas junto à comunidade Pataxó da aldeia Barra Velha (UFSB/2016) no sul da Bahia, e na aldeia Jaguapiré, dos povos Guarani e Kaiowá do Mato Grosso do Sul (UFMG/2014). As oficinas de filmagem duraram cerca de 30 dias em cada aldeia.

O documentário *Mirandela Kiriri* (2016), exibido na mostra Aldeia SP Bienal de Cinema Indígena, resultou de um outro processo formativo (9 dias) junto aos Kiriri da aldeia Mirandela (BA) em 2015, atividade associada a uma mostra de cinema – projeto selecionado pelo Fundo de Cultura da Bahia (*Cine Kurumin*). O documentário, editado separadamente para fins de prestação de contas do projeto, conjuga cenas na floresta, em que um grupo de índios realiza uma cerimônia espiritual (Toré) antes de construir um abrigo coberto com palha, onde vão comer a comida dos antepassados (palmito cru, farinha de mandioca e larvas de vespa assadas); e na aldeia, onde contam sobre a retomada do seu território, e festejam o dia de São José num cortejo com zabumbas e pífanos. A câmera e o microfone de Sirleia Santos e Cleide de Jesus registram ainda um bonito encontro com o tímido Francisco Kiriri em sua casa.

Em 2016, coordenei as oficinas de edição do *Ayoreo Video Project* (Bessire, 2017) junto a comunidades Ayoreo no norte do Paraguai. O trabalho de montagem se deu exatamente um ano depois da oficina de filmagem, em uma casa alugada na colônia Menonita de Loma Plata (BQ), localizada na região do Chaco, território tradicionalmente ocupado pelos povos Ayoreo. Durante 30 dias, revezamos a montagem de três filmes com participantes de diferentes comunidades, dentre eles um senhor da aldeia Campo Loro chamado Mateo Sobode Chiqueno.

Quando Sobode chegou para darmos início ao processo de montagem de seu filme, não havia grandes expectativas. O material produzido por ele na oficina de filmagem era um pouco limitado, nada inspirador. Mas para nossa surpresa, Mateo trazia consigo uma pilha de cartões de memória, cuidadosamente protegidos com panos e acondicionados em uma bolsa de plástico. As mídias continham mais de 30 horas de filmagem que ele tinha feito por conta própria desde que a oficina terminara. Esse novo material foi uma revelação. Havia ali imagens historicamente únicas – desde tomadas surreais de maquinários a delicadas conversas com anciãos que passavam fome, assim como filmagens críticas de representantes do governo. Talvez o que mais se destacava eram as sete horas de gravação que Sobode fizera de si mesmo, falando diretamente para a câmera (Belisário & Bessire, 2018).

O seu filme *Ujirei* (2017) foi exibido no *forumdoc.bh* em 2016. Nesse mesmo ano, montei também o filme do antropólogo Lucas Bessire sobre o processo das oficinas de formação junto aos Ayoreo, o qual assino a co-direção juntamente com Ernesto de Carvalho. A partir de uma narrativa não linear que mistura matérias fílmicas de naturezas distintas, *Farewell to Savage* (2017) busca tecer uma reflexão sobre as potencialidades e limites da visualidade na antropologia e no próprio cinema.

* * *

Quando ingressei no mestrado em 2012, um outro processo com o cinema indígena se iniciava para mim. Meu interesse se voltava também para a *pesquisa e análise* das obras resultantes de processos formativos compartilhados com comunidades e realizadores indígenas. Naquele momento, a experiência do Vídeo nas Aldeias já estava mais que consolidada como referência desse tipo de produção de cinema no Brasil, entretanto as pesquisas com os filmes indígenas ainda eram escassas no campo do cinema e da comunicação. Com orientação de Cláudia Mesquita e coorientação de André Brasil, que também dava início à sua pesquisa com filmes realizados por coletivos e cineastas indígenas no Brasil, abordei as relações entre cinema e ritual no filme *Hipermulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, em minha dissertação de mestrado (Belisário, 2014a).

Durante o trabalho na oficina de formação na aldeia Kuikuro (Ipatse), assistimos, em uma das sessões noturnas de cinema no pátio da aldeia, ao filme que Takumã montou com o material que havia filmado no ritual que vemos em cena no documentário *Hipermulheres*. Os espectadores e espectadoras da aldeia apreciavam com satisfação cada uma das performances rituais filmadas pelo cineasta e pelos seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema. Ainda que esse filme interessasse muito mais aos espectadores Kuikuro que aquele outro, montado para o público *kagaiha* (não indígena), com o qual viríamos a trabalhar no mestrado, a experiência de assisti-lo junto dos Kuikuro apontava para a possibilidade de uma outra forma de analisar essas imagens vindas das aldeias, que pudesse acolher também aqueles outros olhares no próprio processo da pesquisa com os filmes indígenas a nós endereçados.

Organizamos então uma segunda viagem à aldeia Kuikuro no Parque Indígena do Xingu (MT), realizada em abril de 2013, final da temporada das chuvas. Durante um mês, fiquei hospedado na casa dos pais de Takumã, que me acolheram com generosidade e carinho. Para esse trabalho de campo, levei um aparelho reproduzidor de DVD portátil com o qual assistia ao filme junto às mulheres, nos intervalos dos seus afazeres diários: trabalho nas

roças, tratamento da mandioca, preparação da comida, confecção dos fios de buriti com que fazem seus cintos e as redes vendidas como artesanato, confecção de colares e pulseiras de miçangas, lavagem das roupas da família, cuidado dos filhos.

O trabalho consistiu em assistir e conversar sobre cada cena do filme com as espectadoras Kuikuro. Logo nas primeiras sessões, percebi que se tratava menos de assistir que de *escutar* ao filme, e a cada um dos quase cinquenta cantos executados pelas mulheres em cena. Precisei aprender a escutar as diferenças entre os rituais e os gêneros a que pertencem os cantos, suas relações com os horários do dia em que são cantados, sua estrutura interna formada por camadas de repetições e variações sutis, que compõem sua “base” ou seu “desvio”. Foi preciso aprender também a escutar os sons constituidores das próprias palavras (fonética) que formam os sentidos incrustados nos versos cantados em língua Kuikuro (Karib). Muitas vezes, uma única palavra do canto era suficiente para abrir toda uma nova narrativa que ampliava seu sentido (exegese). Outras vezes, eram os próprios cantos que conferiam sentidos à narrativa mítica do ritual. De qualquer forma, eram os cantos que mobilizavam a maioria de nossas conversas em torno do filme.

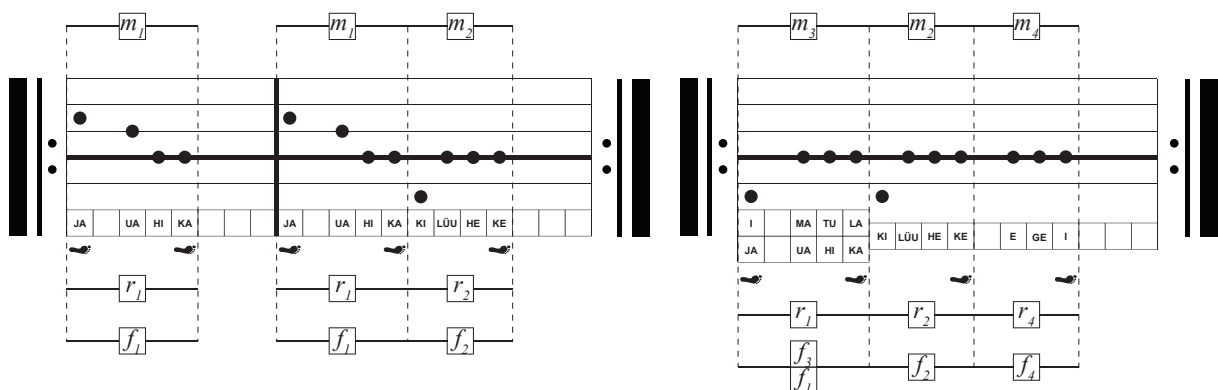
As suas especificidades, e a centralidade que os cantos ocuparam no trabalho com o filme junto às mulheres na aldeia Kuikuro, traziam para o centro da pesquisa a dimensão sonora e musical e suas relações com as demais componentes da análise. Foi precisamente o fenômeno sonoro da *ressonância* que possibilitou a caracterização dos modos de articulação entre a forma dos cantos, a forma do ritual e a forma do filme (Belisário, 2016); e, na medida em que entram em ressonância, uma outra dimensão (cosmológica) do fora-de-campo passa a incidir sobre o campo do filme, alterando a dimensão fenomenológica que o constitui (Brasil & Belisário, 2016). O fora-de-campo habitado pelos bichos-espírito míticos (*itseke*) passa a incidir sobre o campo dos homens e mulheres na aldeia (Belisário, 2014b).

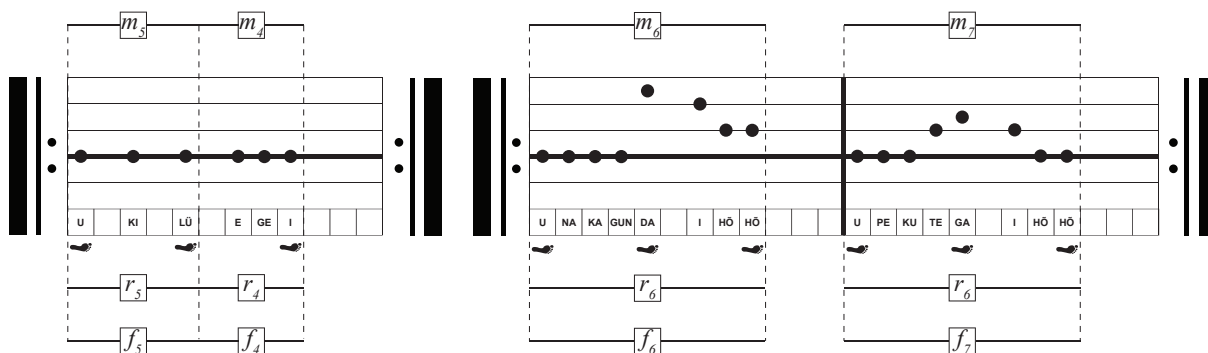
Por um lado, era o filme que se abria a partir das conversas com as espectadoras na aldeia. Por outro, o próprio filme funcionava como uma espécie de agenciamento que impelia e deslocava minha própria experiência da pesquisa junto aos Kuikuro. O gesto metodológico que constituiu a pesquisa não se confundia com uma abordagem de caráter “qualitativo” (Gaskell, 2002), baseada em experimentos com “grupos focais” como método de coleta de dados, que tomaria o filme como “material de estímulo” para entrevistas ou para interações entre os participantes, ou como mote para uma investigação da sua “recepção” entre eles. Ainda que o trabalho de investigação do filme junto à comunidade Kuikuro estimulasse bastante as nossas conversas e provocasse reações diversas nos espectadores da aldeia, nada mais distante daquela experiência que essa concepção “laboratorial” da pesquisa.

Ao levar o filme para assisti-lo com as mulheres na aldeia, era o próprio projeto de conhecimento acerca do cinema e das imagens que estava sendo colocado à prova na pesquisa de campo. À medida que o próprio corpo do pesquisador passa a ser investido pelo processo da pesquisa, a noção laboratorial de “experimento” (ainda que epistemológico) só conservaria algum interesse se articulada a uma outra dimensão que a escapa completamente, à dimensão da experiência. Nesse sentido, nosso trabalho de pesquisa com o filme junto à comunidade indígena dos Kuikuro se aproximaria dos processos que fundamentam o trabalho do etnógrafo, que precisa aprender com o próprio corpo a ser afetado pela experiência de campo, conforme escreveu a antropóloga Jeanne Favret-Saada:

Aceitar ser afetado supõe [...] que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (Favret-Saada, 2005: 160).

Como descrevemos, foi preciso aprender a escutar os cantos e os fonemas dessa outra língua para perceber como o filme participava daquele agenciamento constituído pelos cantos e pela dança das mulheres em cena. Com os ouvidos transformados pela experiência de campo, investimos então na descrição de cada um dos cantos em cena no filme a partir das suas componentes melódicas, rítmicas e fonéticas, articuladas à componente percussiva da dança. Para tornar visíveis os movimentos que podíamos perceber pela escuta da cena ritual, elaboramos espécies de diagramas musicais dos cantos executados pelas mulheres Kuikuro no filme. O canto do peixe Auga “para o final da madrugada” (*imitoho*), cantado pelas mulheres que dançam em direção à lagoa onde vão se banhar, ao final da primeira parte do filme, recebeu a seguinte transcrição:





Fonte: Diagrama elaborado pelo autor (Belisário, 2016: 72).

Foi preciso então inventar uma forma para descrever os movimentos de repetição e variação produzidos no interior dos cantos para depois analisarmos suas relações com a *mise-en-scène* e com a montagem do filme. Dessa maneira, buscamos trazer para o interior da análise fílmica traços de uma outra experiência de escuta dos cantos e do ritual.

1.3 Cinema-processo

Em sua análise do filme de ficção *Bang Bang* (1970), primeiro longa-metragem de Andrea Tonacci, o pesquisador e teórico do cinema Ismail Xavier (1993) identifica a figura do *processo* como uma das chaves para se compreender sua forma não teleológica que impede o prosseguimento e o encadeamento das ações dos personagens. Não há ancoragem para a identificação e o investimento emocional do espectador, constantemente frustrado na expectativa de fluência que o universo de códigos e referências do filme (*noir*) pode gerar. São então as próprias “estruturas do olhar” que estão em evidência no jogo de composições e ritmos constituído pelo filme.

Estilhaçada a diegese, *Bang Bang* propõe uma experiência que discute a forma da relação filme/espectador, pois a explicitação dos termos dessa relação se afigura mais relevante do que o uso convencional de um poder do cinema na comunicação de mensagens. Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto. Trabalha, portanto, de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar? (Xavier, 1993: 252).

Para o pesquisador, a sequência de abertura de *Bang Bang* seria uma espécie de metáfora para o próprio filme. Os paradoxos do diálogo *nonsense* entre o motorista do taxi e o passageiro (Paulo César Pereio) fazem da própria relação a razão de existir daquele percurso sem destino definido. Segundo Xavier, *Bang Bang* já sugere traços presentes em filmes posteriores, na medida em que subverte a concatenação lógica, para trazer à tona o processo.

Tonacci “trabalha o universo audiovisual para ressaltar processos de interação, [por exemplo] deflagrando através do cinema e do vídeo um diálogo novo com e entre as culturas indígenas” (Xavier, 2012 [1986]: 186).

É precisamente em uma análise de *Serras da desordem* (2006), um dos últimos filmes de Andrea Tonacci, que Ismail Xavier formula a noção de *cinema-processo* para caracterizar a obra e o percurso do cineasta, assim como o do próprio personagem Carapiru, pautados pela condição de marginalidade e nomadismo. No filme, o “jogo de interrupções” nos lança na instabilidade das imagens: “Mesmo quando o quebra-cabeças começa a se resolver no nível pragmático da biografia, a poeira já levantada em seu cinema-processo acentua até o fim o campo das incertezas, o que há de lacunar, intersticial, na cena visível” (Xavier, 2008: 18).

Na ocasião da mostra “Cinema brasileiro: anos 2000, 10 questões”,⁹ a pesquisadora e professora Cláudia Mesquita foi convidada para debater uma das questões elaboradas pelos curadores, ao lado de Cezar Migliorin. A questão proposta por Cléber Eduardo (2011) no catálogo da mostra trazia a noção de *processo* fortemente associada àquela de *dispositivo*, e as obras das quais tratou o recorte eram precisamente documentários que partiam de um dispositivo disparador dos processos registrados nos filmes.¹⁰ Sem ignorar então a dimensão processual constituinte do dispositivo, Cláudia Mesquita (2011) elaborou uma acurada distinção entre essas noções, partindo dos próprios termos da pergunta que intitulava o debate: “Obra em processo ou processo como obra?”. Para a pesquisadora, os filmes agrupados naquela sessão da mostra se referiam basicamente aos “processos como obra”: “filmes que disparam seus próprios processos através da definição de métodos ou dispositivos; linhas de força que, a partir de parâmetros formais, organizam e controlam a cena, mas abrindo-a para o imprevisto” (Mesquita, 2011). Ainda que possuam uma temporalidade própria, esses “processos como obra” se desenvolvem segundo um período de tempo minimamente seguro (aquele dos editais de fomento e financiamento), bem diferentes das “obras em processo”, cuja feitura precisa se haver com a historicidade decorrente de processos de maior duração. Essa dimensão temporal seria então um fator determinante nos *filmes-processo*.

O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta e desenha em sua escritura essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam. Eu me refiro portanto a experiências em

⁹ Realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em São Paulo, entre os dias 13 de abril e 1º de maio; e no Rio de Janeiro, entre os dias 26 de abril a 8 de maio de 2011.

¹⁰ 33 (2003), de Kiko Goifman; *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho; *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos; *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento; e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso.

que o cinema se relacione e se misture com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, conformado, ou até mesmo expandido, potencializado (Mesquita, 2011).

O processo engendrado pelos filmes-dispositivo (“processos como obra”) se desenvolve segundo um funcionamento próprio minimamente controlado, pois sua lógica reguladora precisa fazer parte do jogo com o espectador tanto quanto seus resultados. Nos filmes-processo (“obras em processo”), ao contrário, as diversas circunstâncias pelas quais sua feitura se realiza ao longo do tempo fogem ao controle do cineasta. Na confluência entre cena e vida, os limites são porosos e o controle sobre a cena nem sempre é possível. Assim, o filme “está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento” (Mesquita, 2011).

Em sua caracterização, Cláudia Mesquita convoca, entre outros, dois documentários exemplares dessa distensão da experiência de realização do filme ao longo da própria vida do realizador, interseccionando sua feitura com o vivido: *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli; e *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, precisamente.

Como vimos na análise de Ismail Xavier (2008), o próprio percurso produzido pela escritura de *Serras da desordem* se faz por lacunas e incertezas, se interrompe a todo momento alternando espaços e estilos. Para André Brasil (2008), além de uma escritura singular, o filme de Tonacci acolhe em sua *mise-en-scène* também a singularidade daqueles que filma, tornando indissociáveis o resultado e seu processo – entre a escritura e a experiência. Em *Corumbiara*, as lacunas e interrupções no percurso do filme são também as marcas do próprio processo e das contingências vividas por Vincent Carelli no decurso dos vinte anos de filmagem.

Através de formas muito singulares, porque engendradas caso a caso, as escrituras desses filmes acolhem e ao mesmo tempo se fendem, se modificam fortemente marcadas pelos processos vividos. Não é apenas transformar o vivido em narrativa [...], mas estar irremediavelmente ‘marcado pela história’: a própria cena – com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância – testemunha, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida (Mesquita, 2014: 2016).

Assim como em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, o processo de *Corumbiara* não só foi marcado pela história, pelo genocídio histórico das populações indígenas no Brasil como, o que moveu Vincent Carelli a se embrenhar com sua câmera na floresta em busca dos índios isolados, era o desejo de intervir no curso da história, impedindo mais um massacre ao torná-lo visível. Essa seria assim uma outra característica

dos filmes-processo: “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança” (Mesquita, 2014: 2017). Supõe-se que a raridade desse tipo de cinema não seja fortuita.

A noção de cinema-processo será retomada por Clarisse Alvarenga (2017) em seu trabalho sobre documentários que acompanham expedições de primeiro contato com índios isolados. A autora dedica-se à análise dos filmes *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli; da série (inacabada) *Os Arara* (1983),¹¹ de Andrea Tonacci; e dos filmes *Fugindo da extinção* (1999), *Destino dos Uru-Eu-Wau-Wau* (1999), e *Fragmentos de um povo* (1999), que constituem a série “Os últimos isolados”, de Adrian Cowell. Ali, Clarisse Alvarenga identifica duas componentes fundamentais dos filmes-processo: o *movimento extenso*, pelo qual o filme elabora os processos históricos e situações vividas pelo realizador ao longo dos anos de sua feitura; e o *momento intenso*, a cena do contato propriamente dito. Dado o risco real que ronda o encontro – risco que habita o fora-de-campo – de seus equívocos inevitáveis, a cena do contato guarda alto grau de opacidade: esta se evidencia pela incerteza da própria existência da cena, pelo risco de que ela se desfaça a qualquer instante, tornando-se inviável; pela ameaça de “ter o seu enquadramento desfeito, comprometendo, ao final, a vida do cineasta e da equipe que o acompanha” (Alvarenga, 2017: 64).

Com relação aos movimentos extensos, Clarisse Alvarenga aponta três procedimentos narrativos dos quais os filmes-processo costumam lançar mão para elaborar suas experiências: a reencenação, os atos de fala e a retomada das imagens. Em uma análise desse último procedimento nos filmes *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Família de Elizabeth Teixeira* (2013), de Eduardo Coutinho, a autora identifica, no processo de aproximação e reaproximação (em diferentes momentos) dos vestígios deixados pela história – as imagens do filme interrompido (1964), uma fotografia de família (1962), o registro de uma fala (1983) –, mais que um procedimento estritamente fílmico, um modo mesmo de abrir o presente a outras potências de luta e de resistência daqueles tantos outros marcados para morrer.

As idas e vindas, as interrupções e retomadas, os restos heterogêneos que foram salvos, tudo isso indica a não linearidade como forma possível para abrigar tudo aquilo que a escrita hegemônica da história deixou de fora. O filme se entrelaça de tal forma ao vivido que motiva uma nova retomada, apontando para o inacabamento da matéria que o constitui: seu processo (Alvarenga, 2017: 103).

¹¹ Clarisse Alvarenga analisa, além dos dois episódios veiculados na TV Bandeirantes, as filmagens do contato que comporiam o terceiro episódio, mas que não chegaram a ser montadas pelo diretor.

O documentário *Mulheres Xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres, é um filme-processo em que o cineasta Xavante retoma as imagens filmadas por Vincent Carelli e por ele mesmo em 1995, a última vez que a Festa da Onça, ritual de nomeação das mulheres Xavante, aconteceu em sua aldeia; assim como as imagens filmadas pelo missionário Adalberto Heide em 1967; e também aquelas registradas por ele mesmo em 2003, quando decidiu fazer o filme sobre o ritual. Desde então, a cerimônia não mais se realizou em Sangradouro, interrompida por acidentes graves e falecimentos a cada vez que se iniciava. O filme retoma então esse processo do cineasta junto a sua comunidade, na tentativa de fazer o filme sobre um ritual que não acontece por fim. Na narração *off*, Divino explica como retomou a feitura desse filme: “Em 2007, eu tinha conseguido um financiamento para filmar a festa que ia acontecer naquele ano. Mas a festa foi interrompida. Eu estava num impasse porque tinha que apresentar um filme”. Pouco depois, o cineasta explica em cena para os anciãos no pátio da aldeia: “O dinheiro do projeto foi gasto no tempo da festa. O prazo já acabou e agora tem as prestações de contas. Estamos fazendo edição e finalização, não podemos mais gastar com outra coisa para não sujar o nome do Vídeo nas Aldeias”. Um documentário sobre o processo de realização do filme-ritual que fracassa foi a maneira encontrada por Divino e seu parceiro do Vídeo nas Aldeias para solucionar seu impasse.

Em sua análise de *Mulheres Xavante sem nome*, André Brasil (2013) identificou os diferentes procedimentos pelos quais a o filme acolhe seu próprio processo de feitura, revelando aspectos cruciais do cinema de Divino na sua relação com a aldeia e com o mundo dos *waradzu* (não indígenas). O mais importante deles se realiza pela na exposição do *antecampo* do filme, tomado de modo direto – os espaços de produção onde se pode ver a equipe e os equipamentos de filmagem e montagem – ou indireto – a negociação com a comunidade e com os anciãos: “A própria feitura do filme – que exige a mobilização da comunidade para a realização do ritual – depende desse engajamento do diretor, compartilhando em cena as negociações e dificuldades da empreitada” (Brasil, 2013: 257). E mais do que expor os processos e práticas que o constituem, o filme traz também as reflexões do próprio cineasta acerca de sua feitura, mas também do ritual e da sua própria experiência como cineasta junto a sua comunidade e para fora dela (Brasil, 2013: 258). Uma outra maneira como o filme aborda a dimensão processual de sua feitura está no procedimento de trazer as imagens de arquivo à própria cena, “exibidos ao coletivo, com desdobramentos inesperados para a vida na aldeia e para o próprio filme” (Brasil, 2013: 256).

De fato, a dimensão processual faz parte da obra de Divino desde seus primeiros trabalhos, sendo um de seus principais traços constituidores. A prática iniciada pelo Vídeo nas

Aldeias desde suas primeiras experiências com o vídeo junto a comunidades indígenas no Brasil, de estabelecer um acervo com registros realizados processualmente ao longo da história, é o que tem permitido o trabalho de retomada das imagens, central para os filmes que apostam na dimensão processual da realização. O documentário *Obrigado, irmão* (1998), primeiro filme de Tserewahú, em parceria com Estevão Tutu Nunes, aborda os primeiros anos da trajetória do cineasta justamente a partir da retomada das imagens do acervo por ele constituído (dentre elas a cerimônia de nomeação das mulheres filmada em 1995). Da ilha-de-edição, o jovem Divino dá seu depoimento que costura sua trajetória junto das suas primeiras imagens, desde quando ainda filmava “longe e torto”, como indica o letreiro.

No premiado documentário *Iniciação do jovem Xavante* (1999), filme sobre o ritual de furação de orelha dos meninos que se iniciarão na vida adulta, o processo de filmagem do ritual é abordado não só pela narrativa do filme, em entrevistas com os realizadores, como na relação dos anciãos com a equipe de Divino em cena, tornando por vezes indistinguíveis os limites entre a cena filmica e a cena ritual. Como bem nota Rubem Caixeta de Queiroz, *Iniciação do jovem Xavante* é, a um só tempo, meta-filme e meta-ritual. “Nele podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam” (Caixeta de Queiroz, 2008: 112-113).

Em *Poder do sonho* (2001), filme sobre o ritual de iniciação dos meninos Xavante ao poder do sonho xamânico, também o gesto de filmar se encontra vinculado aos processos que possibilitam o filme, principalmente na relação de Divino com seu próprio pai, um dos anciãos que explicam os sentidos do ritual em depoimento no filme. O cineasta também explica que se divide entre as funções de guarda e de cinegrafista no ritual. No filme, o cineasta Xavante retoma algumas imagens de sua própria iniciação, filmada pela equipe do Vídeo nas Aldeias em 1987, para elaborar as passagens entre as diferentes etapas da vida cerimonial do Wai’a. Já se vislumbra no *Poder do sonho* o gesto que Divino vai posteriormente assumir como um procedimento constituidor do seu cinema: voltar a filmar os rituais que já haviam sido registrados seja pelo Vídeo nas Aldeias, seja por ele mesmo.

No documentário *Sangradouro* (2009), feito em coautoria com Amandine Goisbault e Tiago Campos Torres, já podemos ver um cineasta mais maduro e habilidoso no estabelecimento das relações que possibilitam o filme. O que está em questão nesse documentário é a história do contado do grupo Xavante que fundou a sua aldeia, e sua relação com a Missão Salesiana de Sangradouro.

Eu acho muito importante contar essa história, porque os nossos pais foram quase escravizados pelos padres quando chegaram. Eles mandavam trabalhar e quem não trabalhava, apanhava e ficava sem comer, eram judiados pelos padres. Meu pai me contou isso e tem vários velhos que já me contaram também (Tserewahú, 2014: 429).

Essa outra história não foi contada no documentário. “Agora nós queremos reeditar o filme, vamos alterar alguma coisa, pois nos achamos mais histórico dos Xavante, da chegada dos Xavante à aldeia de Sangradouro” (Tserewahú, 2014: 429). Nesse seu comentário, Divino aponta para um gesto fundamental do seu cinema-processo: os filmes não são tomados como forma acabada. É sempre possível voltar a eles pra reabri-los, seja para alterar a montagem ou para retomá-los com novas filmagens. Ainda que as marcas do processo de feitura vividos pelo cineasta possam ser percebidas na forma dos filmes, o gesto de Tserewahú parece questionar a própria concepção de obra como algo acabado.

Em seu trabalho sobre os filmes-processo que retomam as imagens do contato, Clarisse Alvarenga (2017) aponta para uma dimensão que escapa aos procedimentos e métodos inventados pelos cineastas, tendo em vista que a montagem, realizada em defasagem em relação aos momentos intensos, é marcada pelo presente daqueles povos filmados no momento mesmo da elaboração da narrativa fílmica. Se a retomada das imagens nos filmes de contato é desafiante, é porque, para além das questões propriamente narrativas, há outras que permanecem insolúveis: elas envolvem “o futuro dos povos filmados a partir do momento em que aceitam estabelecer contato com a sociedade nacional e participaram do filme” (Alvarenga, 2017: 77).

Algo escapa à narrativa desses filmes-processo, exatamente porque precisam lidar também com a dimensão processual que extrapola sua composição (mas que não deixa de incidir sobre o presente da cena do contato como uma espécie de prenúncio da catástrofe por vir). A dimensão processual que atravessa os filmes de Tserewahú, como veremos, também coloca em questão o alcance dos procedimentos e métodos elaborados no interior dos filmes, justamente porque imbricam de tal maneira experiência vivida, experiência histórica e experiência fílmica, que tornam a obra acabada insuficiente para dar conta desta imbricação. Será assim, exatamente a própria concepção de obra, o filme como algo acabado, que estará em questão. Algo que, a nosso ver, acirra e radicaliza a noção mesma de cinema-processo.

Essa concepção do cinema, que questiona a obra como finalidade última do processo de realização, remonta já ao pensamento e à prática de Andrea Tonacci a partir de 1973, quando o cineasta passa a fazer uso da tecnologia do vídeo de modo a incluir a visão das pessoas filmadas no próprio processo de elaboração da sua imagem.

A minha preocupação durante esses últimos seis [anos] foi mais com o processo do que com o produto. Eu não estou fazendo uma ficção a partir de mim e sobre as pessoas. Tudo está sendo discutido em comum, qual a ficção daquela realidade [...] Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada (Tonacci, 1980: 4-5).

O terceiro e último episódio da série *Os Arara* (1983), realizada para a Rede Bandeirantes, justamente aquele em que os índios isolados finalmente resolvem estabelecer o contato pacífico com a equipe de indigenistas da Funai, permaneceu inacabado. Somente os dois primeiros episódios foram exibidos e o terceiro, por conta de desentendimentos com a rede de televisão, não foi montado, seu material bruto tendo sido projetado em circunstâncias especiais. As questões institucionais não são suficientes, contudo, para explicar o inacabamento do filme. Como se o próprio processo de contato e relação com os Arara tivesse dificultado o encerramento da experiência em um filme acabado; como se o próprio filme como algo finalizado não fosse suficiente para abrigar a dimensão que se inaugurava com o encontro. A cena do contato, as diferenças culturais, os equívocos implicados, a incerteza radical que o encontro impunha, tudo isso lançava o filme em uma abertura processual que dificultava, senão inviabilizava a montagem e sua articulação com o processo narrado nos episódios anteriores. Como resume Alvarenga, o inacabamento do filme abriga uma questão em suspenso, sem solução: “A opção do cineasta de não montar o material está relacionada não apenas à quebra de contrato com a TV Bandeirantes, mas também à natureza do ‘contato’ que o filme acabou por fazer com os Arara” (Alvarenga, 2017: 262).

É como se a esperada passagem daqueles que habitavam o fora-de-campo da floresta, nos dois episódios anteriores da série, ao campo visual da câmera de Tonacci viesse colapsar o próprio projeto do cineasta. Ao mesmo tempo que sua presença em campo indicava a possibilidade de que alguns seguissem com vida,¹² a dimensão catastrófica que os rondava (e que movia a frente de contato da Funai para lhes possibilitar alguma segurança) também se concretizava como um horizonte definitivo e irreversível. A experiência daquele encontro, que transformaria profundamente a vida dos Arara, deixava suas marcas também na vida e no cinema de Tonacci. O inacabamento da série televisiva que o diretor vinha realizando junto aos indigenistas da Funai sobre aquele povo indígena ameaçado pela construção da rodovia Transamazônica (BR-230), mantendo as imagens do contato não montadas, remetem ao inacabamento do próprio processo histórico que se precipitava para além do filme. A questão que Andrea Tonacci convoca, a partir dessa outra dimensão processual do seu cinema, remete

¹² Tonacci (2007) conta que seis índios Arara morreram de gripe nas primeiras semanas do contato.

menos aos modos como a forma do filme pode dar a ver processos mais amplos que atravessaram sua feitura, que à impossibilidade mesma do filme como forma acabada – traço fundamental do cinema-processo de Divino Tserewahú.

1.4 Desmanchar o cinema

No segundo semestre de 2016, o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, coordenado pelo professor César Guimarães junto à Pró-Reitoria de Graduação da UFMG, ofereceu o curso “Pensamento, Cinema e Política Xavante”, ministrado pelo cineasta Divino Tserewahú (2016a) e pelos anciãos Paixão Wa’umhi e Benjamin Wa’aihö, da aldeia Xavante de Sangradouro (MT), em parceria com os professores André Brasil e César Guimarães. A ementa do curso já anunciava a dimensão de mediação que constitui a noção de *cinema Xavante* ou de *cinema indígena*, completamente distante de qualquer ideal de “pureza”.

Cunhada na relação intercultural, a noção de ‘cinema indígena’ tem encontrado vários paralelos nas expressões destes povos para lidar com a imagem, narrar e, sobretudo dar a ver, a si mesmos e aos brancos, suas imagens. Próximo à escuta dos anciãos, agenciador de situações coletivas, capaz de expandir as técnicas do xamanismo, e sobretudo, instrumento apropriado àquilo que estas tradições milenares mais prezam: o trabalho da memória [...] Os filmes de Divino apresentam registros dos rituais, mostrando também as complexas negociações que se estabelecem para que tanto o ritual quanto as imagens sejam possíveis. São filmes sobre a memória e a experiência cultural dos Xavante, mas também sobre sua atualização, suas relações e embates (Saber Tradicionais, 2016).

Como parte das atividades desta pesquisa, e do acompanhamento pedagógico (estágio docente) obrigatório aos alunos bolsistas do PPGCOM, participei e registrei em vídeo todas as aulas. Os encontros do primeiro módulo do curso consistiram em conversas e comentários conduzidos por Divino e pelos anciãos Xavante em torno de questões suscitadas pela exibição dos documentários realizados pelo cineasta.

No comentário a um de seus primeiros filmes, *Iniciação do jovem Xavante* (1999), Divino contou sobre o complicado processo de montagem, que envolveu diversas viagens entre Sangradouro e São Paulo, onde se encontrava a ilha-de-edição do projeto Vídeo nas Aldeias. A cada novo corte do filme, o jovem cineasta voltava à sua aldeia para exibi-lo à comunidade, principalmente aos anciãos, que indicavam incorreções, sugeriam mudanças ou gravavam novos depoimentos.

Então, o primeiro processo desse filme é longo, nove meses levamos para montar. Sempre voltava para São Paulo, para a aldeia, voltava. E no final, quando eles foram aprovar, um sucesso. No começo. Se divertiram, ganhou prêmio. Um lançamento na aldeia muito lindo. Depois veio mudando a ideia deles. Como mudando? Aí eles começaram: ‘Está curto, está curto. Esse era bom, você cortou. Cadê?’ Aí me acordei de novo. ‘Nossa, o que é isso?’, falei para eles. Aí fui pensando de novo: ‘Eles querem um filme do jeito que eles querem ver’. Como? Uma versão longa, uma versão completa, que chama ‘cinema indígena’ (Tserewahú, 2016a).

O longa-metragem foi premiado em diversos festivais nacionais e internacionais.¹³ O que não impediu o cineasta, dez anos mais tarde – na ocasião da preparação do DVD “Xavante” que integra a coletânea *Cineastas Indígenas do Vídeo nas Aldeias* –, de remontar uma nova versão do filme, assim como fez também com o *Poder do sonho* (2001). Ainda que tenha sido para encurtar (ainda mais) esses filmes,¹⁴ a possibilidade de retomá-los parece que sempre esteve no horizonte de Tserewahú.

Eu apanhei muito, mas foi muito bom, não é de ruim. Eu aceitei tudo. Então, a versão de fazer o filme, a ideia, olhar, mudou tudo. Como equipamento, computadores estão mudando, a minha ideia está mudando também. A ideia deles, dos velhos, está mudando. Todos esses trabalhos que a gente tem montado[s], pronto[s], estão no museu. Recolhi tudo do Vídeo nas Aldeias, algumas versões originais, coloquei no museu, e a outra parte está lá [no acervo do VNA], seguro.

Ao contrário do museu, que abriga aquilo que não muda, o cinema de Divino vem mudando na medida em que seu próprio olhar se transforma, mas também os outros olhares que fazem parte da sua poética. “Hoje em dia eu trabalho com quatro filmes. Tudo cinema indígena, pensamento indígena, olhares indígenas – olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tem que aceitar tudo. Então eu junto esse trabalho, é que eu faço quatro trabalhos na montagem”. O cinema Xavante de Divino Tserewahú se constitui assim de uma diversidade de olhares, que vêm mudando ao longo do tempo.

Eu estou fazendo muitos materiais que vocês vão ver daqui a uns seis, cinco anos. Vai ser uma longa história. E nós vamos *desmanchando* alguns filmes, e nós vamos refazer todos os filmes. Nosso projeto é isso agora, refazer todos. Nós vamos andar família por família, que participaram do filme; nós vamos entrevistando, entrando de casa em casa. Nós vamos contar uma história muito importante.

¹³ O filme foi premiado no *forumdoc.bh* (Belo Horizonte – 1999); na Mostra do Filme Etnográfico (Rio de Janeiro – 1999); no International Festival of Ethnographical Films (Itália – 2000); e com o Premio Anaconda al Video Indígena Amazónico (Bolívia – 2000).

¹⁴ A primeira versão de *Iniciação do jovem Xavante* (1999), que durava 75 minutos, foi reduzida para 52 minutos; enquanto *Poder do sonho* (2001), que durava 65 minutos, foi reduzido para 48 minutos.

Na última aula do (primeiro módulo do) curso, Divino exibiu seu trabalho mais recente, o filme *Wai'a Rini* (2015). Inicialmente concebido para circular nas aldeias Xavante, o filme veio conquistando também o olhar dos espectadores não indígenas em Belo Horizonte.¹⁵ Nesse documentário, o cineasta aborda o ritual de iniciação ao Wai'a, realizado em 2015 na aldeia de Sangradouro. A realização anterior desse mesmo ritual, que acontecera quinze anos antes em Sangradouro, já tinha sido registrada por Tserewahú em seu filme *Poder do sonho* (2001).

O que vocês vão ver aqui, vocês já entenderam quando passou o *Poder do sonho*, mas esse é mais completo. É que o *Poder do sonho* é tudo cortado, onde que eles [os anciãos] reclamam: 'Estava bom, por que você cortou? Pare de fazer ideia do *waradzu* [não indígena] não faça mais isso' [...] O filme é o mesmo, só que mudou. Não é que mudou, também. Mas só que alongou tudo. É a mesma história, mas tem alguma coisa que vocês não viram, vai aparecer muito.

Esse movimento de retorno aos filmes e aos acervos; de refilmagem dos rituais que já haviam sido filmados; de retomada das histórias e depoimentos na aldeia; de edição de novos documentários segundo os novos pensamentos e o olhares dos anciãos, das mulheres, dos jovens Xavante; de reedição de antigos trabalhos, de “desmanchar os filmes”, nas palavras de Tserewahú – tudo isso implica uma concepção do cinema muito diferente daquela que estabelece obras acabadas e cânones. O cinema Xavante de Divino Tserewahú sugere uma dinâmica inversa. Na medida em que o cineasta desmancha suas obras, que abre os filmes e seus processos às relações com a comunidade, com os anciãos, com as mulheres; mas também com as potências espirituais do cerrado, dos sonhos, dos cantos e dos rituais, é o próprio cinema que se desmancha. A dimensão processual é assim constitutiva desse gesto de *desmanchar o cinema*, não apenas pela maneira como os filmes engendram em sua escritura os processos de realização, mas também e principalmente por aquilo que se altera de um filme ao outro, que o retoma para desmanchá-lo. Parece haver aqui uma radicalização da ideia de cinema-processo, no sentido de que – estreitamente ligados à dinâmica do ritual, sua sazonalidade – um filme repete aspectos (procedimentos e opções formais) de filmes anteriores, em um trabalho cioso de produção de diferenças. Radicaliza-se o processo, na medida em que – assim como o ritual – a realização e formalização de um filme é tensionada, tanto ao longo de sua feitura, quando de sua circulação, por forças do “fora”: notadamente

¹⁵ O filme foi exibido na mostra “Cinema: território ameríndio”, realizada no Sesc Palladium, entre os dias 16 e 31 de maio de 2017; e no *forumdoc.bh*, realizado entre os dias 23 de novembro de 3 de dezembro de 2017 no Cine Humberto Mauro (Palácio das Artes).

àquelas ligadas à geopolítica, à história e aquelas ligadas, mais amplamente, a uma *cosmopolítica* (que envolve narrativas míticas, sonhos e agências humanas e não-humanas).

Tal como vem sendo elaborada no campo de estudos do cinema no Brasil, a noção de cinema-processo esteve associada aos procedimentos filmicos que dão a ver as marcas de sua feitura, como as mudanças na própria forma fílmica que cifram as contingências e possibilidades vividas pelos cineastas no processo de realização dessas obras, o inacabamento que constitui os próprios processos históricos, a abolição de certa teleologia da narrativa lançando o espectador a certa deriva. Em todo caso, o filme mantém-se como instância onde podem incidir tais marcas da processualidade de sua feitura.

No gesto de desmanchar o cinema, como vimos, é precisamente a concepção do filme como algo definitivo, acabado; como encerramento de um processo (mais ou menos refletido na sua forma), que está em questão. O cinema-processo de Divino Tserewahú toma o filme como forma provisória sobre a qual incidem dinâmicas que a extrapolam. Ao retomar um documentário para remontá-lo, ou refilmar um cerimonial para “desmanchar” um filme-ritual anterior, Divino desmancha também a estabilidade de procedimentos e operações filmicas, que passam a modular com essas outras dinâmicas – com a historicidade das formas filmicas ou dos equipamentos técnicos de filmagem e de montagem; com a experiência no ritual, que se altera a cada nova posição que o cineasta ocupa na hierarquia cerimonial; com a própria prática cinematográfica ao longo dos anos junto a sua comunidade.

Essa radicalização do cinema-processo não recusa o filme como objeto de investimento analítico, mas demanda boa dose de reinvenção da própria análise fílmica de modo a abrigar em suas categorias a dimensão processual constitutiva daquelas outras dinâmicas que passam a incidir também na comparação entre os filmes (em um e outro filme e nos hiatos entre um e outro filme). Ao desmanchar a concepção de filme como forma acabada, o cinema-processo de Divino Tserewahú nos convoca a desmanchar não só as categorias da análise fílmica – que precisam ser colocadas em perspectiva em função daquelas outras dinâmicas – extra-fílmicas – que incidem sobre a forma fílmica ao longo do arco temporal que os separa –, como o próprio método de análise e mesmo da pesquisa, como veremos.

1.5 *Corpus e análise*

Com o objetivo de investigar as dinâmicas envolvidas no processo de desmanchar o cinema, partimos de um conjunto de filmes que abordam as três últimas cerimônias de

iniciação do Wai'a realizadas na aldeia Xavante de Sangradouro (MT), compreendendo um arco temporal de aproximadamente trinta anos.

(1.) *Segredo dos homens* (1988, 15'), o primeiro filme realizado pela antropóloga Virgínia Valadão. A pedido dos próprios Xavante, a equipe do Vídeo nas Aldeias (CTI) viajara até a aldeia Sangradouro para registrar o ritual de iniciação em 1987. Os anciãos Xavante supervisionaram o trabalho, determinando os ritos e espaços que poderiam ou não, ser registrados pelo cinegrafista Paulo Cesar Soares, e assistiam ao material filmado, ao final do dia, momento em que avaliavam e selecionavam as imagens que poderiam ser copiadas para a comunidade (Gonçalves, 2012: 73). Posteriormente, Virgínia convidou a comitiva Xavante, que batera à sua porta para solicitar o registro da cerimônia, para acompanhar a edição do documentário em São Paulo. Paralelamente ao trabalho de Virgínia, o videoartista Paulo Cesar Soares, que cederá sua câmera e seu próprio trabalho junto ao Centro de Trabalho Indigenista, editou o vídeo experimental *Wai'a Xavante* (1988, 10') com as imagens filmadas em Sangradouro. Ainda que não faça parte do conjunto de filmes que interessam diretamente à análise, esse vídeo permanece no horizonte da pesquisa.

SEGREDO DOS HOMENS, O

1988, 15' (*Wai'á*). *Direção e texto*: Virgínia Valadão. *Fotografia*: Paulo César Soares. *Edição*: Cleiton Capellosi e Estevão Nunes Tutu. *Assistente de fotografia*: Paula Stefani. *Locução*: Roberto Gambini. *Depoimentos*: Bartolomeu Xavante e Cornélio Xavante.

(2.) *Poder do sonho* (2001), o primeiro documentário em que Divino assume a filmagem e a realização junto a sua comunidade. Seu filme anterior, *Iniciação do jovem Xavante* (1999), resultara de um processo "piloto" de filmagem e formação de realizadores indígenas de diferentes aldeias e etnias durante o ritual de furação (iniciação social) dos *wapté* na aldeia Sangradouro, empreendido pelo Vídeo nas Aldeias (idealizado por Tserewahú). No ritual de iniciação ao Wai'a realizado em 2000, Divino assumiu a função de guarda cerimonial, e ao mesmo tempo o registrara com sua câmera e com seu convidado Tokoda Kazutaka (imagens adicionais). A montagem retoma algumas imagens filmadas no ritual anterior (1987), em que Divino (com 13 anos) fora iniciado. O filme foi montado na sede do Vídeo nas Aldeias por Valdir Afonso junto a Tserewahú, que chegou a exibir uma versão provisória em Sangradouro para então incorporar as sugestões e depoimentos dos anciãos no corte final. O *Poder do sonho* (2001, 65') foi premiado em festivais de cinema indígena no

Equador e na Bolívia.¹⁶ Na ocasião do seu lançamento em DVD pela coletânea *Cineastas Indígenas* do Vídeo nas Aldeias em 2009, Divino decidiu reeditá-lo, estabelecendo uma versão um pouco mais curta (48'), com o auxílio de Marcelo Pedroso. Ambas as versões serão consideradas em nossa análise.

PODER DO SONHO*, O

2001, 65' (*Wai'a Rĩñĩ*). *Direção, fotografia e roteiro*: Divino Tserewahú. *Imagens adicionais*: Tokoda Kazutaka. *Assistente de câmera*: César Xavante. *Imagens Wai'a 1987*: Paulo César Soares. *Edição*: Valdir Afonso e Divino Tserewahú. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. *Coordenação*: Vincent Carelli. *Depoimentos*: Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tsahobo, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, Raimundo Tsererudu e Tiago Tseretsu. *Tradução*: Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira.

PODER DO SONHO, O

2001 [2009], 48' (*Wai'a Rini*). *Direção, fotografia e roteiro*: Divino Tserewahú. *Edição*: Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso. *Coordenação*: Vincent Carelli. *Imagens adicionais*: Takoda Kazutaka. *Assistente de câmera*: César Xavante. *Imagens Wai'a 1987*: Paulo César Soares. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. *Depoimentos*: Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tsahobo, Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Raimundo Tsererudu e Tiago Tseretsu. *Tradução*: Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira. *Finalização/cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira.

(3.) *Wai'a Rini* (2015, 120'), filme que resultou do trabalho com Divino em Sangradouro. Montado por Tserewahú para o próprio público Xavante, o filme não apresenta depoimentos explicativos, com exceção daqueles registrados no próprio pátio cerimonial durante o ritual, que permanecem sem tradução para o português. Intertítulos (20) em língua Xavante, sobre tela preta ou sobre as imagens, pontuam diferentes momentos do ritual. O espaço cerimonial e a duração das performances filmadas em plano-sequência são acolhidas pela montagem de modo a fazer incidir na forma do filme algo da experiência sensível do ritual. Ainda que tenha sido concebido para o público Xavante, o filme acabou sendo bem recebido pelos espectadores *waradzu* (não indígenas) em algumas sessões e mostras de cinema.

WAI'A RINI

2015, 120' (*Tsãrã ãma Wai'a Rini 2015*). *Imagens e fotografias*: Divino Tserewahú, Bernard Belisário, César Tserenhõdza, José Tsõpré e Valeriano 'Rãiwĩ'a. *Montagens*: Divino Tserewahú e Bernard Belisário. *Realização*: Museu Comunitário e Centro de Cultura Xavante de Sangradouro; Missão

¹⁶ Festival de Cine y Videos de las primeras naciones de Abya Yala (Equador – 2001); Premio Anaconda al Video Indígena Amazónico, del Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina y El Caribe (Bolívia – 2002).

A análise entre os filmes, tomados como forma provisória, pode dar a ver ao menos quatro linhas de força que incidem sobre o processo de desmanche. A primeira e mais abrangente delas se refere à dimensão histórica não só da relação dos Xavante com o mundo dos *waradzu*, e mais especificamente da aldeia de Sangradouro com a missão Salesiana e com a administração Federal (Funai); mas também do próprio movimento indigenista que se organizou no Brasil a partir do final da década de 1970, com a abertura política. O próprio Vídeo nas Aldeias surgiu no interior de uma dessas organizações, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), fundado em 1979 por antropólogos e indigenistas. Sabemos da importância da atuação do projeto Vídeo nas Aldeias num momento em que a destruição pareceu o único futuro imaginável pelas próprias comunidades indígenas com as quais o projeto trabalhava. A presença do cinema e das imagens de povos que atravessaram séculos de violência e esbulho territorial, e ainda assim resistiam realizando suas festas, falando sua língua ou reproduzindo seus modos de vida, certamente possibilitaram a ampliação do horizonte daqueles cuja destruição se lhes pareceu irreversível.

Uma segunda linha de força está relacionada à historicidade das próprias formas filmicas, dos equipamentos de registro e seus suportes, que foram se modificando ao longo das três décadas abrangidas pelo arco temporal dos filmes analisados. O filme de Virgínia, por exemplo, articula elementos da narrativa televisual, que caracterizavam os documentários produzidos na primeira fase do Vídeo nas Aldeias (Caixeta que Queiroz, 2004), a elementos do filme etnográfico clássico, como a narração *off* descritiva, que a antropóloga viria a abandonar no seu filme seguinte, *Banquete dos espíritos* (1995). A tecnologia de gravação analógica do *videotape* (câmera de vídeo acoplada por cabo a um gravador portátil) foi usada por Paulo Cesar Soares em 1987, produzindo imagens em fita magnética VHS (*Video Home System*) com resolução de 240 linhas interpoladas (240i). Em 2000, Divino filmou com uma *camcorder* (câmera com gravador integrado) de fita SuperVHS (420i). Seu convidado, Tokoda Kazutaca (imagens adicionais), filmou com uma *camcorder* de fita DV (*Digital Video*) (480i). Em 2015, filmamos com três câmeras diferentes: uma *camcorder* (3CCD) digital HDV (*High Definition Video*) de fita (1080i); uma *handycam* (CMOS) digital AVCHD (*Advanced Video Codec High Definition*) de cartão de memória SD (*Secure Digital*) (1080i); e uma câmera fotográfica digital AVCHD *Lite* de cartão SD (720p).

Uma terceira linha de força que incide sobre o processo de desmanchar o cinema é a função e a posição de Tserewahú na hierarquia do próprio ritual. Em 1987, ele viajara a Sangradouro para participar da iniciação na metade cerimonial dos meninos do chocalho. Naquela época, Divino cumpria 13 anos e morava em São Paulo, onde cursava o ensino fundamental desde os 9 anos (1984).

Isso aconteceu durante o tempo das aulas na escola em São Paulo, então eu fui sem avisar ninguém da escola sobre isso [...] um mês depois a escola me colocou como desistente e depois chegou uma carta na aldeia pra mim. É claro que eu tinha que ir à aldeia, porque pra ser iniciado no poder do sonho (*Wai'a*) você tem que ir bem antes (Tserewahú, 2014: 413).

No ritual seguinte (2000), Divino (26 anos) era guarda cerimonial, ou seja, era responsável pela iniciação do novo grupo de idade no Wai'a. Diretamente superiores aos iniciantes na hierarquia do ritual, os guardas devem vigiar os meninos para que cumpram rigorosamente o jejum e as performances extenuantes no pátio da aldeia. No ritual de 2015, Divino (41 anos) passaria à função de cantador e chocalheiro ao fim do cerimonial. Os meninos que haviam sido iniciados pelo grupo de idade de Tserewahu em 2000 passaram à função de guardas na cerimônia de 2015. A sua relação de inferioridade hierárquica ao grupo de Divino no Wai'a era mantida, assim como a relação de superioridade ao novo grupo de iniciantes era inaugurada. Como vimos, os grupos de idade alternados mantêm uma relação de solidariedade entre si, ou seja, em 2015 o grupo de idade de Tserewahú era que cuidava dos iniciantes. Além da posição de Divino no interior do cerimonial se modificar a cada nova iniciação, um outro fator que incide sobre o modo como o cineasta Xavante retoma as filmagens do ritual é a sua posição social. Em 2015, Tserewahú atingia uma posição de respeito na comunidade Xavante, a dos homens maduros (*ĩpredu*) que podem falar no meio da aldeia junto aos anciãos; enquanto em 2000, o cineasta ainda era do grupo de idade dos rapazes (*'ritei'wa*), sem muito prestígio diante da comunidade. Em 1987, Divino ainda não havia participado do ritual de furação de orelhas, em que os meninos (*wapté*) são iniciados à vida social dos adultos.

A quarta linha de força que observamos em nossas análises é a incidência da comunidade e dos anciãos nos processos de realização, como essas dinâmicas participam do processo de desmanche dos filmes e do cinema. Em 1987, os anciãos mal podiam imaginar que os *waradzu* de outras cidades brasileiras poderiam se interessar por um filme sobre o Wai'a Rini. Foi preciso que Virgínia fizesse mais do que o registro solicitado pelos Xavante para que a possibilidade do filme passasse a existir no horizonte da comunidade. É somente à

medida que os filmes existem, que eles podem ser desmanchados, como se fossem uma espécie de substrato para as invenções do novo filme. Seria preciso nos perguntarmos se não foram os próprios anciãos Xavante que começaram a desmanchar os filmes no momento das exibições durante o processo de montagem com Divino, determinando mudanças e reelaborações.

* * *

O trabalho de investigação de filmes produzidos por coletivos e realizadores indígenas demanda da pesquisa um investimento que extrapola o campo estritamente cinematográfico. O desconhecimento daqueles outros contextos socioculturais, históricos e cosmológicos por parte do pesquisador pode comprometer um tipo de análise fílmica que busca alcançar, além dos aspectos puramente formais, a dimensão pragmática constituinte desses documentários. O investimento na leitura e na pesquisa de etnografias que investigam os traços e elementos constitutivos dos modos de vida específicos das comunidades indígenas junto às quais os cineastas nativos realizam seus filmes pode trazer um grande ganho à análise fílmica. Não só por tornar compreensíveis certos sentidos menos evidentes, que não aparecem devidamente elaborados pelas narrativas fílmicas, mas por lançar luz sobre as relações constitutivas da própria cena documentária e das operações que estruturam sua montagem.

No caso do cinema de Divino, exatamente pela concepção de inacabamento que abre os filmes a novas relações com a comunidade ou com o mundo dos *waradzu*, o cinema é ao mesmo tempo afetado por essas dinâmicas sociais, culturais e históricas; como intervém nelas, tornando-se ele próprio uma espécie de dispositivo social e relacional engendrado em certos modos, protocolos e hábitos da comunidade. Também aqui, a etnografia nos auxilia a descrever e compreender, ainda que parcialmente, estes modos de relação social.

Esta pesquisa percorreu então algumas etnografias incontornáveis sobre os povos Xavante, a começar pelo trabalho do etnólogo britânico David Maybury-Lewis (1984), que publicou em 1967 a primeira investigação antropológica acerca dos Xavante. Os missionários salesianos, junto aos quais alguns grupos passaram a viver após o contato pacífico, também publicaram uma série de livros sobre os Xavante; dentre os mais importantes, encontram-se um estudo de caráter etnográfico, publicado em 1972 (Giaccaria & Heide, 1984), e dois livros de mitos e sonhos narrados por Jerônimo Xavante (Giaccaria & Heide, 1975a; 1975b). O trabalho de Regina Pollo Müller (1992) e de Aracy Lopes da Silva (1986; 2014) constituem um marco, não só pelas etnografias atentas às práticas da ornamentação e da nomeação

Xavante, como pelo protagonismo dessas mulheres no campo etnográfico brasileiro. A etnografia da antropóloga e linguista norte-americana Laura Graham (1995) também se destaca nesse sentido. O etnomusicólogo Desidério Aytai (1985) publicou uma importante pesquisa sobre o mundo sonoro Xavante, cujos fonogramas pretendemos incorporar em um trabalho futuro. Especificamente sobre o ritual Wai'a e o ciclo da vida “espiritual” dos homens Xavante, além das descrições e análises presentes nos trabalhos anteriores, destacamos a etnografia recente do antropólogo James Robert Welch (2014). O trabalho de Seth Garfield (2011), publicado em 2001, é incontornável pela densidade da perspectiva histórica que oferece das políticas de Estado que marcaram o contato definitivo com os Xavante em suas cinco primeiras décadas (1937-1988) – da “marcha para o oeste” de Getúlio Vargas ao “projeto Xavante” de rizicultura mecanizada nas aldeias.

A partir da leitura dessas etnografias, foi possível compreender melhor alguns aspectos da organização social, constantemente mencionados nos filmes de Divino, mas cuja complexidade e especificidade extrapolam as abordagens que os filmes propõem – como sua divisão em dois clãs, o que define casamentos e alianças políticas; os sistemas de grupos e classes de idade (secular e espiritual), que regulam relações de solidariedade e oposição entre gerações; a organização e os elementos em jogo nos principais rituais; a continuidade entre o mundo dos mitos e o mundo dos sonhos, onde se pode escutar novos cantos, nomes, ritos ou lamentos cerimoniais – a cosmologia gerando novas formas, conteúdos e dinâmicas do mundo Xavante.

As etnografias podem então minimizar o desamparo da análise quando lida com formas de socialidade e modos de vida tão distintos, e que nos convocam como espectadores dos seus filmes; quando busca conjugar as invenções propriamente fílmicas com as componentes contextuais e pragmáticas de sua feitura e de sua circulação – certamente inseparáveis nesses documentários produzidos pelos próprios índios. Não se trata entretanto de tomar o filme como espelho dessas outras formas culturais, sociais, históricas ou cosmológicas dos povos indígenas, como se elas pudessem aparecer refletidas tais quais elas foram descritas nas etnografias, como se tais representações pudessem se imprimir na superfície do filme de modo imediato e pleno. Nesse sentido, permanece válida em nosso contexto de pesquisa, a conhecida formulação de Jean-Louis Comolli, para quem o cinema expõe o funcionamento dos sistemas de representação nas sociedades humanas, sendo seu principal “analisador”. “O que o cinema lê nas representações sociais? Que no seu interior elas estão a serviço das lógicas de escritura, ou seja, de escolha, de sacrifício, de perda, de

articulação. O cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura” (Comolli, 2008: 99).

Os procedimentos e operações de que lançam mão ou inventam para elaborar sua escritura são fundamentais para que a análise desses filmes, feitos por cineastas indígenas junto a suas comunidades, possa alcançar aquilo que movimenta tais sistemas de representação. Ou seja, a análise ampara-se nas etnografias para encontrar justamente as operações produtivas que conjugam o contexto e os processos de realização à forma dos filmes, tomando-os como mediações.

Além das etnografias que abordam essas sociedades e povos indígenas de modo mais amplo, a produção de imagens por parte dos próprios índios em suas comunidades ou fora delas também tem despertado interesse dos antropólogos, que passaram a realizar etnografias específicas desses processos desde as primeiras experiências de vídeo em aldeias indígenas no Brasil. A pesquisa do antropólogo norte-americano Terence Turner junto aos Kayapó (MT) inaugurou esse campo de estudos no Brasil. O antropólogo publicou dois artigos em que analisa a implementação e os primeiros resultados do projeto de vídeo entre os Kayapó (Turner, 1990; 1991; 1993). A prática continuada dos Kayapó com o vídeo foi analisada posteriormente por Diego Madi Dias em dois artigos (Madi Dias, 2011; Madi Dias & Demarchi, 2013). A experiência empreendida pelo Vídeo nas Aldeias em parceria com Dominique Gallois junto aos Waiãpi (AP) foi analisada pela antropóloga em diversos artigos em coautoria com Vincent Carelli (1992; 1995a; 1995b; 1998) e ainda depois (Gallois, 2000). Recentemente, a antropóloga Nadja Marin (2015) analisou a experiência das primeiras oficinas de vídeo junto aos Cinta-Larga (RO), André Luís Neves (2016) realizou uma etnografia do processo de realização de um documentário de curta-metragem junto aos Manoki (MT) e Samuel Leal analisou a produção audiovisual dos Xavante de Pimentel Barbosa (MT) (Leal, Caminati & Hasegawa, 2014). Com exceção dessas experiências mais recentes, as demais etnografias descrevem processos que não envolveram a realização de filmes por parte dos índios, mas as práticas e usos que essas comunidades vieram conferindo à tecnologia de registro audiovisual e de exibição a partir de suas próprias câmeras e aparelhos reprodutores de vídeo.

No caso da experiência de Divino Tserewahú com o projeto Vídeo nas Aldeias junto à comunidade de Sangradouro (MT), além do retrospecto realizado através de entrevistas com o cineasta Xavante e com seus parceiros do projeto (Araújo, 2011), Vincent Carelli (1998) escreveu sobre a experiência da oficina de vídeo que resultou no filme *Iniciação do jovem Xavante* (1999), e posteriormente analisou algumas dinâmicas que incidiram sobre a

construção da própria imagem pelos Xavante (Carelli, 2009). Os anos que antecederam o processo de filmagem da cerimônia de iniciação social (furação das orelhas) dos *wapté*, ao longo dos quais exercitou o registro de outros rituais e acontecimentos na aldeia, e sua exibição junto à comunidade, foram abordados pelo próprio cineasta em seu primeiro filme *Obrigado, irmão* (1998), elaborado em parceria com Estevão Tutu Nunes. A antropóloga Fernanda Silva publicou uma síntese de duas entrevistas que realizara com Tserewahú (2014), em que o cineasta Xavante comenta sobre sua trajetória e sobre alguns dos processos de realização de seus filmes. A trajetória do Vídeo nas Aldeias junto aos Xavante de Sangradouro, assim como o percurso de Divino como cineasta dentro e fora da aldeia é o tema da pesquisa de doutorado da antropóloga Cláudia Gonçalves (2012; 2006).

A etnografia e os estudos sobre o cinema indígena não ganharam, nesta tese, o espaço de um tópico ou capítulo teórico à parte – algo que arriscaria sobrepor aos filmes um repertório conceitual e contextual prévio – mas foram sendo convocados – mais ou menos explicitamente – na medida de sua pertinência e aderência às análises.

Capítulo 2

HISTÓRIAS DO CINEMA XAVANTE

Quando ainda era menino, Vincent Carelli ganhou de seu padrinho uma fotografia de um índio Xavante no meio do cerrado. “Não sei de onde ele tirou, como isso veio parar na minha mão. Ele me deu essa foto, era um Xavante de pé com arco, gravata e estojo peniano, no meio do cerradão” (Carelli, 2017b). Por anos essa imagem acompanhou Vincent, que a mantinha sobre sua escrivaninha. Era sua *foto de cabeceira* (Carelli, 2009a: 151).

Ah, como toda essa história aconteceu é mesmo um mistério. Quer dizer, um dia, meu padrinho chegou com uma fotografia de um jovem Xavante, nu, com um arco e flecha na mão. E essa foto foi, assim, um negócio! Eu sonhava com aquele lugar, aquele índio (Carelli, 2010: 364).



Fonte: Museu do Índio/Funai – fotografia, provavelmente, de Nilo Velozo (SPI).

Ao me contar essa mesma história, Divino Tserewahú (2016b) acrescentou em tom de brincadeira que o percurso de Vincent até os Nambiquara em 1986, no noroeste de Mato Grosso, tinha sido um desvio da rota que essa imagem prenunciava em direção aos Xavante, no leste do estado. Poderia uma imagem agir como um chamado?

* * *

A palavra que os Xavante usam para designar as imagens em geral é *dapodo*, formada pelo prefixo pessoal generalizador *da-* e pelo termo *podo*. Uma fotografia específica da onça (*hu*) seria *hupodo*, por exemplo. O termo *podo* é uma espécie de forma participial do verbo *poto* (ou *pto* na forma contraída), que tem o sentido de “gerar”.

Segundo as histórias contadas pelos anciãos (Sereburã *et al.*, 1998), dois *wapté* antepassados dos Xavante tinham o poder de transformar seus próprios corpos no corpo de seres que sequer existiam, e que passaram a existir e ser conhecidos pelo seu povo, justamente com a imagem de seus corpos transformados. Ao comentarem sobre o aspecto autopoiético do poder daqueles jovens criadores míticos, os Xavante de Pimentel Barbosa conjugam o verbo *poto* com o prefixo reflexivo *tsi-* (ou *si*, a depender da grafia).

Teza sipoto, ele vai se criar, ele que vai criar. Por exemplo, ele vai nascer, *teza sipoto* [...] Eu sei que ele se cria, ele é *romhōsi 'wa*. É o mesmo. *Teza sipoto*, ele vai se criar qualquer objeto. *Sipoto*, *teza sipoto*, pode significar também ‘se criar, brotar, aparecer, tudo isso’. *Teza*: e vai, *teza sipoto*, ou nascer, ou se criar, a palavra é junto. *Sipoto*, que ele vai se criar, ele vai se transformar [...] brotar, aparecer também, tudo, é uma palavra toda junta” (Shaker, 2002: 122-123).

Um outro exemplo de emprego do verbo *poto* é o termo que os filhos passam a usar para se referir ao pai falecido. No lugar de *ĩmama* (“meu pai”), usado como vocativo ao longo da vida, passa-se a dizer *ĩpoto 'wa* (“meu gerador”). Quando se quer enfatizar a dimensão acabada (particípio) do verbo *poto*, usa-se a variante *podo*, por não se tratar mais de uma potência *virtual* gerativa, mas daquilo que foi gerado e tem (ou teve) portanto existência *atual*. No contexto do nascimento de um bebê, por exemplo, alguém poderia perguntar à mãe: *emarĩ mapodo* (“o que foi gerado?”). *Aibō mapodo* (“homem foi gerado”), ela responderia. Um pai pode se referir à sua prole como *ĩnhipodo* – (“por mim gerado”).

Nas aldeias Xavante da Terra Indígena Pimentel Barbosa, é exatamente o termo *poto* que denomina o cinegrafista filmador: *dapoto 'wa* (Leal, Caminati & Hasegawa, 2014) (“fazedor da imagem”). Nas aldeias Xavante sob influência dos missionários, essa expressão

parece não soar muito bem. Isso porque foi precisamente esse, um dos termos apropriados pelos missionários para nomear o deus cristão (“gerador”) na evangelização em língua Xavante. Nas aldeias das Terras Indígenas onde os Xavante vivem com padres Salesianos (Sangradouro e São Marcos), o filmador é chamado de *dahöibarĩ’wa*.

Como veremos adiante, foi o avô de Divino quem conduziu seu povo para o contato com os *waradzu* (não indígenas) da missão Salesiana, a partir de um sonho. Segundo Divino, em poucos anos ele viria a falecer em Sangradouro, e os padres decidiram prestar uma homenagem a Tserepsté. Ampliaram uma fotografia que tinham feito do ancião Xavante e levaram até a aldeia. A comunidade ficou aterrorizada com aquela imagem e se fechou em suas casas. A expressão que usaram para descrever a fotografia foi *dahöibarĩ* (“tirar o corpo”). O cinegrafista filmador *dahöibarĩ’wa*, assim como o fotógrafo, seria aquele que tira o “corpo” das pessoas (“ladrão de corpo”). O problema dessa tradução está precisamente na correlação equivocada entre o termo *höiba* e a noção de “corpo” tal qual a concebemos; assim como da relação entre o termo *poto/podo* e o verbo “gerar”.

Parece ser a nossa ideia de *essência* que não encontra muita correlação no pensamento ou mesmo na língua Xavante, que sequer possui um termo específico que se aproxime da nossa noção de “alma” (como uma contraparte invisível da pessoa). Ao contrário, as noções Xavante de *corpo* e de *geração* parecem antes estar relacionadas à uma dimensão social da *aparência*. Existir é, antes de mais nada, aparecer. Como aquele Xavante da fotografia de Vincent.

2.1 1987

Em março de 1987, uma comitiva Xavante viajara até a cidade de São Paulo para solicitar ao projeto Vídeo nas Aldeias – experiência inaugurada por Vincent Carelli no Centro de Trabalho Indigenista (CTI) – que registrasse em vídeo o raro ritual de iniciação que aconteceria em sua aldeia. A comitiva era capitaneada pelo professor de matemática e liderança da aldeia Sangradouro, Lucas ’Rori’õ (acompanhado de Bartolomeu Patira e Cornélio), um dos responsáveis pela organização daquela iniciação. Lucas movia-se pela preocupação de que muitos dos anciãos conhecedores das tradições dos antepassados não estariam vivos na iniciação seguinte, que só ocorreria 15 anos depois, aproximadamente. “Para ser organizador, é preciso captar tudo, gravar tudo, carregar na sua memória. Para depois, daqui a quinze anos, repassar tudo como foi aquela festa para um outro” (’Rori’õ *apud* Gonçalves, 2012: 72, nota 76). Divino Tserewahú (2016b) lembra que Lucas vinha

negociando com uma equipe de televisão local que tinha interesse em fazer uma reportagem sobre os Xavante de Sangradouro e seus rituais, mas não tinha disponibilidade para registrar as várias etapas do cerimonial, cujos detalhes só os anciãos conheciam bem. A comunidade decidiu por proibir a presença da equipe de televisão. Benjamin foi procurar a Superintendência da Funai em Cuiabá (MT) para que pudessem auxiliá-los. O indigenista Silbene de Almeida contou do projeto de Vincent Carelli, que tinha acabado de filmar no Mato Grosso entre os Nambiquara, e indicou seu endereço em São Paulo.

A comitiva Xavante rumou para São Paulo e bateu à porta da casa de Vincent e de sua esposa, a antropóloga Virgínia Valadão, para pedir que filmassem o ritual de iniciação ao Wai'a, que aconteceria em Sangradouro. “Nós tivemos conversa longa com o Vincent, e foi um momento onde a gente começou a se conhecer, quem é o Vincent [...] a gente sempre fala dele pra geração nova” (‘Rori’õ *apud* Gonçalves, 2012: 72, nota 78). A antropóloga Virgínia Valadão assumiu então a tarefa do registro com Paulo César Soares, pois Vincent já tinha se comprometido com o líder do povo Gavião (Parkatêjê) de filmar um ritual que aconteceria na mesma época em sua aldeia no Pará. Essas imagens, com as quais Vincent montou o documentário *Pemp* (1988), seriam posteriormente retomadas pelo diretor na montagem de seu filme “Adeus, Capitão” (em processo), sobre o líder Krohokrenhum, falecido em 2016. Mais uma vez, a retomada das imagens se mostra parte fundamental do cinema-processo que o Vídeo nas Aldeias vem constituindo junto das comunidades indígenas.

A Virgínia que veio com o Paulo César, e a mulher dele, Paula [de Stefani]. Essas pessoas que trabalharam. Chegando aqui, foi uma notícia boa pra comunidade, mas já colocando com transparência o que seria filmado e o que não poderia. E se fosse preciso, a gente, como ‘pioneiro’ desta ideia, a gente estaria sempre recorrendo ao Conselho dos Anciões, pra eles não estranharem, pra ninguém provocar ou pensar de tomar o equipamento (‘Rori’õ [2004] *apud* Gonçalves, 2012: 73).

Lucas exercia a função de guarda cerimonial naquele Wai'a Rini e, embora não pudesse acompanhar a equipe durante as filmagens no ritual, assistia à noite, junto aos anciãos, o que havia sido filmado durante o dia, “momento em que selecionavam algumas imagens para deixar cópia na aldeia” (Gonçalves, 2012: 73). Esse gesto remonta à tradição inaugurada pelo pioneiro do cinema documentário Robert Flaherty, quando (re)filmou *Nanook: o esquimó* (1922) junto a uma comunidade Inuit no ártico canadense.

Naquela ocasião, em 1920, além de duas câmeras movidas à manivela (Akeley) e do filme virgem (75 mil pés),¹⁷ Flaherty levou para a Bahia de Hudson também um gerador de

¹⁷ Que equivaleriam a 18 horas e meia.

eletricidade, uma máquina copiadora e um projetor de cinema. A primeira filmagem feita por Flaherty junto dos Inuit foi a caça à morsa, em que Nanook se esgueira para se aproximar do grupo de animais, e atinge com seu arpão uma delas, que passa a lutar para tentar escapar do grupo de esquimós. A filmagem da caçada foi um sucesso entre eles: “A fama deste filme espalhou-se por todo o território. E por todo o ano em que eu lá permaneci, cada família que passava pelo entreposto me suplicava para que lhe fosse exibido o *iviuk aggie* [imagem da morsa]” (Flaherty, 2011 [1922]: 334).

A caça da morsa mostrou-se de tal sucesso que Nanook passou a aspirar coisas maiores. A primeira das coisas maiores iria ser uma caça ao urso no Cabo Sir Thomas Smith, que jaz em torno de duzentas milhas ao norte de nós. “Aqui”, disse Nanook, “é onde a urso hiberna no inverno. Eu sei, porque já as cacei lá, e me parece que lá poderíamos ter a grande, grande *aggie* (imagem) (Flaherty, 2011 [1922]: 335).

A empreitada de Flaherty, ao levar todo o aparato técnico que possibilitasse tanto a revelação do negativo filmado quanto sua cópia para positivo, para que pudesse assim exibi-lo aos povos indígenas Inuit da América do Norte, inaugurava um tipo de cinema cujo processo de feitura é compartilhado com aqueles que são filmados. Para Jean Rouch (1979), ao montar tal laboratório de revelação e copiagem junto aos Inuit, e projetar suas mais novas imagens a Nanook, seu primeiro espectador, Flaherty “acabava de inventar, ao mesmo tempo, a ‘observação participante’, que os sociólogos e antropólogos utilizarão quase trinta anos mais tarde, e o *feedback*, que nós [cineastas] experimentamos tão desajeitadamente” (Rouch, 1979, tradução nossa).¹⁸ O método retomado por Rouch foi decisivo para a constituição de suas obras mais importantes como *Eu, um negro* (1958), *Jaguar* (1967) e *Caça ao leão com arco* (1965), em que incorpora ao filme os comentários dos próprios sujeitos filmados, improvisados no momento mesmo da projeção das imagens.

Quando projetamos o filme *Batalha no grande rio* (1952) em Ayourou [Níger], Damouré [Zika] tinha improvisado, durante a projeção, um comentário em songai que era fabuloso. Mas não o gravei. Essa projeção foi para mim a descoberta do *feedback*. Retomei a fórmula desta vez gravando o comentário, quando da realização de *Jaguar*, em 1957 (Rouch, 2000 [1994]: 126).

¹⁸ No original: “il vient d’inventer tout à la fois «l’observation participante» qu’utiliseront quelque trente ans plus tard les sociologues et les anthropologues, et le «feedback» que nous expérimentons encore si maladroitement”

No Brasil, o procedimento que buscava incorporar o olhar dos povos indígenas ao processo de realização cinematográfica foi inaugurado¹⁹ e realizado de forma sistemática por Vincent Carelli, já na sua primeira experiência junto a uma comunidade Nambiquara do Vale do Guaporé, noroeste do estado do Mato Grosso; um ano antes das filmagens realizadas na aldeia de Sangradouro. Essa experiência fundadora do Vídeo nas Aldeias não só retomava o procedimento inaugurado por Flaherty, e desenvolvido por Rouch, como o engendrava no próprio filme como processo. O documentário *Festa da moça* (1987), de Vincent Carelli, é um marco no sentido de dar a ver a potência que o retorno das imagens aos povos indígenas – seja imediatamente, como é o caso do vídeo, seja em defasagem, como no retorno de fotografias e documentos históricos – na sua elaboração do próprio presente.

Assim como na experiência seminal de Carelli, as filmagens realizadas por Paulo César Soares e Virgínia Valadão na aldeia Xavante de Sangradouro não estavam destinadas à montagem de um filme, inicialmente. “A intenção não era divulgar o registro do ritual, mas documentar. E o registro era para guardar, porque este registro iria servir para a geração que vier” (‘Rori’õ [2004] *apud* Gonçalves, 2012: 72, nota 77). É durante o processo de trabalho na aldeia que a ideia do filme passa a existir. Com essas imagens, e com o apoio de Lucas (amparado pelos anciãos da aldeia), Virgínia viria a montar seu primeiro documentário: *Segredo dos homens* (1988).

Nesse mesmo ano (1987), o Museu do Índio realizou no Rio de Janeiro a segunda edição do festival organizado pelo *Comité Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* (Clacpi), fundado no México, na ocasião da sua primeira edição (1985). O festival reuniu indígenas da Argentina, Bolívia, Brasil, Costa Rica, Colômbia, Canadá, Equador, Guatemala, Panamá, Peru e da Venezuela; que participaram das mostras, como parte do júri, mas também de uma oficina de capacitação audiovisual (Menezes, 1995; Bermúdez Rothe, 2013). Entre os convidados estavam o casal de realizadores Zapotecas (México) Martha Colmenares e Álvaro Vázquez, pioneiros do cinema indígena no seu país, e traziam o único vídeo indígena do festival, *Danza Azteca* (1987).

Desde 1981, começamos a nos reunir, jovens Zapotecos – entre 18 e 25 anos – profissionais ou com experiência em nossas comunidades, para conversarmos sobre os problemas dos nossos povoados. Começamos publicando um boletim. Depois fomos convidados para criar uma comissão de relações [públicas] da Assembleia de Autoridades Zapotecas e Chinantecas da Serra. No princípio, registrávamos as

¹⁹ As imagens anteriores, da experiência de Mônica Frota em 1985 (Frota, 2000), sucedida por Terence Turner a partir de 1987 (Turner, 1990; 1993), realizadas pelos Kayapó foram mantidas não montadas, nos acervos das aldeias.

reuniões com fotografias para os jornais-murais e depois fizemos um audiovisual. Chegou o primeiro aniversário, um amigo que tinha visto o audiovisual nos emprestou um equipamento (câmera Betamax) para registrar o festejo e a festa comunitária regional em Tagui, como não tinha eletricidade nessa comunidade, levamos um gerador, um regulador [de voltagem] e um televisor. Ele só nos indicou como se ligava a câmera. Gravamos a reunião e a festa para mostrá-la nesse mesmo dia. Isso foi em 1981. Sem nos propormos a tal, começamos a busca de uma linguagem e uma maneira criativa de tratar nossos próprios assuntos e de como vermos a nós mesmos. Em 1982, editamos este primeiro material... projetamos os vídeos nas quadras de basquete e as pessoas se divertiam vendo-se a si mesmas. Foi assim que ganhamos da televisão comercial, já que antes de sua chegada, as pessoas já tinham se visto na tela. Através desse meio, as pessoas reconheciam ou conheciam outros povoados Zapotecos. Enviamos os vídeos a algumas organizações de Zapotecos que tinham emigrado para os Estados Unidos, e que não podiam ou não tinham regressado; e foi assim que se reestabeleceram relações entre os povoados Zapotecos. Mais tarde, voltavam com suas câmeras de vídeo para registrar as festas e eventos importantes das comunidades. Se fez massiva a utilização do vídeo na Serra Norte Zapoteca e o intercâmbio com outras comunidades. Em 1986 participamos na Primeira Mostra de Videofilme, obtendo um prêmio com *Danza Azteca*, como o primeiro vídeo realizado por indígenas, depois participamos no Segundo Festival de Cinema Indígena no Rio de Janeiro, como parte do comitê de cinema latino-americano que se conformou nesse festival (Colmenares *apud* Minter, 2008, tradução nossa).²⁰

No que se refere ao acesso à tecnologia do vídeo, a trajetória narrada por Martha Colmenares evidencia a enorme diferença entre o contexto indígena dos povos Zapotecas do sul do México e a realidade de grande parte dos povos indígenas do Brasil na época. No momento em que seu filme era exibido na mostra do Rio de Janeiro, o Vídeo nas Aldeias ainda dava seus primeiros passos na direção de garantir equipamentos para que as comunidades pudessem filmar os seus assuntos com autonomia. Mas apesar das distâncias incomensuráveis (que são também, e antes de mais nada, sociais e históricas), os processos

²⁰ No original: “Desde 1981 empezamos a reunirnos varios jóvenes zapotecos, – entre 18 y 25 años – profesionistas o gente con experiencia en su comunidad para platicar acerca de los problemas de nuestros pueblos. Empezamos publicando un boletín. Después fuimos invitados para crear una comisión de relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra. Al principio registrábamos las reuniones con fotografías para los periódicos murales y después hicimos un audiovisual. Llegó el primer aniversario, un amigo que había visto el audiovisual nos prestó un aparato (cámara Betamax) para registrar el festejo y la fiesta comunitaria regional en Tagui, para entonces no había electricidad en esa comunidad por lo que llevamos una planta, un regulador y un televisor. El solo nos indicó como se encendía la cámara. Grabamos la reunión y la fiesta para mostrarla ese mismo día. Esto fue en 1981. Sin proponérselo empezamos la búsqueda de un lenguaje y una manera creativa de tratar nuestros propios asuntos y de cómo vernos a nosotros mismos. En 1982 editamos este primer material... proyectábamos los vídeos en las canchas de básquetbol y la gente se divertía viéndose a sí misma. Fue así que le ganamos a la televisión comercial, ya que antes de su llegada, la gente ya se había visto en la pantalla. A través de este medio la gente reconocía o conocía a otros pueblos zapotecos. Enviamos los vídeos a algunas organizaciones de zapotecos que habían emigrado a los Estados Unidos y que no podían o no habían regresado y fue así que se restablecieron relaciones entre los pueblos zapotecos. Más tarde regresaban con sus cámaras de vídeo para registrar las fiestas y eventos importantes de las comunidades. Se hizo masiva la utilización del vídeo en la sierra norte zapoteca y el intercambio con otras comunidades. En 1986 participamos en la Primera Muestra de Videofilme, obteniendo un premio con *Danza Azteca*, como el primer vídeo realizado por indígenas, después participamos en el Segundo Festival de Cine Indígena en Río de Janeiro como parte del comité de cine latinoamericano que se conformó en ese festival”.

vividos por Colmenares carregam traços de semelhanças sutis que aproximariam experiências tão distantes: o desejo coletivo pelo registro dos rituais e das festas da comunidade. Era precisamente esse o desejo que motivara a comitiva Xavante a viajar até São Paulo para bater à porta de Carelli e Valadão. Em 1987, o projeto Vídeo nas Aldeias ainda não dispunha de recursos para deixar mais do que um videocassete e as cópias do material filmado na aldeia Xavante. Mas se pudermos imaginar que o CTI deixasse uma câmera em Sangradouro após a festa, ela certamente estaria viajando para Brasília em poucos dias. Isso porque logo depois do fim do ritual que introduzia uma nova geração de meninos nos poderes do sonho xamânico, uma comitiva de líderes de Sangradouro viajara até a capital federal para se somar aos demais Xavantes que planejavam chegar ao Ministério do Interior, ao qual era vinculada a Fundação Nacional do Índio (Funai).



Fonte: José Varella – Jornal do Brasil (27/08/1987)

Na fotografia publicada no Jornal do Brasil, no dia 27 de agosto de 1987, um dos líderes Xavante levanta sua borduna sobre a cabeça de Romero Jucá, então presidente da Funai. Sobre a mesa, um gravador, que bem poderia ser do ex-Deputado federal indígena (Xavante) Mário Juruna, registra as palavras de Jucá. Juruna acusava o correligionário do Presidente da República, José Sarney (PMDB), de corrupção na Funai. “O Jucá está vendendo

madeira de índio, permitindo que empresas explorem minério em terra de índio [...] nunca botou o pé numa aldeia. Ele quer é usar a Funai como publicidade para ser prefeito de Recife” (Juruna *apud* Jornal do Brasil, 1987: 5). O Deputado Xavante não poderia imaginar o que o Presidente da República ainda faria pela carreira do jovem político pernambucano. Romero Jucá deixou a presidência da Funai, indicado para assumir o governo de Roraima, Território Federal que seria alçado à condição de Estado com a promulgação da Constituição Federal em 1988. De acordo com a apuração realizada pela Comissão Nacional da Verdade, Romero Jucá foi responsável por crimes ainda mais graves que aqueles mencionados por Mário Juruna, enquanto esteve à frente da Funai.

O caso mais flagrante de apoio do poder público à invasão garimpeira se deu na gestão de Romero Jucá à frente da Funai, na região do Paapiu/Couto de Magalhães, onde o garimpo se iniciou a partir da ampliação de uma antiga pista de pouso pela Comissão de Aeroportos da Região Amazônica (Comara), em 1986. A Funai e os demais agentes públicos abandonaram a região, deixando a área livre para a ação de garimpeiros (CNV, 2014: 232).

A pista de pouso, situada no coração do território dos índios Yanomami em Roraima, tornou-se um vetor da invasão do garimpo na região. Segundo o relatório da Comissão Nacional da Verdade, o impacto causado pela presença de quase 40 mil garimpeiros foi devastador. “Não há um número oficial de mortos em decorrência dessas invasões, mas se estima que chegue aos milhares. Comunidades inteiras desapareceram em decorrência das epidemias, dos conflitos com garimpeiros, ou assoladas pela fome” (CNV, 2014: 233).

Uma semana antes da chegada dos Xavante em Brasília, alegando reagir a denúncias de que religiosos que atuavam na área estariam insuflando os índios contra os garimpeiros, Romero Jucá determinou a retirada de todas as equipes de saúde do território Yanomami. Por mais de um ano, a área permaneceu interdita e os índios abandonados a epidemias que dizimaram aldeias inteiras.

A inoperância da Funai na retirada dos garimpeiros, agravada pela expulsão dos profissionais de saúde, teve como consequência direta as mortes decorrentes de conflitos, que vinham sendo anunciados por telegramas enviados à sede do órgão indigenista pelos sertanistas localizados na Terra Indígena e que foram sistematicamente ignorados pelas instâncias responsáveis. As epidemias de gripe, malária, sarampo e coqueluche, somadas às doenças venéreas, ceifaram milhares de vidas (CNV, 2014: 233).

Cinco anos depois, o responsável pelo genocídio da população Yanomami se elegeria Senador pelo estado de Roraima em 1994. Romero Jucá (PMDB) é o autor do Projeto de Lei (1.610/96) que tramita atualmente na Câmara dos Deputados, e que dispõe sobre a exploração

mineral em terras indígenas. “Somente sobre a Terra Indígena Yanomami existem mais de 550 pedidos de lavra e exploração mineral que, se aprovados, poderão significar a extinção do Povo Yanomami” (CCPY, 2005).

Alexandre Tserepsté, o líder Xavante que projeta sua borduna contra a cabeça do presidente da Funai na fotografia, ainda era criança quando viu sua aldeia Parabubu ser invadida pelos *waradzu* (não indígenas). Segundo o historiador Seth Garfield (2011), em 1951, um bando de pistoleiros e fazendeiros de Barra do Garças (MT) partiram em comitiva para aterrorizar os Xavante que viviam isolados na região do rio Couto Magalhães: “Essa área era habitada por dez diferentes aldeias xavante ainda não contatadas pelo SPI. Na aldeia de Parabubu, os invasores mataram e feriram um grande número de índios e puseram fogo em suas casas” (Garfield, 2011: 161). No massacre da aldeia Parabubu, os *waradzu* dizimaram toda uma família Xavante, e crucificaram o corpo de Tsiwari no pátio da aldeia, dispendo ao seu redor os corpos de seus filhos, filhas, mãe, irmã, sobrinha e esposa (Giaccaria & Heide, 1984: 40). Cinco anos mais tarde, uma nova e terrível investida contra o povo de Tserepsté – roupas infectadas com sarampo foram lançadas de aviões sobre aldeias não contatadas (Klintowitz, 1980). No filme *Sangradouro* (2009), de Divino Tserewahú, Amandine Goisbault e Tiago Campos Tôres, o ancião Francisco Pronhõpa lembra das epidemias que se alastraram entre os grupos Xavante que ainda recusavam o contato.

Começamos a sentir muita coceira, e a ficar fedidos, doentes / Então começamos a nos espalhar. Morreram muitos Xavante no caminho. Quando acampamos na aldeia Ete'rãirebere, o padre Salvador 'Papa' sobrevoou, procurando os Xavante dispersos. Meu tio, 'Papai' Pedro, começou a sonhar com um lugar e nós viemos seguindo o sonho dele.

Quando chegou com seu povo em Sangradouro, em 1957, o pai de Alexandre, o líder Tserepsté, ganhou dos padres Salesianos o nome e o epíteto Papai Pedro. “O salesiano disse: ‘Quem é cacique aí?’. Quando estudei, eu descobri o que era ‘cacique’. ‘Papai’ Pedro era chefe, *a'pitó*. Ele viveu pouco, mais dois anos e meio. Antes de morrer passou a chefia para o sobrinho [...] Zeferino Dutsã” (Tserepsté *apud* Gonçalves, 2012: 194). No filme *Sangradouro*, Alexandre atribui a seguinte reflexão a seu pai: “Os Xavante viviam brigando entre si e com os Brancos. Se não tivéssemos chegado aqui em Sangradouro, já não existiria a comunidade”.

Em 1987, as lideranças de Sangradouro viajaram para Brasília a fim de pressionar o Ministro do Interior pela destituição de Romero Jucá da presidência da Funai. A reportagem que acompanha aquela fotografia no Jornal do Brasil menciona: “insurgiu-se o cacique

Alexandre, que queria saber da verba dos índios”. No final da década de 1970, a Funai implementara um projeto de monocultura de arroz, extensiva e mecanizada nas reservas Xavante. Um dos objetivos declarados no plano que embasou a elaboração e implementação do Projeto Xavante, “porque eles não poderiam mais se sustentar por meio de sua economia tradicional de caça e coleta, [era] prover os meios para alcançarem sua autossuficiência econômica” (Graham, 1995: 46, tradução nossa).²¹ O projeto transformou profundamente a vida nessas comunidades, que passaram a depender cada vez mais da assistência da Funai, que, por sua vez, passou a despender cada vez menos recursos até abandonar os Xavante à própria sorte.

A partir dessas experiências ficou claro para os Xavante que eles não poderiam mais contar com a assistência financeira da Funai. Em Julho de 1987, a Funai destinou Cz\$300.000 para cada líder, para que comprassem diversos itens, como sabão, roupa e óleo de cozinha. Não haveria, contudo, ‘projeto’ em 1988” (Graham, 1995: 61, tradução nossa).²²

Laura Graham (1995) conta que, sem recursos ou combustível para a colheita, homens, mulheres e crianças da aldeia Sangradouro cortaram e colheram à mão 600 hectares de arroz em 1987. O cacique de Sangradouro que levantara sua borduna contra a cabeça de Romero Jucá, e toda a comitiva Xavante, estavam enfurecidos e exigiam a destituição do presidente da Funai (Jornal do Brasil, 1987: 5). Naquele momento, a Assembleia Constituinte já tinha sido instalada no Congresso Nacional e o político pernambucano transformara seu gabinete na Funai em um balcão de negociações pela liberação da mineração em terras e reservas indígenas. Diante das acusações de Mário Juruna e da pressão Xavante pela sua destituição, Romero Jucá realizou um compêndio de acusações e difamações contra os chefes Xavante intitulado “Xavante: os índios privilegiados têm ‘lobby’ para presidir a Funai” (Garfield, 2011: 325). Em seu discurso em defesa da Emenda Popular (PE-40/1987) que propunha a inclusão de dispositivos específicos sobre os direitos de populações indígenas na Constituição Federal, o índio Ailton Krenak denunciava no plenário do Congresso Nacional a campanha de difamação em curso contra os índios naquele momento. Em uma performance

²¹ No original: “because they could no longer support themselves with their traditional hunter-gatherer economy – to provide the means for their eventual economic self-sufficiency”.

²² No original: “From these experiences it became apparent to the Xavante that they could no longer rely on FUNAI’s financial assistance. In July 1987 FUNAI dispensed Cz\$300,000 (US\$6,676) to each leader to buy miscellaneous items such as soap, cloth, and cooking oil. There would, however, be no ‘project’ in 1998”.

memorável, Krenak pintava seu rosto com as mãos até cobrir por completo com tinta preta enquanto discursava.

Um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas, um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão não deve ser identificado, de jeito nenhum, como um povo que é inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação, ou que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de km² do Brasil. Os senhores são testemunhas disso (Krenak, 1987).

A emenda defendida por Krenak foi incorporada à Constituição Federal (Capítulo VIII), mas nem sua intervenção na Assembleia Constituinte, nem a pressão da comitiva de chefes Xavante pintados para a guerra no gabinete do presidente da Funai em Brasília, ou mesmo as acusações diretas feitas pelo deputado Mário Juruna – posteriormente confirmadas em processo no Supremo Tribunal de Justiça, pela autorização ilegal de extração madeireira em terras indígenas – foram suficientes para impedir que Romero Jucá seguisse articulando o *lobby* da mineração nas reservas, e outros tantos “acordos” pelos corredores do Congresso Nacional.

2.2 Vídeo nas aldeias

A fotografia que Vincent recebeu de presente do seu padrinho certamente foi feita por um integrante do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão governamental criado em 1910 pelo Marechal Cândido Rondon, que estabeleceu o primeiro contato “pacífico” com os Xavante em 1946. Investigado pela Procuradoria-Geral da República durante a Ditadura Militar, o órgão foi dissolvido em 1967, a partir de um relatório que comprovou não apenas atos de corrupção, esbulho de terras e exploração de trabalho indígena, mas também escravidão, estupro, massacres e ataques biológicos contra as comunidades inteiras. “Os abusos ocorreram com a omissão e, por vezes, a participação de funcionários do SPI [...] [O Procurador-Geral] Figueiredo concluiu que, pela falta de assistência, a entidade ‘perseguia os índios ao ponto do extermínio’” (Garfield, 2011: 218). Não muito diferente da Funai de Romero Jucá.

Desde os primeiros anos de sua criação, o SPI contava com uma seção de documentação equipada com câmera de cinema e fonógrafo. O Major Luiz Thomaz Reis, responsável pela implementação dessa seção no órgão indigenista, é autor daquele que talvez seja o primeiro documentário etnográfico jamais realizado, *Rituais e festas Borôro* (1917) (Caiuby

Novaes, Cunha & Henley, 2017). Segundo o pesquisador Fernando de Tacca (2002), a imagética do SPI se divide em dois momentos distintos: a produção fotográfica e cinematográfica da Comissão Rondon, que se confunde com a produção do próprio SPI; e a sistematização dessa produção com características de documentação etnográfica, com a criação da Seção de Estudos do SPI em 1942 (Tacca, 2002: 195).

Foi precisamente no trabalho de pesquisa para acervo do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi)²³ que Vincent Carelli foi se dando conta da importância daquelas imagens para os povos indígenas que lutavam para se reerguer. “Essa ideia da importância da imagem como base de apoio para uma revalorização de si mesmo. Uma possibilidade de, através das imagens, os índios poderem perceber seus processos de mudança e reconstruírem sua memória” (Carelli, 2010: 366).

Acho que comecei a trabalhar esta questão da memória dos povos indígenas pela fotografia através do trabalho de 10 anos que fiz no CEDI para construir um acervo fotográfico; e visitei todos os grandes acervos do Brasil. As fotos do [Vladimir] Kozak sobre os antigos chefes Kayapó no momento do contato, o acervo do Eduardo Galvão, [Curt] Nimuendaju, [a revista] *O Cruzeiro etc.* [...] Fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades podia proporcionar aos índios uma visão retrospectiva do seu processo de mudança (Carelli, 2009a: 151).

Em 1965, era lançado nos Estados Unidos o primeiro gravador portátil de vídeo (de rolo) preto e branco Sony CV-2000, de fita de meia polegada. O cineasta Andrea Tonacci conta que ficara sabendo da novidade, “que dava para usar a imagem na mesma hora em que se estava gravando” (Tonacci, 1983: 6), e na ocasião de uma viagem aos Estados Unidos (1973), comprou o equipamento de segunda mão, com o qual veio a filmar seu segundo longa-metragem, *Jouez Encore, Payez Encore* (1975), com a atriz Ruth Escobar. “Nesse período eu já começava a sacar o que o VT permitia, o que era essa construção de uma determinada circunstância vivida, feita pelas várias pessoas que viviam essa circunstância” (Tonacci, 1980: 8).

A ideia do outro poder participar da sua própria imagem, produzir a sua própria imagem, era uma coisa muito nova, muito surpreendente, apesar de isso depender da tecnologia. A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria a memória como uma forma de poder, que usa a câmera como um instrumento de fixação de imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo, e a vivência

²³ A partir de 1994, o patrimônio do Cedi foi incorporado ao Instituto Socioambiental (ISA).

dele é praticamente a da impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência (Tonacci, 2007: 243).

O cineasta procurou então o grupo de antropólogos e indigenistas que viria a formar o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) com a proposta de um projeto de comunicação entre diferentes comunidades indígenas através do vídeo (Carelli, 2011: 46). “O vídeo era de rolo, VT preto e branco, enfim, ele tinha proposto pra gente essa ideia. Ele tinha feito uma ONG que chamava *Inter-povos* [...] Nem existia o vídeo portátil no Brasil, ele importava dos Estados Unidos. Não era nem fita, era rolo mesmo, como gravador de rolo” (Carelli [2003] *apud* Gonçalves, 2012: 77, nota 83). Tonacci e Vincent Carelli chegaram a escrever um projeto que submeteram à Fundação Guggenheim para a concorrência de uma bolsa, que a instituição concede até hoje a artistas latino-americanos. Para Andrea Tonacci, o projeto possibilitaria “viajar por áreas indígenas em condição de crise e fazer com que essas próprias pessoas realizassem a visão delas de dentro. Seria uma tentativa de construir a história a partir do ponto de vista do outro” (Tonacci, 1980: 8). Nesse momento (1976), Tonacci e o antropólogo Gilberto Azanha planejavam começar o projeto de vídeo na aldeia dos índios Canela (Apaniekra), entre os quais Azanha e Maria Elisa Ladeira viriam a realizar suas pesquisas etnológicas (mestrado). Segundo Tonacci, “a ideia era gravar com eles, fazê-los gravarem, exibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado [...] mas a serviço de uma situação deles, para tentar expressar aquela situação” (Tonacci *apud* França, 2003: 13). A resposta negativa da fundação norte-americana veio com a justificativa de que, “devido à instabilidade política do continente, eles não botariam grana no projeto” (Tonacci, 1980: 8).

Sem financiamento, o projeto com o vídeo não avançou, e Tonacci seguiu com os antropólogos para a aldeia Porquinhos (MA) levando uma câmera Super-8 e uma câmera 16mm (Eclair NPR) com a qual realizou *Conversas no Maranhão* (1983), documentário em torno das discussões e reivindicações dos Canela pela demarcação do seu território. “Acabamos fazendo algumas imagens em Super-8, ou melhor, foram os índios que fizeram [...] a única coisa que foi possível fazer naquele momento era explicar que aquele aparelhinho captava uma imagem que alguém mais, em outro lugar do mundo, poderia ver” (Tonacci, 2007: 45), mas sem a possibilidade de que assistissem às imagens que estavam sendo feitas nesse processo. “Aí não pintou o vídeo, fizeram em película. E a ideia do *Inter-povos* não aconteceu” (Carelli [2003] *apud* Gonçalves, 2012: 78, nota 84).

Azanha trabalhava como indigenista da Funai com diversos povos indígenas, dentre eles os Krahô, grupo Timbira (como os Canela) junto ao qual implementara o Projeto de

Desenvolvimento Comunitário Krahô (TO) (Azanha, 1976). Nessa época, seu colega de graduação, Vincent Carelli, já havia abandonado o curso de Antropologia da USP (1971), para depois ingressar no curso de indigenismo da Funai, em 1973. Carelli integrou-se então ao projeto de Azanha junto aos Krahô, no qual trabalhavam para desconstruir a herança paternalista e inoperante, forma de dominação perversa e desmobilizadora deixada pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) na região (Carelli, 2010: 365). Foi junto aos Krahô, a primeira tentativa de Carelli de levar uma câmera de vídeo à aldeia: “numa festa de empenação do meu filho, como mascote das mulheres nos rituais. Mas não foi possível, não tinha gerador; tecnicamente era impossível inclusive recarregar bateria” (Carelli, 2017a: 236).

As relações de poder no projeto começaram a ficar também muito complicadas: disputas políticas, fofocas. E eu acabei não aguentando a pressão e saí do projeto. Mas então os índios vieram nos buscar e disseram: “vocês têm que voltar”. E então surge o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) em 1979, de uma demanda dos índios. No CTI a gente fazia um “indigenismo subversivo”, às avessas. Começamos a atuar buscando inicialmente maneiras de garantir a sobrevivência daquelas comunidades para garantir sua autonomia (Carelli, 2010: 366).

Em 1979, Andrea Tonacci por fim foi contemplado com a bolsa Guggenheim (US\$15 mil) que financiou sua pesquisa com o vídeo junto a comunidades indígenas dos Estados Unidos, do México e do Peru, além do Brasil. Durante sete meses, Tonacci viajou pelo continente para visitar e registrar depoimentos endereçados aos índios no Brasil.

Fui ao Arizona e Novo México [EUA]. Eles usam VT num sistema de comunicação interna, autonomamente. Recebem verbas para educação e saúde e usam os meios de comunicação nesse sentido. Aí eu me perguntei: “Por que não levar daqui informações que essas pessoas queiram comunicar aos grupos do Brasil?” (Tonacci, 1980: 8).

Recentemente, Tonacci exibiu três depoimentos gravados em vídeo preto e branco durante essa pesquisa na mostra *Olhar: um ato de resistência*, que realizou junto ao *forumdoc.bh* em 2015: de Dona Aurora (Tataxin), líder Guarani que conduziu seu povo até o litoral do Espírito Santo, gravado em 1978; do ativista do povo Cherokee (EUA), Jimmie Durhan, que conta a história de luta do movimento indígena nos Estados Unidos; e de Constantino Lima, camponês ideólogo do povo Aymara (Bolívia), durante uma discussão no intervalo de um encontro indígena no Peru, em 1980.

Em 1979, Andrea Tonacci viaja ao estado do Pará para acompanhar a frente de atração que buscava estabelecer contato com um grupo de índios isolados, capitaneada pelo sertanista

Sydney Possuelo. Não haveria melhor oportunidade para o cineasta colocar à prova suas inquietações acerca da figuração de um olhar “outro” por meio do vídeo.

Quando surgiu, em 1979, a possibilidade de acompanhar uma frente de atração, de participar de uma expedição para estabelecer o primeiro contato com um grupo ainda arredio, eu pensei comigo mesmo: “Ah, essa é a chance de encontrar esse olho que desconhece absolutamente o que é a imagem, o que é a produção de imagens. É a minha chance de conhecer esse olhar que pode eventualmente ficar atrás da câmera e mostrar-me como vê” [...] Fui com essa ideia na cabeça e fiz aqueles dois documentários dos quais a TV Bandeirantes participou, chamados *Os Arara*, cuja terceira parte nunca foi editada, está guardada até hoje (Tonacci, 2007: 244).

Em 1986, inspirado pelas inquietações de Tonacci em entender o olhar dos outros (Carelli, 2017: 256), e pelo aperfeiçoamento tecnológico, Vincent Carelli decide colocar em prática a ideia de levar o vídeo à aldeia dos índios Nambiquara. Essa experiência é considerada o marco fundador do projeto Vídeo nas Aldeias.

Foi quando surgiu o *video camcorder*. O *camcorder* era os dois numa câmera só. Primeiro surgiu a câmera, que era acoplada como um cordão umbilical a um VT portátil. Em 1986, resolvi fazer. Eu estava super a fim, essa ideia tinha ficado martelando na minha cabeça. Eu comprei uma [câmera] VHS, dessas com monitor, com geradorzinho e tal, um VCR [*videocassete recorder*], e fui fazer uma experiência. E aí é a história que está contada mais ou menos lá naquele vídeo *Festa da moça* (Carelli [2003] *apud* Gonçalves, 2012: 78, nota 85).

No filme *Festa da moça* (1987), Vincent Carelli registra o ritual Nambiquara de iniciação feminina. Ao assistirem àquelas imagens, os índios ficam insatisfeitos com o que veem. Decidem então realizar a próxima festa com seus adereços tradicionais e suas pinturas corporais. O resultado da nova filmagem não só é acolhido com imensa satisfação pela comunidade, como dispara nos homens o ímpeto de retomar a realização do ritual de iniciação masculina – furação de nariz e lábios –, abandonado havia vinte anos, para que também fosse filmado. Segundo Carelli (2004), a rotina de filmagem e de exibição das imagens aos Nambiquara foi gerando um *feedback* imediatamente. “Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela” (Carelli, 2004: 23). Quando Vincent desembarcou na aldeia Nambiquara no Vale do Guaporé (MT), havia pouco mais de um ano que aquela Terra Indígena tinha sido demarcada pelo Governo Federal (1985). A situação territorial dos Xavante de Sangradouro, quando foram procurá-lo no Centro de Trabalho Indigenista em 1987, era bem diferente. Divino Tserewahú (2014) relata que foi precisamente o momento da demarcação da reserva de Sangradouro que mudou

a relação da sua comunidade com os costumes Xavante que vinham sendo abandonados no contato com os Salesianos *waradzu*.

Foi no ano de 1972, mais ou menos, que os Xavante começaram a voltar aos costumes pra não esquecer o que é tradição. Eles começaram a retomar tudo o que é da gente mesmo. Os padres começaram a brigar e os Xavante começaram a reagir. Então os padres começaram a baixar a cabeça (Tserewahú, 2014: 430).

O chamado dos Xavante de Sangradouro para o registro do seu ritual, no ano seguinte àquela experiência de Carelli no Mato Grosso, indica então um outro momento da relação da comunidade com os missionários Salesianos, e de sua relação com a própria tradição – que precisa ser registrada para que as gerações futuras possam se lembrar dos rituais e dos modos de vida dos seus antepassados.

Bartolomeu e Cornélio ficaram responsáveis pelos equipamentos de exibição doados pelo Vídeo nas Aldeias, e foram indicados por Lucas 'Rori'õ (que não poderia se ausentar da aldeia por suas funções de liderança e de professor) para acompanhar o processo de montagem na ilha-de-edição do Centro de Trabalho Indigenista em São Paulo (Carelli, 1998). Terminada a edição do *Segredo dos homens* (1988), Bartolomeu e Cornélio voltaram a Sangradouro trazendo consigo o filme, que repercutiu muito bem na comunidade segundo Lucas 'Rori'õ. “A ideia minha como liderança é que esse trabalho podia servir pra divulgação, que poderia ser usado lá fora pro não índio conhecer, e quem quisesse colaborar [...] estaria encaminhando essa ideia” ('Rori'õ [2004] *apud* Gonçalves, 2012: 73). Como veremos adiante, a diferença no modo como as vozes *off* articulam os sentidos às imagens do filme fissuram, de certa forma, os alicerces que sustentam o próprio regime de conhecimento produzido a partir da voz *off* “científica” da antropóloga. Sob essa perspectiva, é a própria forma de “conhecimento” com o cinema que se encontra transformada pelo olhar e pelos comentários dos Xavante no filme.

Vincent Carelli lembra que o Vídeo nas Aldeias não contava com nenhum financiamento quando os Xavante apareceram por lá em 1987. “Tudo o que a gente fez [nos primeiros anos do projeto] foi na louca, porque não tinha dinheiro pra nada. Eu começo com três mil dólares que um cara lá da EDF (*Environmental Defense Found*) de Washington me deu para comprar um monitor de TV e uma câmera VHS” (Carelli, 2017a: 236). Sem condições de alugar outro equipamento de filmagem e exibição, ou de contratar um cinegrafista – posto que Vincent já tinha se comprometido com os Gavião –, convidaram Paulo César Soares, que tinha uma câmera VHS e topou viajar ao Mato Grosso para filmar na aldeia Xavante. Lucas 'Rori'õ conta que precisou argumentar para convencer os anciãos sobre a possibilidade de

chamarem *waradzu* para filmar o ritual, que precisou vencer certa resistência da sua comunidade (Gonçalves, 2012: 72). Como vimos, o filme de Virgínia, ainda que não fizesse parte do acordo inicial com os anciãos e com a comunidade – “em 1987, um vídeo sobre o grande ritual Wai’á sendo assistido por não índios seria impensável” (Gonçalves, 2012: 74) – possibilitava que espectadores *waradzu* pudessem conhecer o Wai’a Rini, e até mesmo estabelecer alianças mais concretas de colaboração com os Xavante.

Depois do *Segredo dos homens* (1988), Lucas ’Rori’õ acertou com o Vídeo nas Aldeias a doação também de uma câmera de vídeo e a instrução de um responsável pelo seu manuseio e manutenção. “Logo no começo [do Vídeo nas Aldeias] a gente já dava câmera, a gente não queria era ensinar – ‘faz aí’ –, era ‘escrúpulo’ (risos), uma bobagem”, lembra Carelli (2017b). A comunidade concordou com a indicação de Lucas e, em 1990, Jeremias Tserepsté, filho mais velho do cacique Alexandre, seguiu para São Paulo, onde recebeu a câmera e as instruções para filmar com ela.

2.3 Divino Tserewahú Tsereptsé

O texto desta seção tem como ponto de partida e de inspiração uma experiência de escrita compartilhada que realizamos em Sangradouro, na ocasião da inscrição do projeto de Divino no edital de concorrência ao prêmio do Ministério da Cultura (SCDC, 2015a). Em uma das seções do formulário de inscrição (Anexo 1), era preciso elaborar um histórico da iniciativa cultural em questão. Combinamos então que Divino escreveria uma primeira versão da qual partiríamos para trabalhar o texto, incorporar novos fatos, mudar a ordem, pesquisar em outras fontes de informação para detalhar algum aspecto específico da trajetória do cineasta *etc.* Durante três semanas, revezamos o trabalho de registro do ritual com o trabalho de escrita do texto. A seção que se segue foi elaborada tomando como fio condutor esse histórico escrito em primeira pessoa. Posteriormente, foram incorporados trechos diversos de entrevistas, depoimentos, comentários em sessões de cinema, palestras ou aulas, nos quais Divino rememora sua trajetória e os processos que envolveram a produção e exibição dos seus filmes, na aldeia ou em festivais de cinema. Esse texto é então atravessado não só por mais de um “eu” (escrito a quatro mãos), como por diversas temporalidades (conferidas pela abrangência de quase duas décadas) e modalidades da própria voz (narração). Foi mantida a referência com as datas [entre colchetes] ao final de cada parágrafo, permitindo localizar a fonte.

Além do texto elaborado para o projeto *Centro de referência audiovisual para a documentação e divulgação da cultura Xavante* [2015] (Anexo 1), incorporamos trechos da entrevista de Divino no filme *Obrigado, irmão* [1998], que realizou em parceria com Estevão Tutu Nunes; e de uma palestra realizada no Museu da Imagem e do Som [2000], em São Paulo. Trazemos também algumas citações das entrevistas que a antropóloga Cláudia Pereira Gonçalves (2012) realizou com Tserewahú [2004] para sua pesquisa de doutorado, que aparecem citadas diretamente na sua tese; e também aquelas realizadas pela equipe do Vídeo nas Aldeias [2011] para a edição do livro comemorativo dos 25 anos do projeto (Araújo, 2011). Outra fonte consultada foi a entrevista realizada pela antropóloga Fernanda Silva [2014], publicada no livro (*ebook*) *Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa* (Ferraz & Mendonça, 2014). Incorporamos também alguns trechos das aulas que Divino ministrou na UFMG [2016a]; de uma entrevista que realizamos com o cineasta nessa mesma época [2016b]; e do depoimento de Tserewahú no evento *Mekukradjá – Circulo de saberes*, realizado em São Paulo [2016c].

2.3.1 Eu, um cineasta

Em 1987, houve um importante ritual chamado Wai'a Rini. Este grande ritual Xavante foi a minha iniciação para a vida espiritual, onde conquistei o poder para curar e sonhar, através dos sacrifícios que os jovens passam durante a festa. Naquele ano, um dos responsáveis pela realização do ritual, Lucas 'Ruri'õ, preocupado com o fato de que a maioria dos anciãos que dirigiam o cerimonial naquele ano provavelmente não viveriam até a realização do próximo, bateu à porta do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em São Paulo para solicitar o registro da festa. A antropóloga Virgínia Valadão acompanhada de Paulo César Soares, foram até a aldeia de Sangradouro para realizar o primeiro registro desse ritual. O resultado dessa experiência está documentado no filme *Segredo dos homens* (1988) de Virgínia Valadão. Dois anos depois, em 1990, a comunidade Xavante de Sangradouro recebeu sua primeira câmera de filmagem (VHS), doada pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de São Paulo – instituição de onde surgiu o projeto Vídeo nas Aldeias. A doação foi o cumprimento de uma promessa feita por Virginia quando da sua estadia em Sangradouro. A comunidade ficou extremamente feliz com essa poderosa ferramenta. [2015: 9]

A primeira coisa da minha vida, quando eu era muito novinho (12-11 anos), eu assistia o programa da TV. Aí eu pensava: “como que os brancos colocam as imagens na TV?”. A minha ideia era assim: “será que os brancos entram dentro da TV para se apresentar?”. E depois eu vim descobrindo que essa imagem que sai na TV era filmada. Depois daí que o CTI

doou uma câmera para a aldeia onde eu moro. Com essa câmera, quem trabalhava era o meu irmão mais velho. Ele tinha 20-24 anos de idade naquela época (1991). Ele não aguentava trabalhar, ele fez a filmagem entre um ano só. Depois que passou um ano ele cansou de trabalhar. [2000]

Inicialmente, o responsável pela guarda da câmera e pela realização dos registros em vídeo foi meu irmão, Jeremias, indicado pela comunidade para assumir esse cargo. Acontece que a tarefa de filmador exigia mais do que ele estava disposto a cumprir. Quando percebi isso, pensei que era a hora de assumir esse papel e comecei a entrar no seu quarto às escondidas para conhecer e experimentar a câmera sem que ele percebesse. [2015: 9]

Eu era muito malandro com meu irmão. Ele guardava a câmera e eu ia lá escondido, mexia com a câmera rapidinho, e vendo para tentar aprender. Depois, um dia, já tive coragem de falar com ele. Eu falei e ele: “sim é certo o que você me falou. Eu já cansei mesmo. Vou te ensinar”. E me ensinou. [2000]

Quando certo dia ele me descobriu, assustei e fiquei com muito medo de que ele me repreendesse e até batesse em mim, mais isso não aconteceu. Ele carinhosa e pacificamente me perguntou se eu queria aprender a filmar, para ser o novo filmador da aldeia. Diante dessa oportunidade, respondi logo que sim e que gostaria de registrar tudo o que acontecia na aldeia. Eu me lembro muito bem. Eram meados de agosto de 1990 quando ele passou a câmera para as minhas mãos pela primeira vez. Este momento foi marcante para a minha vida e para minha trajetória de cineasta Xavante. Ele passou a me ensinar um pouco como gravar, como se colocavam aquelas fitas enormes na câmera, e assim por diante. [2015: 9-10]

Primeiro dia que ele me ensinou, o botão de gravação. No que a gente bota o dedo. Lá ele me mostrou: “Aqui você aperta. Se você apertar aqui, lá no visor aparece ‘REC’”. E eu apertei o botão que a gente bota, vendo, para gravar. Eu apertei e vi o ‘REC’ lá no visor. Aí eu vi o ‘REC’, “estou gravando assim”. Com bastante balançado, a câmera está correndo assim, bastante. E depois ele me falou: “À noite, você vai ver o que é que você gravou hoje. Você pensa que você não gravou?”, ele me perguntou isso. “Então vamos ver à noite”. Quando ficou à noite, e ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo. E ele voltou um pouco. “Você vai ver o que é que você gravou hoje. Aí você vai se assustar. Mas assustar como? Como que a câmera grava? Como que a câmera vai tirar o “corpo” da gente, a imagem da gente? [1998]

Eu fui no meu grupo de idade e falei: “olha, eu tenho câmera, vamos brincar no rio”. Aí eu comecei a filmar. Eu não sabia que tem que ser cuidado. Eu não sabia também que não pode ser molhado, mas eu entrei no rio com a câmera. Meu grupo estava brincando, mergulhando, eu filmei tudo. E à noite, eu falei com meu grupo: “Alguém pode trazer TV? Eu

posso trazer o videocassete”. Aí eles espalharam, procuraram televisão, e roubaram até a televisão, para levar lá. Meu grupo, roubaram. Como o meu pai não deixou, o videocassete para levar, eu roubei outro. Aí nós conseguimos assistir a nossa imagem, a imagem que eu fiz. Era muito tremida, sem direção certa, mas eles se animaram, no começo. Quando o pessoal da comunidade ouviram a risada nossa lá, eles começaram a ir. Porque nós, naquele tempo, era proibido de ver, proibido de falar besteira, proibido de ver coisas que a sociedade adulta faz. Porque nós éramos *wapté*, adolescentes. Então quando o pessoal começou a ouvir nossas risadas, procuraram saber: “Por que que todos estão rindo? Que está se passando lá?”. Quando abriram a porta e entraram, invadiram. *Wapté* não pode rir tão alto assim. Aí eles pensam que talvez, algumas besteiras, a gente está vendo. Talvez alguma coisa que não presta, estamos fazendo. Quando eles entraram, eles entraram bravos. Na minha vida, eu sou liderança. Eu fiquei na frente, na cadeira, assentadinho, rindo também. Todo mundo, todo meu grupo rindo. Quando eles entraram correndo para descobrir o que estava acontecendo e eles viram a imagem, eles começaram a parar. E começaram a rir com a gente. Daí eles me perguntara: “Quem é que fez?”. “Eu fiz” – respondi. “Então filma a gente aqui, falando para você”. Peguei. Começaram a falar “Agora vocês têm que assistir. Faça filmagem. E vocês não podem sair e pode gravar e pode assistir assim. Gostamos. Nós vamos falar para toda a comunidade agora. Isso é o começo. A fita gravada, no outro dia quando eles querem que eu filme de novo, eu volto tudo ao começo e gravo por cima. A única fita que eu sempre gravava. Durante uma semana. Depois que eles falaram: “cadê aquele que você filmou?” “Apaguei”. “Nossa! Você tem que ter outra fita!”. Aí que comecei a pensar: “quem é que vai me arrumar isso?”. Aí tem uns padres que moram, os Salesianos. Eu fui lá. O padre me deu umas dez fitas virgens, VHS. Eu comecei também. Isso foi em 1989. Em 1990, eu comecei a filmar muitas coisas. Em 1991 eu saí daquela casa, acabou a minha iniciação, aí eu comecei a mostrar para a comunidade. [2016c]

Primeiro eu fazia assim: galinha correndo, eu filmo, passarinho voando, eu filmo. Filmava qualquer coisa, depois fui pegando o jeito, sozinho mesmo. Quando minha câmera estava mais firme, comecei a mostrar para a comunidade [2011: 55]. Um tempo depois eu já começava a filmar vários acontecimentos que a comunidade realizava, como as danças, os cantos e o trabalho na roça. Depois da gravação sempre mostrava para a comunidade assistir o que filmava durante o dia ou a semana. No início, eu ficava com vergonha, porque mexia muito, não ficava parado e tremia bastante. Pensava que ia estragar a vista de todas que estavam assistindo. Eu era muito tímido, ficava num lugar escuro e afastado para não ouvir as reclamações dos outros. Eu tinha medo da comunidade lá, porque eu era muito novo. Então,

quando eu gravava alguma coisa eu ficava longe das pessoas: “que é que eles estão fazendo lá?”. Eu gravava longe, só de longe, tudo de costas. Toda mexida era minha filmagem. [1998]

Meu aprendizado foi bastante lento, pois não tinha ninguém para me ensinar, mas assim mesmo fui levando de forma autodidata a minha formação no manejo da câmera e da filmagem, o que considero muito valioso – e certamente foi essencial para o sucesso que consegui em minha carreira de cineasta. Aos poucos fui pegando o jeito e a comunidade começou a gostar do resultado das filmagens, pois sempre mostrava para o público da aldeia tudo o que eu filmava imediatamente depois. [2015: 10]

Todo mundo se divertia, todo mundo ia na minha casa: “Hoje vai ter alguma coisa à tarde, alguma mostra?”, o pessoal me falava. “Não sei, vamos ver. Eu tenho que filmar alguma coisa”. “Então filma logo!”. Aí eu pego a câmera e já saio, já fico filmando e andando de casa em casa. Quando mostrava imediatamente isso à noite, o pessoal se animava. Quando viam, a pessoa, sua imagem, davam risada. Às vezes dava uma vergonha. Foi desse jeito. Às vezes eu parava um mês porque não tinha fita. Às vezes também eu parava um mês porque tinha sujado o cabeçote da câmera. Eu não sabia. Uma vez, tinha sujado muito o cabeçote da câmera. Aí eu, com o pano, assim, molhei na água. Eu limpei e estraguei a câmera. Aí, o funcionário da Funai que me conhecia, me ajudou. Consertou a câmera para mim, e voltou a funcionar. [2016c]

Eu gravava as festas, o Wai’a, as danças de Sangradouro. Eu ia gravando, gravando. Depois de quatro, seis, dois meses, eles me perguntavam: “Cadê a festa que você filmou? Cadê a fita que você filmou aqui a festa? Cadê? Mostra pra gente assistir como que a gente dançou, como que a gente andou, como que a gente cantou. A gente tem que ver isso”. [1998]

Em 1990, eu já era meio o cinegrafista oficial da minha aldeia, Sangradouro. Ainda não tinha nenhum projeto, porque o CTI entregou a câmera pra gente e disse pra gente filmar o que quisesse com ela. Eu ficava pensando e filmava. Comecei a filmar as festas, as reuniões, os encontros. Grande parte desse material está no arquivo do Vídeo nas Aldeias, muita coisa mesmo, as lembranças que a gente vai ter no futuro. [2011: 55]

Dessa primeira experiência em VHS produzi quase 200 horas de material filmico. [2015: 10]

Depois, o CTI realizou um curso de filmagem para os povos indígenas que entraram no projeto Vídeo nas Aldeias. O primeiro curso que apareceu, eu fui. Lá eu descobri muito como é que mexe na câmera, e como que a gente melhora as imagens. Eu aprendi muito. O primeiro vídeo que eu fiz foi em 1998 mesmo, da imagem velha, quando eu aprendi a câmera. Esse vídeo chama *Obrigado, irmão*. Eu agradei ao meu irmão, porque foi ele que passou a

câmera para mim. Foi ele que me ensinou tudo, antes de eu aprender a câmera. Eu citei esse título porque ele me ensinou tudo da câmera. Depois agora, de 1998 para cá (2000), a minha vida mudou tudo. [2000]

A minha mulher, ela só fala isso para mim: “Você está filmando. Você tem filho. Você não pode viajar muito, tem que cuidar dos nossos filhos”. Eu já falei para ela: “A minha profissão é filmar. Só para isso que eu nasci, só para filmar. Não é para enxada, não é para pegar machado, não é para fazer a roça”. Eu falei isso para ela. [1998]

Minha primeira participação com a produção profissional se deu quando integrei a equipe que realizou o “Programa de Índio”, série de TV realizada na Universidade Federal de Mato Grosso entre 1995 e 1996. Nessa experiência produzimos cinco programas de 25 minutos veiculados nacionalmente pela TV Educativa. Desde então minha visão acerca da realização audiovisual se ampliou de modo que passei a inventar e conceber ideias a partir de outras formas de montagem, roteiro e mesmo filmagem. [2015: 10]

Aí houve várias produções do Vídeo nas Aldeias. Eu levava para a aldeia e mostrava, explicava: “Olha, tem um povo, antes de mim, já começaram a trabalhar e tudo. Aqui a produção deles”. Eu mostra para o meu povo. Aí o meu povo começou a ver a cultura dos outros povos através da imagem. E eles já começaram a programar: “agora que você já aprendeu, você já é isso, então nós vamos fazer esse ritual, e você registra, como daquele povo que assistimos”. Então essa troca, esse reforço dos vídeos de outros povos, valeu muito para o meu povo. [2016c]

Uma importante virada na minha trajetória se deu com o primeiro encontro nacional dos realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu realizado pelo Vídeo nas Aldeias no Posto Diauarium em 1997.²⁴ Até hoje sinto saudades ao lembrar desse encontro, pois ali foi um momento crucial para a minha guinada em direção à realização cinematográfica, atividade

²⁴ “Foi a partir deste grande encontro no Xingu que o projeto Vídeo nas Aldeias começou a investir de modo mais organizado e sistemático na capacitação dos índios. Foi o momento em que começamos a colaborar mais estruturadamente nos projetos de filmes das comunidades. A transição de uma produção mais descritiva, voltada para um público interno, para a apropriação da linguagem cinematográfica e a produção de filmes que passariam a alcançar, também, o público não indígena. Em 1997, durante a oficina de vídeo no Xingu, formou-se um time muito bom de alunos. Foi neste encontro que o Divino idealizou a filmagem do Wapté, ritual de iniciação Xavante, que aconteceria no ano seguinte em Sangradouro. A ideia de uma oficina desenvolvida no contexto da cobertura de um cerimonial da sua própria cultura se revelava, metodologicamente, extremamente produtiva e proveitosa para os alunos. Não estávamos mais diante de uma situação artificial na qual se passa um exercício de câmera do tipo ‘me faça um plano-sequência de alguém entrando em casa’. Era uma situação de grande desafio e motivação porque havia toda uma expectativa da comunidade em relação aos resultados, além de apresentar uma diversidade de situações a serem filmadas. Enfim, era o contexto ideal porque permitia trabalhar conjuntamente tanto o aprimoramento da técnica quanto a questão do conteúdo de maneira que imagem e conteúdo se relacionem, um objetivando o outro. Em 1998, estávamos todos em Sangradouro” (Carelli *apud* Araújo, 2011: 56).

que continuo exercendo atualmente. Naquele encontro, foi realizada a primeira oficina de formação dos realizadores indígenas do Brasil, onde conheci outros cineastas em formação de diferentes povos que se tornaram mais que colegas, grandes amigos. A oficina durou cerca de um mês e, ao final, tive a ideia de convidar para minha aldeia quatro colegas que tiveram mais experiência durante a oficina. [2015: 10]

Foi o primeiro passo da minha formação de documentarista. Teve mais de trinta indígenas do Brasil, lá aprendi muita coisa. Foi a primeira oficina do VNA pra formar realizadores indígenas. A gente teve vários professores como o Gianni Puzzo, Vincent Carelli, Tutu Nunes, o Altair Paixão (...) Eles ensinavam assim: quando for filmar, não corta e pega tudo, porque não se sabe se o que a pessoa está falando é importante, orientavam nesse sentido. Falavam pra gente não usar o *zoom*, porque se a gente quer captar a imagem de perto tem que chegar próximo da pessoa. Ensinaram como segurar a câmera pra ela não tremer, controlando a respiração. Ensinaram sobre luz, contraluz, plano, plano médio, plano aberto, fechado, tudo. Essas orientações a gente ia aprendendo também durante as filmagens, na prática. [2014: 415-416]

Em 1998 a comunidade Xavante de Sangradouro, realizou o Wapté, ritual de iniciação dos jovens, que marca a passagem da adolescência para a vida adulta. Nesse ritual, que acontece a cada cinco (a sete) anos, suas orelhas são furadas. Para filmar esse ritual convidei colegas cineastas de outras aldeias: três Xavante e um Kisêdje (Suyá). Gravamos entrevistas com os anciãos, participantes e dirigentes da festa. O processo de filmagem durou cerca de três meses e podemos considerá-lo uma espécie de experiência piloto do que posteriormente vieram a ser as oficinas de realização do Vídeo nas Aldeias. [2015: 11]

A ideia de filmar o Wapté surgiu na oficina do Xingu. Eu já tinha bastante experiência com o vídeo, e o encontro foi uma oportunidade de me aprimorar mais. Em uma semana eu avancei muito, e foi então que pensei em convidar alguns dos meus colegas para as filmagens do ritual, no ano seguinte. Convidei o Winty e o Nikramberi, suyás (Kisêdjê), o Caimi e o Jorge, xavantes de Pimentel Barbosa. E eles aceitaram meu convite na hora. Era o primeiro trabalho coletivo dos realizadores indígenas e uma forma da gente treinar o que havia aprendido. Combinei com eles sem falar com o meu povo. Quando terminou o curso, Winty e Nikramberi foram comigo visitar minha aldeia. Apresentei os dois no centro da reunião dos velhos: “estes são os meus colegas, fizemos o curso de vídeo juntos. Como vai acontecer uma festa de iniciação no ano que vem, eu gostaria de trazer os dois aqui para ajudar o trabalho sobre o Wapté”. Os velhos não responderam na hora, disseram que iam pensar: “ainda tem tempo, vamos ver isso com calma, a gente não vai te prometer”. voltei mais uma vez para

conversar com os velhos. Na hora da decisão, eles me chamaram e perguntaram: “a filmagem que vocês vão fazer é pra quem?” Eu falei: “é para nós, nós vamos fazer um primeiro filme sobre a iniciação Xavante. E isso vai servir para todos nós, todos vocês da aldeia. Porque em Sangradouro a cultura está viva e ninguém registrou ainda, eu estou começando a trabalhar agora, fui fazer este curso, amadurecendo um pouco”. Depois que eles resolveram, esperei mais um pouco e liguei para o Vincent, que me disse: “ok, vamos lá, vamos realizar este filme”. Chegou o dia. Chegou o Caimi, chegou o Jorge, chegou o Winty. Fomos para o centro da reunião com os velhos novamente: “Todo mundo está feliz, vamos fazer o primeiro trabalho, vamos apoiar vocês, podem trabalhar”. E essa primeira experiência, de convidar também os colegas de fora deu uma grande lembrança para o meu povo. Eles sempre relembram essa história. Mas tivemos também muita disputa interna entre as facções políticas da comunidade durante o processo. [2011: 57]

A partir de então, a comunidade já compreendia muito bem o processo de filmagem e edição cinematográfica, pois toda a noite seguíamos com a (já conhecida) prática de exibir no centro da aldeia todo o material filmado durante o dia. Isso fazia encher o pátio central. A coordenação geral do trabalho ficou por conta do idealizador e coordenador do Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, que acompanhou o processo até o encerramento do ritual. A montagem levou seis meses, entre idas e vindas das várias sequências e cortes que eram exibidos para a comunidade, de modo que os anciãos pudessem analisar e corrigir aquilo que não estava correto. Este processo também foi bastante marcante no modo como desenvolvi meu modo de filmar e editar os filmes que realizei junto a minha aldeia, principalmente no que diz respeito à paciência e aos valores tradicionais dos Xavante. O fruto dessa primeira experiência é o filme *Iniciação do jovem Xavante* (1999), cujo título também surgiu em uma daquelas conversas nas sessões noturnas no pátio central da aldeia. O resultado agradou não só a comunidade Xavante de Sangradouro como o público não indígena. O filme foi premiado em muitos festivais pelo mundo. [2015: 11]

Depois que a gente realizou o trabalho sobre a iniciação, todos ficaram felizes com o resultado. As pessoas falaram: “este filme vai se espalhar para todo o mundo, isso é o que a gente tem que mostrar para as outras etnias, como é a cultura Xavante”. Mas demoramos meses para editar o vídeo. Fomos para São Paulo, eu, o Caimi Waiassé, o Jorge Protodi, o Bartolomeu Patira, que também participou da oficina e o Tutu Nunes, que era o editor. Passamos cerca de três meses traduzindo e fizemos uma primeira montagem. O Vincent me disse: “leve essa versão e mostra para os velhos, e pergunte o que eles acham, e se eles aprovam”. Levei uma primeira versão para a aldeia. O pessoal estava ansioso, curioso de ver.

A aldeia parou, silenciou, eles apressaram a gente: “Nós temos que assistir logo para matar a saudade!”. É sempre assim depois que um grande evento acontece. Quando eles viram a primeira versão, não tinha telão, não tinha *datashow*, não tinha nada. Era uma TV de 29 polegadas. Coloquei no alto, todo mundo viu. Cada vez que os velhos falavam sobre uma cena que aparecia, eu parava, perguntava e anotava tudo o que eles diziam. “Para, para” – eles falavam – “volta um pouco, isso tem que mudar”. E eu anotando tudo. Dessa primeira reunião, veio a orientação de mudança de dezoito sequências do filme. Voltei de novo para a ilha-de-edição, mostrei para o Tutu Nunes: “Olha, vamos assistir. Os velhos falaram dessa imagem aqui, é para tirar. Essa imagem a gente tem que arrumar a tradução”. Voltei para a aldeia de novo com a segunda versão e fizemos tudo de novo. Mas aí eles falaram: “olha, o começo vocês têm que mudar, vocês têm que colocar o processo dos meninos, como era antes”. Anotei de novo. Foi um processo, uma experiência! Mudamos o começo do jeito que eles explicaram, colocamos a luta, mudamos o final. E, mais uma vez, levei o filme para os velhos. Dessa vez, enquanto eu exibia, liguei para o Tutu e deixamos a conversa rolar para ele ouvir. E já fomos fazendo as mudanças. Levamos três, quatro meses nessa edição do material do Wapté. Na terceira viagem, fiquei lá, trabalhei e disse: “Olha, agora estou cansado de viajar, eu tenho família para cuidar também”. Mas os velhos cobraram: “você tem que aguentar, não foi você que trouxe seus colegas? Agora tem que aguentar, tem que finalizar”. Então arrumei uma caixa de som e exibi o filme para eles. Quando terminou, ninguém falou nada, depois de um tempo, o líder levantou e disse: “Está todo mundo de acordo assim?”. E todo mundo concordou. “Está aprovado, pode fazer assim. O Wapté está bem construído, as imagens, as traduções estão certinhas. Deixa assim agora, não mexe mais. Agora você tem que finalizar”. Depois que o velho falou, todo mundo aplaudiu. [2011: 59]

Eu morei em São Paulo para o tempo de edição desse filme. Foram três ou quatro meses. Depois que a gente terminou um pouco: “pronto, mas não está finalizado”. Aí fui para o *forumdoc.bh* em 1999, foi quando conheci a Júnia Torres. O filme ainda não estava finalizado. Não sei como o Vincent descobre essas coisas. Ele me falou: “Você vai viajar para Belo Horizonte”. Nós mandamos esse filme para lá. Você vai falar que ainda não está pronto. Mas assim mesmo ganhou prêmio. Foi o primeiro *forumdoc.bh* que veio esse filme, não finalizado ainda. Depois que ganhou prêmio, fui lá de novo e começamos a fechar, finalizar. Pronto, aí começou a rodar no mundo. [2016b]

Ele me trouxe. Foi quando conheci Belo Horizonte pela primeira vez (e quando perdi o primeiro voo para BH). Primeiro prêmio. Quando terminou o filme, já ganhou prêmio. E me

levou no mundo, esse filme. Me fez muita viagem internacional, nacional, de vários festivais. [2016a: 01/09]

No ano 2000, filmei uma nova edição do ritual de iniciação espiritual dos meninos, o Wai'a Rini, 13 anos depois daquela filmada em 1987 por Virgínia Valadão e Paulo César Soares. [2015: 11]

Daí eu fui falar com os velhos, e perguntei pra eles se dava pra registrar. Aí eles falaram: “Pode registrar só o que for aqui dentro do pátio. Agora, lá no lugar onde os homes se preparam, aí não pode. Porque é segredo, lá é proibido, as mulheres não podem ver na imagem como que os homens Xavante vivem lá durante essa festa”. [2004: 220, nota 190]

O resultado desse trabalho foi o filme *Poder do sonho* (2001). Com esse trabalho conquistei a confiança e legitimidade de toda a aldeia como Cineasta Xavante de Sangradouro, capacitado para registrar e contar nossas próprias histórias. [2015: 11]

Meu segundo projeto foi um filme sobre o ritual Wai'a Rini, que é o ritual de iniciação espiritual masculino, quando encontramos uma espécie de espírito da natureza, uma pajelança muito forte, uma cerimônia importante. A festa aconteceu em 2000, mas dessa vez decidi filmar sozinho. Eu estava mais confiante, porque a realização da *Iniciação do jovem Xavante* mudou muito o relacionamento da comunidade comigo. Todos ficaram felizes com o resultado do primeiro filme, todo mundo ganhou. *Poder do sonho* foi um processo bem mais tranquilo, não teve nenhuma dificuldade, não teve nenhuma política interna. Eu tive um apoio total, eles sabiam que iria acontecer como aconteceu na *Iniciação do jovem Xavante*. Ao mesmo tempo, o *Poder do sonho* foi um filme que me deu muito trabalho técnico. Eu usava uma Super-VHS. Filmei durante uma semana e ela pifou. Por sorte, o Tokoda, um amigo japonês, jornalista de uma TV no Japão, veio a meu convite para o ritual e usamos a câmera dele. [2011: 60-61]

Eu conheci uma japonesa que mora em São Paulo, Elisa Yatsuca, e, junto com ela, conheci o Tokoda Kazutaka. É uma fundação que eles têm, uma associação, uma ONG lá. Eu conheci ele lá em Minas Gerais, na Serra do Cipó, Ailton Krenak faz todo ano um encontro, festival de dança da cultura indígena. E daí eu prometi para Elisa que iria convidá-lo para o próximo ano em Sangradouro. [2004: 221, nota 191]

Eu dizia a ele (Tokoda): “Olha, se acontecer alguma coisa você vai lá e filma tudo, não desliga a câmera, porque você não entende Xavante. Quando um velho, ou uma pessoa falar, não corta, às vezes pode ser alguma coisa importante, filma”. E ele cumpriu isso. Depois que minha câmera estragou, assumi a câmera dele. Mas não havia como filmar tudo, porque era também obrigado a participar do ritual. Era o que os velhos me diziam: “Você não pode

apenas filmar, tem que participar do ritual, sofrer um pouco. Ao mesmo tempo, você filma”. Foi preciso que eu ficasse muito atento nessa filmagem, para não perder as coisas importantes. De tempo em tempo, eu procurava os velhos e perguntava: O que é que vai acontecer amanhã?”. Eles me explicavam. “Eu posso não participar então, posso filmar?”. “Pode, você não pode deixar de filmar isso ou aquilo”. Foi assim até o final da cerimônia, que durou um mês. [2011: 60-61]

Mas daí os homens, os velhos, quando eu levava o Tokoda na casa dos homens lá, os velhos se preocupavam muito: “Olha, fala para ele guardar todo o equipamento aí, porque não sei se ele tem alguma coisa; que o japonês sabe muito de filmagem e tudo, não sei se tem algumas coisas, câmera escondida...” [2004: 221]

A edição começou em São Paulo, com o Valdir Afonso, que foi também o editor da *Festa da moça* (1987), primeiro filme do Vídeo nas Aldeias. No começo eu não me relacionava bem com ele. Achava ele estranho, bravo, porque é muito quieto. Quando o Valdir começava a me perguntar: “como que é isso?”, ele falava meio duro assim. Eu me perguntava: “será que ele está chateado com o trabalho?”. Até que um dia fomos juntos ao aniversário de uma amiga dele e comecei a me soltar, a brincar, a me abrir com ele. No outro dia, já era outro Valdir. Aí ele começou a gostar do filme. E eu me acostumei muito com ele. No começo, ele me perguntava bastante e eu explicava tudo para ele. Assistimos a todo o material juntos e só então fizemos o primeiro corte. Na época, o Vídeo nas Aldeias estava transferindo sua sede para Olinda. Vincent me pediu para que eu levasse uma cópia da primeira versão para a aldeia e que no ano seguinte a gente continuaria o trabalho. Em janeiro de 2001, Vincent me ligou para que eu fosse para Olinda e me pediu para filmar o que estava faltando, as conversas com os velhos. Eu anotei tudo, o Valdir anotou tudo, aproveitei muito os velhos falando do significado de tudo. [2011: 61]

Aí ele (Vincent) me mandou o código (PTA) do avião, e eu falei para o Bartolomeu: “olha, eu estou viajando para Olinda”. Ele me levou para Primavera do Leste, segui a viagem para Cuiabá, dormi. No dia seguinte, meio-dia, embarquei no avião. Eu cheguei 7h da noite lá no aeroporto de Recife. O Pedro, filho do Vincent, me esperou lá. Daí a gente foi para casa, o Vincent me abraçou, mostrou toda a casa dele: “Aqui a gente vai trabalhar, esse aqui vai ser nosso arquivo, aqui que você vai dormir. Para quem chegar aqui para trabalhar, eles têm quarto, tem lá. O nosso refeitório é lá em baixo” – mostrou tudo – “aqui é nossa sala de edição” – me levou do outro lado – “aqui é a praia, aí é o mar” – mostrou tudo. Mas aí eu estranhei um pouco, primeira vez. [2004: 224]

Finalizamos o vídeo. Quando terminamos, levei para a aldeia de novo e eles aprovaram na hora. Depois da experiência desse filme, comecei a pensar em vários projetos. [2011: 61]

O período entre 2001 e 2002 também foi importante para a minha formação como cineasta. Por intermédio do Vídeo nas Aldeias, consegui uma vaga na Escola Internacional de Cinema de San António de Los Baños em Cuba. Nessa escola me capacitei nas técnicas de edição, roteiro de documentário e ficção, animação entre outros. Além das novas amizades com meus colegas estrangeiros, foi muito crucial a generosidade do professor e cineasta boliviano Iván Sanjinés, que me ensinou a língua espanhola. [2015: 10-11]

Em abril de 2002, o povo Makuxi da aldeia Raposa Serra do Sol em Roraima preparavam a comemoração dos 25 anos de luta pela demarcação e reconhecimento da sua terra. Em busca de um documentarista indígena que pudesse registrar aquele momento histórico de seu povo, a liderança Jaci José de Souza entrou em contato com o Vídeo nas Aldeias que me indicou para o trabalho. Quando recebi esse convite de Vincent Carelli fiquei muito feliz e não tinha como negar essa oportunidade de conhecer a cultura e a luta de outro povo. Nas duas semanas de convivência com os Makuxi, escutei muitas duras histórias sobre massacres, escravidão e prostituição de mulheres e meninas. O sofrimento e a luta de resistência desse povo me emocionou bastante. O resultado dessa experiência é a grande reportagem *Vamos à luta!* (2002) sobre sua batalha pela demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Ainda em 2002, fui convidado pelas lideranças da aldeia Xavante de São Marcos, localizada a 185 km da aldeia de Sangradouro, a participar de uma grande assembleia em seu território. Sem saber muito bem a intenção do convite dos caciques (mas certamente associada ao reconhecimento do meu trabalho como cineasta Xavante), aceitei o convite e viajei até a aldeia de São Marcos para participar dos cinco dias de encontro. [2015: 12]

Fui filmar uma reunião de velhos conselheiros indígenas e levei alguns filmes [2011: 61]. Em uma noite, resolvi exibir no centro da aldeia o filme que eu havia realizado sobre o ritual Wai'a Rini na minha aldeia. Uma hora antes da exibição, o pátio central da aldeia já estava cheio, todos curiosos para conhecer o meu trabalho junto à minha comunidade. Após a exibição, o cacique Lino Mõritu me convidou para filmar o mesmo ritual que ocorreria naquele ano na aldeia de São Marcos. O resultado pode ser visto no filme *Aprendiz de curador* (2003). [2015: 12]

Eles queriam um filme com fiz em Sangradouro. Todos concordaram e fiz o vídeo. Eu mesmo editei com o Leonardo Sette, em Olinda. Terminamos o trabalho em 2003. Depois

disso, busquei me concentrar na realização de um filme sobre a nominação feminina Xavante, a Festa da Onça. Já havia filmado em 1995, a última vez em que a festa aconteceu, mas sem a pretensão de um filme, apenas um registro. Este foi um projeto que não aconteceu como eu esperava. [2011: 62]

Em 2001, quando a Festa da Onça ocorreria novamente, um importante ancião falecera no momento em que nos preparávamos para sua realização. Na tristeza do luto, a comunidade desistira de realizar o ritual naquele momento. Dois anos depois, em 2003, decidimos tentar novamente realizar (e filmar) a festa. Quando fazíamos as roças rituais, uma das mais importantes conhecedoras da festa faleceu. Muito abalada, a comunidade achou melhor não dar continuidade ao ritual. Em 2008, tentamos mais uma vez realizar o ritual, desta vez com auxílio financeiro de parceiros e com a presença do colega Tiago Campos Torres para me auxiliar nas filmagens. Num trágico acidente de carro na estrada, cinco pessoas, dentre elas o cacique que estava realizando as compras para a festa, perderam suas vidas. O filme *Mulheres Xavante sem nome* (2009) conta essa triste história do ritual que não aconteceu. [2015: 12]

A gente, eu e Tiago e Vincent, discutíamos muito. Até doença me pegou nesse momento. Um dia as coisas aconteciam de um jeito, e no outro os velhos já mudavam. Eu chorava muito. Quando o Tiago chegou na aldeia, acho que aconteceu algum tipo de feitiço na comunidade, porque a gente brigava, não se entendia a respeito de como levar o filme. O Tiago e a Amandine diziam para filmar uma coisa, e eu dizia que já tinha imagem. O Vincent me pedia entrevistas. Eu estava muito chateado, então, às vezes eu precisava sair, me ausentava alguns dias dos trabalhos, mas depois voltava. Aos poucos isso foi passando (...) O processo da montagem foi mais tranquilo. A gente foi construindo a ideia devagarzinho, fizemos um roteiro. Foram dois meses e meio de trabalho. O título quem sugeriu foi o Vincent. Tiago e eu conversamos sobre o nome escolhido. Eu tinha uma defesa muito boa para as críticas que receberia na aldeia. Distribuí o DVD sem falar nada. E depois de assistirem ao filme, os velhos ficaram muito bravos. Então perguntei: “Vocês querem saber por que a gente colocou ‘Mulheres Xavante sem nome’? Alguém já pensou nisso? Em 2002 começamos a festa. Vejam aquelas mulheres sentadas ali, elas receberam um nome? Não. E aquela outra, recebeu? Não. E aquela outra, recebeu? Não. Então pronto. Em 2003 tiveram outras meninas que iriam participar da festa. Elas receberam um nome? Não. E em 2007, receberam? Não. Essas mulheres que tiveram vontade de participar e ganhar um nome, hoje em dia, já têm filhos, já se casaram, já são mães, e não receberam um nome. O título desse filme é uma homenagem a elas”. [2011: 63]

Depois disso, eles conversaram e demoraram mais ou menos umas seis horas pra concordar com o título, e falaram que ainda vão fazer outra festa pra ter um filme que possa se chamar “Mulheres Xavante com nome”. Fazer esse filme foi dramático, foi uma doença que peguei naquele momento, eu tentei muito que a festa fosse realizada, ia à casa dos velhos e falava que eram eles que tinham me pedido pra fazer o projeto e que eu precisava de apoio, só que mesmo com o apoio dos velhos os jovens não quiseram. [2014: 421]

Durante o processo de realização desse filme, realizamos algumas filmagens sobre a história da chegada e estabelecimento dos Xavante em Sangradouro em 1957. Alguns anciãos da aldeia relataram a história do contato, assim como o antigo diretor da Missão Salesiana de Sangradouro, Padre Luiz Silva Leal. [2015: 13]

Trabalhamos muito com as imagens históricas produzidas pelos padres. Fizemos uma reunião com o Tiago e a Amandine, e decidimos tocar o filme com o material que já existia. Chamamos o padre, sentamos com ele, conversamos. Ele fala a nossa língua, nos emprestou todo o material que tinha, fizemos cópia. Para mim, este trabalho foi uma experiência muito avançada. Um amadurecimento, porque envolveu roteiro, pesquisa, não era apenas chegar e filmar. [2011: 66]

O resultado foi o filme *Sangradouro* (2009). Nesse filme histórico, procuramos mostrar as preocupações dos velhos Xavante com relação aos jovens que, segundo eles, não se interessam mais pelas danças e cantos tradicionais. A presença de comida não indígena e os malefícios que traz também são tratadas no filme. Assim como a devastação que o agronegócio da soja tem causado nas matas que circundavam a reserva de Sangradouro. [2015: 13]

O filme é uma tentativa de contar a história de Sangradouro, como os anciãos chegaram, como eles descobriram o lugar. Esse filme fala disso. Nós temos outro projeto (não está escrito ainda, só na cabeça, ainda), outro projeto para refazer bem melhor, e aproveitar meu pai, enquanto está vivendo. Alterar mais, fazer um longa-metragem. [2016a: 30/08]

Em 2002, fui nomeado pela ONG Vídeo nas Aldeias como coordenador dos realizadores indígenas. O trabalho consistia em coordenar as oficinas de formação realizadas pela instituição: era responsável pelo acompanhamento dos professores e do dia-a-dia das oficinas. Coordenei também o encontro dos realizadores indígenas que aconteceu em Olinda, organizando convites, viagens, hospedagem, enfim, garantindo a presença dos meus colegas cineastas indígenas no encontro. Exerci esse cargo até 2007, quando o passei para Zezinho Yube, realizador Huni-Kui (Kashinawá) também já bastante experiente. [2015: 13]

Eu comecei a editar na aldeia em 2006, depois que eu ganhei o computador. Ganhei o computador em 2005, no final do ano. Daí eu comecei a gostar logo. O Vídeo nas Aldeias me deu: “Está aqui, começa. Você já pode fazer seus trabalhos, aprende”. Antes eu filmava e mandava as fitas para Olinda, o Vincent assistia o material: “vamos chamar o Divino”. Aí eles me chamavam e eu ia lá. [2016b]

Eu tenho um registro enorme de fitas VHS, acho que 300 a 500 horas de filmagem. Imagina, você vai ao acervo do VNA e pode ver o meu trabalho, está tudo guardado e quando eu preciso peço cópia das imagens. [2014: 415]

Entre 2007 e 2008, trabalhei com representante da Secretaria de Cultura do município de General Carneiro na aldeia de Sangradouro, cargo que abandonei quando percebi que esse cargo era utilizado para desvio de verbas públicas por parte daquela gestão (posteriormente cassada). Em agosto de 2007, fui convidado para assumir o cargo de coordenador de comunicação pelo Museu das Culturas Dom Bosco, sediado em Campo Grande – MS. Ao longo do ano de 2008, em parceria com a Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), conseguimos levantar recursos para a realização de três grandes oficinas de capacitação audiovisual no Mato Grosso do Sul para 26 jovens indígenas de quatro diferentes etnias: Guarani (Nhandeva), Kaiowá, Terena e Guató. Em 2009, ainda na coordenação de comunicação do Museu das Culturas Dom Bosco, realizei uma nova oficina no Mato Grosso do Sul que contou com a participação de 35 jovens e durou um mês. Em 2012, fui transferido para minha aldeia para assumir a diretoria do Museu Comunitário e Centro de Culturas Xavante de Sangradouro, fundado em 2004 pelos padres da Missão Salesiana, função que exerço até hoje. Retornar a Sangradouro, a aldeia onde nasci, como diretor do museu onde estão depositados objetos e arquivos históricos do meu povo e da minha família, representa um desafio importante e que exige uma responsabilidade enorme com as novas gerações dos Xavante. Além das atividades de documentação e registro fílmico dos diversos aspectos da cultura de meu povo, realizamos encontros bimestrais com anciãos, mulheres e jovens onde são discutidos os mais diversos temas assim como realizamos mostras comentadas de documentários. Em 2013, realizamos na aldeia Sangradouro três oficinas de capacitação audiovisual para 20 jovens indígenas de diferentes etnias (Bororo, Karajá, Xavante e Terena) com o apoio financeiro e logístico da Universidade de São Paulo e da Universidade Católica Dom Bosco. Atualmente sou membro do Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP) da Universidade de São Paulo, onde são desenvolvidas pesquisas no âmbito da produção partilhada do conhecimento utilizando o audiovisual e a hipermídia. A convite de Juanahu Iny (Karajá), fui para aldeia Santa Izabel, na Terra Indígena Karajá (São

Felix do Araguaia – MT) para realizar uma oficina de duas semanas formação audiovisual dos jovens Karajá. [2015: 14]

Prometi para a comunidade que vou fazer muita coisa mais pra frente, agora. Eu parei tem oito anos, parado de fazer filme, desde que eu entrei no meu trabalho. Fui diretor do museu comunitário da aldeia, fui coordenador também do museu das Culturas Dom Bosco (Campo Grande/MS) por dois anos. Então tem muitas coisas no mesmo tempo que eu não consigo fazer. Por isso que eu parei de fazer filme, mas ano passado retomei um pouquinho a filmagem com Bernard. [2016a: 30/08]

2.3.2 *Wai'a Rini: uma apresentação*²⁵

Cinema está no meu sangue, eu gosto de fazer. Sem cinema, eu não vivo, não durmo bem. Se eu não trabalhar, se eu não tenho material para fazer, eu não vou dormir. Eu fico pensando sempre: “amanhã eu quero filmar isso, amanhã eu quero fazer”. Minha vida virou assim. É que os velhos se animam muito por isso. Material filmado, eu faço, edito. Sempre é mostrado para o público da aldeia. Não tem fechado, é aberto. Tem um pátio central da aldeia, tem mangueiras. Lá eu coloco o telão e toda a noite é projetado isso.

Cinema *waradzu* (não indígena), eu não faço mais. Faço assim, se for para público não indígena. Hoje em dia, mudou muito a minha vida de fazer filme, mudou muito. Hoje em dia eu trabalho com quatro filmes. Tudo cinema indígena, pensamento indígena, olhares indígenas, olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tem que aceitar tudo. Então eu junto esse trabalho. É por isso que eu faço quatro trabalhos na montagem. O que vocês vão ver aqui, vocês já entenderam quando passou *Poder do sonho* (2001). Mas esse é mais completo. É que, no *Poder do sonho*, é tudo cortado, onde que eles (anciãos) reclamam: “Estava bom, por que você cortou? Pare de fazer ideia do *waradzu*, não faça mais isso! Volta a fazer (comprido)”. Eu falo: “calma, eu vou fazer”.

Então já estou com quatro anos fazendo isso. Vocês veem como é o olhar deles. Não é eu que faço. Eles (anciãos) que acompanham: “isso é bom, faça isso”. Eles já aprenderam a assistir o projeto de edição na tela do meu computador: “Tem essa imagem, o que é isso? Mostra para a gente ver”. Eu mostro. “Ah! Você está escondendo” – eles me falaram isso. Não é que estava escondendo, eu seguia todas as sequências, mas eles: “vai logo, isso”. Eles orientam muito bem.

²⁵ Transcrição da apresentação feita por Divino Tserewahú na última aula do curso *Pensamento, cinema e política Xavante* (UFMG), na qual foi exibido pela primeira vez o filme *Wai'a Rini* (2015) para espectadores não indígenas (13 de setembro de 2016).

Eu não vou parar de fazer filme. A minha vida é fazer filme, é para isso que eu nasci. Para virar um grande cineasta indígena no Brasil e no mundo. Por isso que eu sempre falo: Eu quero deixar o meu nome para o meu povo Xavante; e deixar o nome do meu povo também, a história do meu povo; e deixar a minha história com meu povo, fazendo filme. Eu sempre penso isso.

(...) O filme que vocês vão ver (*Wai'a Rini*) é o mesmo, só que mudou. Não é que mudou, é que alongou tudo. É a mesma história, mas tem alguma coisa que vocês não viram, vai aparecer muito. Bernard Belisário me ajudou, ele que filmou também. Na verdade, não é só meu, é filme do Bernard também, mas *montado no olhar indígena*. (...) Isso é cinema indígena. A gente monta pela visão que eles (anciãos) orientam a gente. Tem alguma coisa ainda para finalizar, não vai ficar assim. Vou alterar ainda, vai ficar mais comprido. É para eles mesmo, esse vídeo vai rodar em todas as aldeias Xavante. É isso que a gente faz lá. Agora, para vocês, é uma outra coisa. Vamos fazer, com Bernard, um filme especial, pode ganhar um dia o Oscar. É para isso que a gente vai fazer.

2.4 *Post scriptum*

Em setembro de 2016, recebi um telefonema de Júnia Torres me perguntando se eu não poderia gerar um *link* do filme *Wai'a Rini* para que pudéssemos enviá-lo de presente a Andrea Tonacci. Não pensei duas vezes antes de subir o arquivo e enviá-lo por *email* a Cristina Amaral. Imaginei que Tonacci compreenderia imediatamente o sentido ainda enigmático da formulação de Divino em torno da *montagem no olhar indígena*, olhar que tanto o instigava em seus percursos pela América indígena. Como ele mesmo nos havia ensinado com seu cinema, imaginei que aquele filme encontraria um espectador disposto a seguir de mãos dadas com os índios, enquanto durasse a caminhada. Poucos meses depois, Tonacci nos deixou. Não sabia que era uma despedida.



Capítulo 3

DE UM FILME A OUTRO

Os filmes que aqui analisamos fazem parte de momentos distintos do projeto Vídeo nas Aldeias (e de fora dele). O filme de Virgínia Valadão, *Segredo dos homens* (1988), se vincula ao início da trajetória do projeto. Naquele momento, o simples fato de estarem na aldeia atendendo ao chamado da comunidade de Sangradouro para registrar seu ritual, desloca consideravelmente o lugar do filme como finalidade última do processo de realização, tendo em vista que o interesse dos Xavante, a princípio, era o material bruto registrado pela câmera de Paulo César Soares.

Ainda está por se escrever uma história do indigenismo brasileiro da perspectiva das mulheres, especialmente do grupo de antropólogas da USP que, na década de 1970, engajou a pesquisa acadêmica aos processos de luta das populações indígenas no Brasil, como Lux Boelitz Vidal, Aracy Lopes da Silva, Regina Pollo Müller, Maria Elisa Ladeira e Virgínia Valadão. Desde a iniciativa pioneira do major Thomaz Reis no SPI em 1917, o cinema etnográfico no Brasil (e no mundo) constituiu-se como um campo de atuação preponderantemente masculino. O filme inaugural de Virgínia Valadão é talvez um dos primeiros documentários etnográficos brasileiros realizados por uma mulher. A narração do *Segredo dos homens*, na própria voz de Virgínia, instaura assim um outro ponto de vista que vem deslocar não só a prática do cinema etnográfico, mas os seus próprios pressupostos. Com exceção do momento em que explica a posição das mulheres Xavante no ritual – “o Wai’a é um segredo masculino e os espaços do ritual são proibidos às mulheres; elas ficam em casa, curiosas e assustadas, olhando de longe” – (temática desenvolvida em seguida por um dos comentaristas Xavante na voz *off*), em todo o filme, a voz feminina de Virgínia vai fazer redobrar sua distância com relação ao universo dos homens Xavante. Como veremos na análise, a maneira como se elabora sua narração “científica”, em terceira pessoa, instaura certa distância entre sua voz e aqueles sobre os quais ela fala. Esse intervalo aparece então redobrado pelo fato de ser uma narradora mulher a comentar as ações masculinas à distância. Essa dupla distância da perspectiva que a narração de Virgínia instaura no filme vem, de alguma maneira, deslocar a própria posição que o cineasta etnógrafo vem ocupar no filme etnográfico. Ao trazer a diferença dos gêneros como componente fundamental do olhar constituído pelo filme,

Virgínia instaurava uma nova perspectiva para o próprio filme etnográfico no Brasil, que posteriormente viria a ser desenvolvida por cineastas como Mari Correa, Patrícia Ferreira (cineasta Mbya-Guarani), Suely Maxakali (cineasta Tikmũ'ũn) e outras.

3.1 Vozes *off* em *Segredo dos homens*

O *Segredo dos homens* (1988) é conduzido pela narração *off* da antropóloga, mas também pelas vozes de dois homens Xavante, Cornélio e Bartolomeu, como consta na ficha técnica. Logo no início do filme, Virgínia explica as funções na cena cerimonial diária: os meninos iniciantes, que precisam sofrer para “receber o poder dos espíritos”; os guardas, que “simbolizam as forças não humanas invocadas durante o Wai'a”; e os anciãos, que tomam lugar na cena ao final do dia para comer a caça cerimonial, “um alimento perigoso que só os velhos podem comer, pois só eles conhecem as forças sobrenaturais e sabem como se proteger de suas influências maléficas”.

“A gente senta e os guardas, correndo. A gente, indo para sentar, descansar um pouco, e logo eles levanta a gente para, de novo, levanta de novo, para a gente cantar, ficar em pé. Por isso que é duro, a gente sofre e sente a sede. Com sede e fome”. Com esse comentário, Cornélio²⁶ instaura uma nova perspectiva na narração *off* e na própria narrativa do filme. Os jovens participantes do ritual, objetos de descrição na voz da antropóloga passam a falar em primeira pessoa. Essa mudança encena uma inversão da conhecida perspectiva “científica” do cinema etnográfico clássico, que toma seus personagens como objetos de uma observação “distanciada”, acompanhada de uma fala *etnocentrada* a ordenar a legibilidade das imagens, articulando um “discurso muito determinado pelo ponto de vista da ciência ocidental” (Scheinfeigel, 2009: 16).²⁷ Ao ganhar forma no filme, essa inversão do ponto de vista não se efetiva de maneira direta, como se passássemos de um “discurso indireto” (sobre personagens) a um “discurso direto” daqueles que não tinham voz no filme científico, pois a voz de Cornélio não aparece na forma de depoimento em cena, mas sob o modo de uma

²⁶ Ainda que conste na ficha técnica, a identidade das vozes dos Xavante no comentário *off* não é explícita. Agradeço a Divino Tserewahú pela ajuda na identificação.

²⁷ Jean Rouch lembra que o estilo do comentário no filme etnográfico nos primórdios do cinema sonoro não era científico: “Seria muito interessante estudar o estilo dos comentários dos filmes etnográficos a partir dos anos trinta, como passaram do barroco colonial ao exotismo aventureiro, posteriormente, à aridez de um balanço científico e, muito recentemente, ora à distância vergonhosa dos antropólogos que não querem confessar sua paixão pela gente que estudam, ora ao discurso ideológico em que o cineasta exporta ao outro a revolta que não pôde assumir em si mesmo” (Rouch [1994] *apud* Niney, 2009 [1999]: 245, tradução nossa).

segunda voz *off*, que se soma à narração de Virgínia deslocando-a. Em seu comentário, o jovem Xavante coloca em evidência a operação de tradução que esse deslocamento de perspectiva na narração implica. Cornélio fala em português, a língua estrangeira dos *waradzu* (não indígenas), torcendo-a ligeiramente. Algo da língua Xavante ressoa no sotaque de Cornélio. A fala que efetua essa mudança de perspectiva sobre as imagens dos Xavante no ritual não o faz sem que sua condição mesma de mediação se evidencie. O regime de transparência e objetividade que o comentário de Virgínia Valadão evocava encontra-se ligeiramente alterado pela inversão de perspectiva encenada na narração *off*, a partir da qual o próprio processo de mediação sutilmente se evidencia. O ponto de vista dos observados pela descrição da antropóloga figura no filme como coisa opaca, torcida pelo gesto de tradução que o constitui. O fato mesmo de que Cornélio não apareça identificado em cena intensifica essa opacidade.

Uma outra diferença notável entre a narração da antropóloga e a fala dos Xavante nos comentários *off* está relacionada ao próprio ritual como objeto. A narração de Virgínia se interpõe a uma distância “científica” do ritual, o ponto de vista que assume é exterior a ele. Dessa maneira, os elementos e funções na cena cerimonial aparecem como objetos de seu escrutínio. A voz de Cornélio, por sua vez, assume um ponto de vista parcial da cena ritual. A legibilidade que constitui para as imagens encontra-se intimamente vinculada a uma das perspectivas instituídas pelo ritual. Ou seja, não só passamos de um modo *expositivo* da narração, no qual “uma terceira pessoa mostra e explica o comportamento de terceiros”, a um modo *testemunhal*, no qual “as fontes primárias de informação experiencial nos é comunicada por aqueles que tiveram as experiências” (MacDougall, 1998: 102, tradução nossa),²⁸ como é a própria experiência no ritual que varia a depender da posição que se ocupa. Não se trata de um testemunho em sentido estrito – posto que sequer sabemos quem é que fala na voz *off* – mas de uma modulação da enunciação na narração. Ainda que essa distância constitutiva do procedimento da voz *off* não seja abolida, o comentário de Cornélio marca sua posição (e experiência) como iniciante no Wai’a Rini. Mesmo quando comenta acerca das outras funções na cena ritual, é da posição de iniciante que Bartolomeu parte para falar.

Então as meninas, as nossas irmãs, elas ficam com dó da gente, quando elas levam a água. E os guardas não deixam. Os guardas também sofrem, sofrem demais. E os guardas deles não deixam também eles. Como eles sofrem, eles querem que a gente sofra também, como eles. E as irmãs, as moças têm que entregar a cabaça para eles.

²⁸ No original: “the primary source of experiential information is communicated to us by those who have had the experiences”. E antes: “a third person displaying and explaining the behavior of other third persons”.

Porque não pode correr com a cabaça, com a água, senão os guardas pegam elas e pisam o pé dela.

Nesse comentário, Bartolomeu é testemunha do *sofrimento* que correlaciona as várias posições experimentadas no ritual. Sofrem as irmãs dos iniciantes, ao verem seus irmãos que sofrem de calor e cansaço, assim como sofrem os guardas no cumprimento de seu papel ritual. Nas imagens, homens e meninos executam as fatigantes performances rituais com igual seriedade.

Diferentes das vozes de *Eu, um negro* (1958), filme de Jean Rouch analisado pela pesquisadora Maxime Scheinfeigel, os comentários dos Xavante na narração do *Segredo dos homens* (1988) não se redobram sobre personagens específicos presentes em cena, produzindo assincronismos ou anacronismos como aqueles presentes do filme de Rouch: “um assincronismo é visível entre o movimento dos lábios dos personagens e as palavras ouvidas, e um anacronismo é audível entre as situações amiúde representadas como diálogos mas faladas como monólogos, e vice-versa” (Scheinfeigel, 2009: 19). A defasagem produzida pelas vozes dos Xavante no filme de Virgínia é bem mais sutil. Sua distância com relação ao que vemos na imagem não é nunca abolida – Cornélio e Bartolomeu falam sobre o ritual –, entretanto, seu caráter parcial parece instaurar um interstício de outra natureza. Na medida em que a enunciação na primeira pessoa do plural abrange somente uma parte daqueles que participam do ritual em cena, um outro intervalo passa a constituir a seu comentário, como se a aderência das palavras dos Xavante fosse diferente de uma parte a outra da imagem.

Em todo o filme, a voz *off* ocupa uma posição de centralidade na constituição dos sentidos das imagens do ritual Xavante. Ainda que os efeitos da mudança de ponto de vista na narração (da antropóloga aos Xavante) ofereçam certa opacidade à legibilidade constituída pela voz, sua *centralidade* não se encontra alterada. É então desse “centro enunciativo” que passa a soar a flauta do Pi’u, fazendo a passagem dos ritos diurnos dos meninos iniciados (após os desmaios), recebidas as flechas do Danhimité, para os momentos noturnos. No som da flauta, o ataque da língua (*slap*), intercalando silvos curtos (quatro) e silvos longos, ressalta sua figura rítmica, marcada pela sutil aceleração do tempo que precede o sopro longo e grave da flauta Pi’u. Quando esse som se mistura ao choro cerimonial das mulheres, no fora-de-campo dos planos noturnos, sua altura se modifica. É como se a modulação do lamento das mulheres fizesse modular a voz da flauta. É interessante notar que essas vozes (da flauta e das mulheres) soam quase que *oitavadas*, e variando sobre quase o mesmo intervalo de alturas. Por esse breve momento, mulheres e espíritos parecem conversar, modulando semânticas outras.

Cornélio volta a falar em *off* sobre as imagens do interdito da coleta ritual das abóboras no rio, e a centralidade do comentário é reestabelecida na produção do sentido às imagens do ritual. Centralidade ligeiramente desviada, como vimos, se comparada ao comentário da antropóloga; assim como o próprio comentário de Virgínia desvia a centralidade da voz *off* masculina que preponderava no no filme etnográfico àquela época. A operação de tradução do comentário de Cornélio aparece aqui não só na forma do sotaque, mas como ação da sua própria fala: “Aí a gente fica lá, porque lá no meio eles já vão falar, avisando que a gente vai buscar, buscar a abóbora do jacaré. *Daãmawaia 'wa*, nosso guarda, que faz barreira para a gente não chegar logo”.

“Após enfrentar as forças complementares de doença e cura, morte e crescimento, privação e abundância, eles são homens e podem cantar no pátio”. Com esse comentário, encerra-se a presença da voz *off* da antropóloga no filme. Em sua parte final, o filme se detém sobre uma mesma cena ritual (e seus arredores): os homens cantam com seus chocalhos, assentados ao redor da fogueira numa clareira na mata; meninos, rapazes e homens são preparados e pintados para a grande cena ritual no centro da aldeia. Em seu último comentário *off*, Cornélio relaciona os poderes adquiridos pela iniciação do Wai'a ao sonho, à cura e à nomeação. Uma outra relação, entretanto, permanece não traduzida.

A gente faz o Wai'a, o Wai'a Rini porque é obrigado para nós; receber a força, para ter o poder. Um dia eu posso ser sonhador, posso ser o curandeiro, posso fazer, é, 'coisa'. A gente sacrifica, esse Wai'a Rini; que mais tarde posso também dar o nome nos filhos, dar o nome para o sobrinho.

Como vimos anteriormente, as leves torções da sintaxe de Cornélio fazem notar o gesto da tradução que seu comentário realiza. Aquilo que aparece não especificado na série de poderes recebidos ao se iniciar no Wai'a (“coisa”) ressoa na frase como algo que resta não traduzido, um segredo. É precisamente sobre a dimensão secreta do Wai'a que comenta Bartolomeu no seu *off* último.

O espectador do filme é lançado novamente em direção à cena ritual, agora desamparado pela narração *off*. Os raros plano-sequências do filme encontram-se precisamente nessas cenas finais. Na clareira, os guardas batem o pé para os meninos iniciados (todos devidamente pintados e paramentados), que permanecem de pé, formando um círculo ao redor do círculo dos cantores, assentados ao redor da fogueira. No pátio central da aldeia, homens e meninos formam um único e enorme círculo de pé, ao redor de uma também imensa fogueira. Posicionada fora do círculo, a câmera filma o encerramento do ritual ao som dos chocalhos e do canto dos homens Xavante.

3.2 Vídeo nas Aldeias: primeira fase

Como vimos, enquanto Virgínia e Paulo César Soares filmavam na aldeia de Sangradouro (MT), Vincent Carelli estava no Pará. O filme que realizou a partir das gravações na aldeia então recém criada (1984) pelo capitão Krohokrenhum, *Pemp* (1988), é também narrado por uma mulher, Virgínia Rosa. O documentário conta a saga dos Gavião (PA), que quase foram extintos com o contato; e cujas terras foram alagadas pela represa da usina hidrelétrica (Tucuruí) construída no Rio Tocantins, e cortadas tanto por uma estrada de ferro com vistas ao escoamento de minério (Vale), quanto por uma linha de transmissão (Eletronorte). O capitão Gavião, que tinha chamado Vincent para que registrasse os cantos rituais e “brincadeiras” do seu povo, dá seu depoimento no filme, explicando sua intenção de “segurá-las” através do vídeo, para que os mais novos pudessem depois aprendê-las. Assim como os Nambiquara filmados no ano anterior por Carelli, os Gavião também estavam no momento de retomada da sua história, imediatamente depois da demarcação de seu território (1986). Como na *Festa da moça* (1987), a própria presença do vídeo na aldeia Gavião faz parte do filme.

O vídeo *Festa da moça* deixou claro para mim que a documentação visual do nosso trabalho com populações indígenas, desenvolvidos em uma série de vídeos explicando o projeto para um público não indígena, poderia servir como uma ferramenta promocional, e ainda como mecanismo de apoio para o próprio projeto. A partir de então, produzir essas séries tornou-se um aspecto secundário do projeto – uma componente independente e complementar que era vital para a sustentação do projeto de vídeo com os índios (Carelli, 1995: 2, tradução nossa).²⁹

O filme *Vídeo nas aldeias* (1989), narrado por Virgínia Valadão, dá a dimensão das possibilidades e dos usos que os povos indígenas com os quais o projeto vinha trabalhando faziam daquela nova tecnologia. Carelli (1995) conta que o filme foi editado às pressas, pouco antes de sua primeira viagem aos Estados Unidos em busca de apoio financeiro para o projeto. “Mas uma vez pronto, ele acabou extrapolando sua finalidade imediata e se tornou um autêntico portfólio do projeto, ganhando uma enorme divulgação nos meios interessados em

²⁹ No original: “The video *The Girl’s Celebration* (1987) made it clear to me that the visual documentation of our work with indigenous people, developed in a series of videos explaining the project for a non-indigenous audience, would serve as a promotional tool, and thus as the sustaining mechanism for the project itself. From that point on, producing this series became an ongoing secondary aspect of the project – an independent, yet complementary component that was vital to sustaining the video work with the Indians”.

projetos alternativos de comunicação” (Carelli, 2004: 23). Dentre as diversas imagens e situações em cena no filme, destacamos a cena em que Vincent Carelli, Virgínia Valadão, Bartolomeu Patira e Cornélio trabalham na ilha-de-edição linear do Vídeo nas aldeias em São Paulo.



Fonte: Fotogramas do filme *Vídeo nas aldeias* (1989), de Vincent Carelli.

Nas experiências de Vincent junto aos Gavião e com os Nambiquara, o processo de filmagem e exibição geravam um entusiasmo enorme na aldeia, mas Carelli não podia compreender a fundo o que se passava com a chegada do vídeo, a não ser que os índios resolvessem se expressar em português diretamente a ele. A partir de 1990, o projeto ganha uma nova inflexão com o estabelecimento de parcerias com antropólogos capazes de entender a língua nativa. Carelli (2010) considera essas parcerias, um elemento-chave para o VNA, “porque é preciso ter o domínio da língua, uma intimidade e uma relação estreita com a comunidade e as pessoas filmadas, um interlocutor, índio ou antropólogo, para que seja possível o diálogo e uma construção realmente colaborativa” (Carelli, 2010: 367). No caso dos Xavante de Sangradouro, que frequentam a escola da Missão Salesiana desde o contato, a língua nunca foi um obstáculo. O próprio Bartolomeu Patira foi um importante interlocutor entre a equipe do Vídeo nas Aldeias e a comunidade por um bom tempo. A experiência junto aos Waiãpi (AP) foi realizada com a interlocução da antropóloga Dominique Tilkin Gallois.

Para o pesquisador Ruben Caixeta de Queiroz (2008: 17), os filmes realizados a partir dessas primeiras experiências do Vídeo nas Aldeias, convergem para questões similares. A chegada do vídeo na aldeia é mote para questões que gravitam em torno da *identidade* – “índios que se veem na imagem, refletem sobre a observância ou não de seus costumes e da sua tradição”.³⁰ A implementação das videotecas nas aldeias é que o proporciona as dinâmicas de “trocas entre os diferentes grupos indígenas, que se veem e veem os outros pela primeira

³⁰ A reafirmação étnica através do vídeo foi de fato um aspecto primordial do projeto em seus primeiros anos, como vemos nas reflexões do próprio Vincent Carelli (1988; 1993); ou em coautoria, como no caso da experiência de Waiãpi (Gallois & Carelli, 1992).

vez num aparelho de televisão”, ou seja, de uma *comunicação interétnica* mediada pela imagem.³¹ O *engajamento nas lutas* pela demarcação dos territórios tradicionais e no enfrentamento direto de ameaças às comunidades. “Nesse contexto, o Vídeo nas Aldeias é um projeto militante, necessário, que se insere de forma clara dentro de um movimento do cinema militante largamente presente na história do documentário” (Caixeta de Queiroz, 2004: 44). A maioria dos filmes resultantes das primeiras experiências do projeto foram fotografados e dirigidos por Vincent Carelli e montados por Estevão Tutu Nunes.

Tanto a câmera quanto a montagem final obedecem a um ritmo relativamente acelerado e os planos são demasiadamente cortados. No tocante à montagem final, todos esses filmes também guardam um aspecto comum: duração relativamente curta, planos curtos, corte no movimento, fusão de planos. De forma muito clara, o estilo narrativo aproxima-se da reportagem, e o resultado final é muito mais a visão dos diretores e editores do que aquela dos próprios indígenas (Caixeta de Queiroz, 2008: 107).

É precisamente nesse momento que o Vídeo nas Aldeias estabelece uma parceria com a UFMT para a produção do *Programa de Índio*, dirigido por Vincent Carelli e Glória Albuez. Foram produzidos quatro programas entre 1995 e 1996; um total de 23 reportagens distribuídas e seções: retrato de um povo, perfil de uma personalidade indígena, reportagens de rua; e atualidades (Gonçalves, 2012: 88). Divino Tserewahú era um dos repórteres indígenas do programa, e chegou a viajar para filmar em outras aldeias.

Em 1996, o que era para ser o quinto programa acabou não saindo, e encerramos a série. Mas foi no interior dessa experiência que nasceu a ideia de uma oficina de formação de vídeo para os índios, para sair da linha *telemagazine* que vinha sendo desenvolvida no Programa de Índio, com matérias muito curtas e forçosamente um pouco superficiais, onde, de certa maneira, do pouco que se tenha, sempre se faz alguma coisa. A proposta era entrar numa linha documental com um tratamento mais aprofundado, especialmente quando se desenvolve um trabalho na própria língua e sobre sua própria cultura (Carelli *apud* Araújo, 2011: 56)

Em 1997, o Vídeo nas Aldeias realiza um grande encontro de formação no Xingu com mais de trinta índios de diferentes etnias de diversas partes do Brasil, que já se conheciam através do intercâmbio de imagens proporcionado pelas videotecas constituídas pelo projeto nas aldeias com as quais vinha trabalhando. Ainda que o resultado daquela oficina não se diferenciasse muito da linha televisiva que Vincent estava tentando superar – “pois se tratava de um primeiro e rápido contato de pessoas que não se conheciam (os alunos e os índios das

³¹ A comunicação ou o “diálogo” intercultural através do vídeo passou a mobilizar reflexões posteriores em torno das experiências do Vídeo nas Aldeias (Gallois & Carelli, 1995a; 1995b; 1998; Gallois, 2000; Caixeta de Queiroz, 1998).

aldeias que eles documentaram) intermediado pela língua portuguesa, já que ninguém falava a mesma língua” (Carelli, 1998: 8) –, foi nesse encontro que Divino conheceu os colegas que veio a convidar para filmar o ritual de iniciação (furação de orelhas) na aldeia de Sangradouro no ano seguinte.

Assim, uma oficina desenvolvida no contexto da cobertura de um cerimonial da sua própria cultura se revelou, como imaginávamos, metodologicamente extremamente produtiva e proveitosa para os alunos. Não se trata de uma situação artificial na qual se passa um exercício de câmera do tipo “me faça um plano-sequência de alguém entrando em casa”. É uma situação de grande desafio e motivação porque há toda uma expectativa da comunidade em relação aos resultados, além de apresentar uma diversidade de situações a serem filmadas. Enfim, é a situação ideal porque permite trabalhar conjuntamente tanto o aprimoramento da técnica quanto a questão do conteúdo, da maneira que imagem e conteúdo se relacionem, um objetivando o outro (Carelli, 1998: 8).

O resultado desse processo é o documentário *Iniciação do jovem Xavante* (1999), de Divino Tserewahú, filme que Ruben Caixeta de Queiroz (2008) considera emblemático da passagem da fase “reportagem” para a fase que chamou de “cinema verdade” das produções do Vídeo nas Aldeias. “Na montagem, planos curtos, cortes no movimento e fusão de imagens ainda revelam a influência de uma linguagem televisiva. Na filmagem e na prática, podemos ver o quanto a concepção desse filme está filtrada pelas relações internas ao mundo Xavante” (Caixeta de Queiroz, 2008: 111).

3.3 Poder do sonho: versões-processo

Em 2000, seria realizado o ritual de iniciação Wai’a Rini em Sangradouro. O sucesso da *Iniciação do jovem Xavante* (1999) gerou credibilidade e confiança em Divino, que decidiu realizar por sua conta um filme sobre o ritual.

Primeiro o realizador levou a ideia de registrar o ritual ao Vídeo nas Aldeias. Vincent Carelli não achou uma boa ideia pois já havia o filme da Virgínia [e que havia falecido recentemente]. E sugeriu então que ele registrasse apenas as atividades dos guardas, para que se mostrasse quais são suas funções (Gonçalves, 2012: 220).

Determinado a fazer o filme, Divino negociou com os anciãos que permitiram que ele filmasse a parte pública do cerimonial. Durante um mês, o cineasta registrou cada um dos ritos, e posteriormente gravou os depoimentos dos anciãos explicando os elementos e funções cerimoniais. Tserewahú convidou um jornalista japonês que conhecera em um encontro

anterior, e que ajudou o cineasta com a filmagem dos ritos finais, quando a câmera de Divino começou a falhar.³²

O filme *Poder do sonho* (2001) foi montado em duas etapas. A primeira delas foi realizada na sede do Vídeo nas Aldeias em São Paulo, entre setembro e dezembro de 2000, pouco depois da realização do ritual em Sangradouro. Nas três primeiras semanas de trabalho, o material filmado na aldeia foi assistido junto com Vincent Carelli e posteriormente mapeado junto com Valdir Afonso, que montou o filme com Divino.

Bartolomeu Patira, que fizera parte da comitiva de 1987 que batera à porta de Vincent e Virgínia Valadão para solicitar o registro do ritual, foi chamado para auxiliar na tradução do material que havia sido selecionado por Divino para compor o filme.

Vincent já falou assim: “agora é roteiro, vamos roteirizar, como é que a gente vai botar a primeira imagem?”. O Vincent teve uma ideia: “você participou no Wai’a de 1987?”. “Eu participei, foi minha iniciação”. “Está bom, vamos fazer assim: você hoje é realizador, ao mesmo tempo você participa da festa. Quando você iniciou, o que você era? O que você é agora?”. ele tirou tudo imagem arquivada, daí a gente assistiu. [Estevão] Tutu [Nunes] foi lá também, ele ajudou a me achar. A gente olhou bastante fita, demorou. Aí o Valdir me conheceu: “será que é ele?”. Aí eu me olhei: “É. Esse aqui é eu mesmo” (Tserewahú [2004] *apud* Gonçalves, 2012: 222).

Tserewahú e Valdir montaram primeiro as sequências do ritual, para então inserirem os depoimentos que explicavam os sentidos dos ritos e do próprio Wai’a. Divino voltou para Sangradouro para a votar nas eleições de outubro – nas quais Bartolomeu acabaria sendo eleito para o seu primeiro mandato de vereador em General Carneiro (MT) – levando uma cópia do filme. “Depois da eleição eu fiz uma projeção, os velhos gostaram. As coisas que eles não gostaram, eu anotei. Levei de volta para o Vincent, mostrei: ‘Olha. Esse aí, com essa imagem eles não concordam. Com essa também não, com essa também não, então vamos tirar’” (Tserewahú [2004] *apud* Gonçalves, 2012: 223). Uma das cenas que foram suprimidas na montagem, mostrava o momento em que os guardas lançaram o “pó de planta” (*wededzu*) sobre os iniciantes no momento do desmaio (Gonçalves, 2012: 223). A retomada da montagem em São Paulo durou até dezembro. Quando Tserewahú viajou de volta a Sangradouro para passar o natal com sua família, o filme ainda não estava finalizado.

A segunda etapa do trabalho de montagem coincidiu com uma nova etapa do próprio Vídeo nas Aldeias, que se formalizou como Associação – para sair do campo de polarização

³² Tokoda Kazutaka montou um documentário com o material que filmou no ritual – *Memória de bordunas e chocalhos* (2004).

institucional em que o CTI se encontrava, e por acreditar que “o vídeo é transversal” (Carelli, 2017b) – e instalou sua sede em Olinda (PE).

Em janeiro de 2001, Vincent me ligou para que eu fosse para Olinda e me pediu para filmar o que estava faltando, as conversas com os velhos. Eu anotei tudo, o Valdir anotou tudo, aproveitei muito os velhos falando do significado de tudo. Parti então para Olinda e finalizamos o vídeo. Quando terminamos, levei para a aldeia de novo e eles aprovaram na hora (Tserewahú, 2011: 61).

A mudança de local onde finalizariam a montagem implicava também uma mudança na plataforma de edição (não linear) que vinham utilizando. Em São Paulo, Valdir Afonso editava no programa *Media 100*, em um computador PC com sistema operacional *Windows* (Microsoft), e precisou migrar a edição para o programa *Final Cut Pro*, plataforma Macintosh (Apple), que tinha sido adquirida pelo Vídeo nas Aldeias com a mudança para Olinda. Vincent Carelli (2017b) lembra que esse processo foi bastante conturbado, que precisaram refazer todo o trabalho de montagem quando perceberam que a edição apresentava falhas críticas na pista de áudio.

Naquele momento, a edição passava por um processo de mudança que transformaria completamente a maneira de se trabalhar com o vídeo: a edição digital em computador (não linear), que substituía a edição linear (analógica). Valdir Afonso montou o primeiro filme de Vincent Carelli, *Festa da moça* (1987), em uma ilha-de-edição linear analógica, tais como os primeiros filmes de Divino Tserewahú, *Obrigado, irmão* (1998) e *Iniciação do jovem Xavante* (1999), montados por Estevão Tutu Nunes. As primeiras experiências de montagem de vídeo junto a comunidades indígenas foram realizadas por Carelli e Tutu Nunes ainda nos anos 1990, com um equipamento de edição linear (Hi8) portátil. A primeira delas foi justamente na aldeia de Divino, com seu irmão mais velho, Jeremias – que chegou até a viajar a São Paulo para trabalhar com Vincent em um filme Xavante, mas logo desistiu do trabalho com vídeo e deixou a câmera para seu irmão.

O documentário *Poder do sonho* (2001) foi então um dos primeiros trabalhos que Valdir editava no computador. A diferença crucial entre a edição digital e a analógica (linear) residia na possibilidade de se alterar qualquer ponto da montagem do vídeo sem a necessidade de tornar a encadear tudo que viria depois daquele ponto na linha da edição. Permanecendo as imagens gravadas digitalmente na memória do computador, não havia mais o risco de sua deterioração causada por múltiplas gerações (cópia da cópia) que uma alteração na edição da matriz analógica poderia causar. Uma outra diferença se referia à aplicação de efeitos de trucagem na imagem. Na ilha-de-edição linear, os letreiros, por exemplo, eram inseridos por

um componente à parte, o *gerador de caracteres*: uma máquina de escrever eletrônica que gerava cartelas com o texto previamente digitado e posicionado na tela, e as misturava ao sinal da imagem por meio de acionamento manual de entrada e saída. Efeitos de manipulação da própria imagem – alteração de matiz, saturação, contraste e brilho; redimensionamento, distorção, máscara e recorte do quadro; recorte de luminância e de cor, fusão, *fade* etc. – eram obtidos através de um outro componente eletrônico: a *mesa de efeitos*, que precisava ser acionada a cada vez que se quisesse inserir um efeito na montagem. A edição digital no computador possibilitava a aplicação de letreiros e efeitos na imagem, e de sua replicação ilimitada em mais de um ponto da montagem, apenas copiando ou arrastando-se um ícone do pacote de efeitos incluído no programa (ou instalado separadamente) sobre a linha de edição virtual.

Como vimos, na ocasião do lançamento do *Poder do sonho* em DVD, pela coleção *Cineastas Indígenas do Vídeo nas Aldeias em 2009*, Divino decidiu reeditá-lo, estabelecendo uma versão mais curta. Ao compararmos as duas versões, além da supressão de planos ou sequências inteiras, que analisaremos em seguida, a mudança que nos pareceu mais substancial está no modo com a versão de 2009 redefiniu a natureza dos cortes em quase todo o filme. Na versão estabelecida em 2001, diante das possibilidades tecnológicas propiciadas pela edição digital no computador, Valdir Afonso estabeleceu dois tipos de corte na montagem do filme: o *corte seco* e a *transição por fusão*. Com exceção das cenas noturnas, sempre que se passa de um plano a outro no interior (de um mesmo momento) da cena ritual, ou das preparações nos arredores do ritual, a montagem estabelece a passagem em corte seco, cujos efeitos muitas vezes são o do *raccord*. As passagens entre um depoimento e outro, entre depoimentos e as cenas do ritual, entre um momento e outro do ritual, ou de um mesmo rito, entre um espaço e outro da aldeia, são realizadas por efeito de fusão (15 fotogramas) entre os planos. Como o filme busca abranger os principais ritos de um ritual que acontece ao longo de quase um mês, ou seja, é constituído de inúmeras elipses e passagens temporais e espaciais; e é repleto de depoimentos dos anciãos, dos participantes do ritual (guardas, iniciantes e mulheres) e do próprio diretor, a frequência de incidência das transições por fusão ao longo do filme é considerável. Na reedição do filme em 2009, Marcelo Pedroso e Divino estabeleceram o corte seco como regra para todo o filme, com exceção de uma ou outra transição específica, ou das passagens temporais explicitadas pelo *fade* (efeito de desaparecimento ou aparecimento gradual da imagem).

Na versão de 2009, os letreiros também passam a seguir o padrão aplicado em toda a coleção (fonte branca, com serifa); ao contrário da versão de 2001, em que multiplicam-se

cores, corpo, sombreamento e tipos de fonte, além do efeito de *fade* a cada entrada e saída das legendas. Na versão de 2001, o nome e a função cerimonial são identificados em todos os depoimentos, o que desaparece na versão de 2009, seguindo o padrão dos demais filmes da coleção *Cineastas Indígenas*, que traz a identificação dos depoimentos somente na ficha técnica.

As mudanças na montagem propriamente dita, entre as versões de 2001 e de 2009 do *Poder do sonho*, em geral, são cortes de planos ou de partes inteiras de sequências. Os dois únicos planos acrescentados na versão de 2009 substituem planos muito parecidos, suprimidos da versão anterior. Somente quatro planos são discretamente deslocados para se ajustarem melhor às mudanças produzidas pelos cortes nas sequências. Na versão de 2009, a cena em que o guarda Patricio 'Rãirõrĩ aparece reclamando do cansaço em 2001 é completamente suprimida, restando apenas aquelas, bastante similares, dos outros dois guardas (Felix Nõmõtsé e Floriano Matsa). Geralmente as sequências são encurtadas, perdendo um ou mais planos; alguns planos mais longos também são reduzidos, mantendo-se estritamente o momento considerado importante na performance. A sequência mais sacrificada pela reedição foi o desmaio dos iniciantes: a preparação dos jovens é encurtada (não restou sequer um plano da amarração das cordinhas nos pulsos dos meninos); dois dos três ensaios dos anciãos no pátio da aldeia são suprimidos; os momentos de tensão imediatamente anteriores aos desmaios são reduzidos; a preparação das mulheres fora e no interior do pátio é reduzida quase à metade; a quantidade de jovens desmaiados ou conduzidos para os acampamentos ao final do rito também é reduzida. Alguns depoimentos em que os anciãos comentam sobre as flechas cerimoniais dos espíritos Danhimité e Pi'u também foram suprimidos na reedição. Por fim, o último rito, em que os cantadores colocam à prova dos anciãos o seu canto, realizado no espaço localizado fora da aldeia, é cortado pela metade.

O trabalho de reedição do filme em 2009 investiu na redução da dimensão sensível conferida pelas performances reiterativas do ritual ao resumi-las, mantendo a dimensão explicativa dos depoimentos. A sequência mais dramática do filme, o desmaio dos iniciantes, perdeu os tempos mortos das preparações que conferia dinâmica à sequência, assim como os momentos imediatamente anteriores ao desmaio, carregados de tensão, que explodiam com a gritaria e correria dos guardas.

Os DVDs que compõem a coleção *Cineastas Indígenas* não foram lançados todos a um só tempo. O primeiro deles (Kuikuro) foi lançado em 2007, enquanto o sétimo e último (Mbya-Guarani), foi lançado somente em 2011. Além do trabalho gráfico que conferiu unidade à coleção – dos encartes e cartazes aos menus de navegação dos DVDs (e também

uma vinheta de abertura) –, os letreiros e legendas também foram padronizados em todos os filmes. O que significa que os arquivos que continham os projetos de edição nos computadores foram retomados. Foi durante esse processo que Divino decidiu remontar seus primeiros documentários. A redução dos seus filmes para o lançamento no DVD Xavante os aproximava da duração média dos demais filmes que compõem a coleção (entre 30 e 50 minutos).

A partir de março de 2008, o ensino de história e cultura indígena também passou a ser obrigatório no ensino fundamental e médio nas escolas (públicas e privadas) brasileiras; assim como o ensino da história e da cultura afro-brasileira, tornado obrigatório em 2003. A Lei 9.394 (1996), que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, passou a determinar que:

O conteúdo programático [...] incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil (Lei 11.645).

Em 2010, o conjunto com os cinco primeiros DVDs da coleção *Cineastas Indígenas* foi distribuído para escolas de todo o Brasil, acompanhados de um livreto didático contendo informações que localizam as etnias com as quais os filmes foram feitos, sua cultura e o histórico dos contatos (Araújo, 2010). Além de um texto que José Ribamar Bessa Freire vinha elaborando em conferências e palestras desde 2000, e que foi retomado em discussões com professores da Rede Pública de Ensino do Rio de Janeiro, na ocasião da implementação da Lei 11.645; que trata sobre cinco equívocos muito comuns sobre os índios no Brasil, as ideias: do “índio genérico”; de culturas “atrasadas”; de culturas “congeladas”; de que os índios fazem parte do passado; e de que o brasileiro não é índio (Freire, 2010).

No momento em que Divino e a equipe do Vídeo nas Aldeias preparavam os DVDs (4) Xavante e (5) Ashaninka, a distribuição da coleção *Cineastas Indígenas* nas escolas passava a existir como horizonte de circulação daqueles filmes, como material didático. A versão mais curta dos filmes de Divino se adequava melhor a um tipo de público acostumado com o formato televisivo (56’).

3.4 A fala dos anciãos em *Poder do sonho*

O filme *Poder do sonho* (2001) não se utiliza de narração *off* para conferir sentido às imagens do ritual. As vozes que se estendem sobre as cenas do Wai'a Rini não refletem uma distância, pelo contrário, quando não vêm de dentro mesmo da cena cerimonial, enquanto ela acontece, estão a poucos metros dali, nos seus arredores, em conversas com anciãos ou com os jovens. Não é à toa que as cenas da corrida das mulheres em *Segredo dos homens* (1988), analisada anteriormente, apareça com tanta intensidade e potência – nesse momento, o sentido escapa ao regime instaurado pela narração *off* de Virgínia. A operação de tradução, constituidora da forma mesma daqueles comentários *off*, prefigurada no sotaque de Cornélio e Bartolomeu, torna-se parte do próprio filme de Divino, todo falado em língua nativa³³ e legendado em português. Os sentidos conferidos pelos depoimentos e conversas com os Xavante de Sangradouro encontram-se entrelaçados com os sentidos que se originam na própria cena sensível do ritual – e na maneira como ela é filmada por Divino. A câmera está dentro do ritual, ela se movimenta no espaço cerimonial decupando as cenas e explorando seus arredores.

Vincent Carelli (2017a) conta que uma das controvérsias que fizeram parte do processo de montagem do *Poder do sonho* envolveu o depoimento que Divino havia gravado com Mariano Tsimhöné. Os anciãos não gostaram dessa cena por causa da blusa que Mariano vestia quando gravou seu depoimento (todos os demais entrevistados aparecem sem blusa no filme). O jovem cineasta Xavante chegou a regravar o depoimento, mas o resultado da performance narrativa de Tsimhöné no *retake* era incomparável com aquela outra, filmada na época do ritual.

[O]s velhos queriam que se tirasse o depoimento porque o cara está com camiseta. Aí teve um embate: 'Quer refazer? Então vai lá, refaz'. O cara [Divino] traz um depoimento completamente frio, alguém arrumadinho, fora do contexto da festa. Falamos com Divino: 'e aí? Vamos ficar com o depoimento no calor da coisa, com a camiseta, ou um depoimento bonitinho que não diz nada?' (Carelli, 2017a: 252).

Além disso, na decupagem dessa cena, que acabou permanendo no corte final do filme (e em ambas as versões), Divino alcança pontos de vista muito bonitos, como o *contre-plongée* que projeta o espectador no chão, como se estivéssemos assentados aos pés do velho narrador Xavante.

³³ A língua falada pelos *a'uwẽ* (Xavante, Xerente e Xakriabá) pertencente à família linguística Jê.

O *Poder do sonho* aborda o ritual a partir de depoimentos nos seus arredores. Por vezes, vemos os depoentes na cena cerimonial, conduzindo ou comentando as próprias performances. Na última delas, ao final do filme, Mariano Tsimhöné explica para os *guardas*, depois que ganharam suas armas, que eles passavam a ser responsáveis pelos recém-ingressos no mundo do Wai'a. Nesse belo plano, um raio de luz atravessa a lente da câmera (*flaire*) criando um eixo oblíquo àqueles indicados por Mariano em cena, devidamente pintado, com um retângulo de urucum no abdômen, e com seus adornos cerimoniais. Como se uma outra posição definida pelo eixo do raio de sol estivesse conjugada às direções apontadas por Tsimhöné. Mariano é também filmado no pátio explicando para os meninos-do-chocalho, que passarão a noite em jejum de comida e de água num acampamento, de onde não poderão sair. Num outro momento, o ancião Xavante aparece segurando dois pratos de comida e provocando seu sobrinho Divino, que o filmara ao chamar as meninas à invasão da cena ritual com suas vasilhas de água. Tsimhöné é também um dos responsáveis por recolher os adereços rituais usado pelas jovens madrinhas, após o desmaio dos iniciantes da metade cerimonial do chocalho. No ensaio para o desmaio dos iniciantes em que os anciãos demonstram no meio do pátio como os meninos devem desmaiar, estão Mariano Tsimhöné e Alexandre Tserepsté, pai de Divino, o outro ancião que participa e ajuda a conduzir os diversos ritos do Wai'a Rini e dá seu depoimento para Divino falando na linguagem dos anciãos (*ĩhi mremé*).

Formalmente distinto do Xavante conversacional, o *ĩhi mrèmè* é caracterizado por repetição extensiva e paralelismo, uma qualidade de voz única e por um padrão de entonação especial. Essas características dão a ele uma forma acústica distinta. Os oradores manipulam textos linguísticos para alcançar padrões de som sistemáticos [...] uma qualidade musical [que] resulta da repetição de frases e sentenças com contornos de entonação paralelos (Graham, 2014 [1993]: 144).

Logo no prólogo do *Poder do sonho*, Alexandre Tserepsté, enfeitado com seu brinco e gravata cerimonial, e com sua correntinha com pingente, entoa seu discurso – *ĩhi mremé* – ritmado pelas frases curtas, marcadas por repetições e constrictões vocais (faríngeas).

Os meninos-do-chocalho pulam muito para sofrerem bem. / Isso se chama Wai'a Rini, o sofrimento do homem Xavante, para conhecer as forças sobrenaturais. / Os meninos-da-madeira também ficam de pé o dia todo, cantando e segurando a madeira no braço. Eles sofrem muito, como os meninos-do-chocalho.

A fala ritualizada de Alexandre costura sentidos para o ritual em todo o filme, especialmente na primeira metade; a outra metade é costurada justamente por Mariano Tsimhöné em sua brilhante performance narrativa, também na linguagem dos anciãos. Divino

ainda filma seu pai no ritual, cantando e saltando com o chocalho junto dos meninos-do-chocalho no pátio cerimonial – um canto para as mulheres e meninas Xavante, para que invadam a cena levando um pouco de água aos meninos que sofrem sob o sol quente. É também Alexandre quem se levanta do grande círculo de homens assentados no pátio para buscar o produto da caçada cerimonial e exibi-lo para toda a aldeia junto da flecha Darã. Em outro momento, logo depois do desmaio dos meninos-do-chocalho, Alexandre entoa em cena um lamento enquanto seu filho (Cassiano) permanece desmaiado no pátio. Antes do desmaio dos meninos-da-madeira, Divino ainda filma seu pai pintando um dos netos com tinta de urucum, e depois conduzindo os iniciantes no fechamento do círculo para que sejam recolhidas as flechas do Danhimité.

Além dos depoimentos dos dois anciãos que explicam o ritual na linguagem tradicional *ĩhi mremé*, o filme traz comentários filmados com outros anciãos da aldeia de Sangradouro: Celestino Tsererob’õ, Raimundo Tsererudú e Tiago Tseretsú. A única anciã entrevistada por Divino é Pierina Wa’utó, que conversa sobre o Wai’a da perspectiva das mulheres – que não devem conhecer seus segredos. Mas que, embora ela não explique, vemos que participam dele: ora como madrinhas dos iniciantes no desmaio; ora correndo dos guardas no pátio, na tentativa de dar água aos iniciantes; ora nos lamentos entoados nos arredores do pátio; ora com os pães presenteados aos cantadores. Divino entrevista também Bartolomeu Patira e alguns participantes do ritual, guardas e iniciantes.

O crítico e pesquisador de cinema Jean Claude Bernardet, em seu (novo) processo de revisão e ampliação do livro de 1985 – *Cineastas e imagens do povo*, outrora revisto e ampliado (1989) –, acrescenta um texto inédito (2003), em que localiza uma espécie de crise do documentário brasileiro. Em 1985, Bernardet percebia um esgotamento daquilo que chamou de “modelo sociológico” do documentário, cujo dispositivo fundamental era a narração *off* do locutor.

Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica [...] É a voz *do saber*, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito (Bernardet, 2003 [1985]: 16-17).

O contraponto que Bernardet percebia naquele momento era precisamente o dispositivo da entrevista, que traria aos filmes outra prosódias e sotaques, misturados a outros

ruídos. Nesse sentido, as vozes de Bartolomeu e Cornélio em *Poder do sonho* estariam muito mais próximas desse dispositivo da entrevista que daquele outro, que é o da voz da antropóloga. O filme de Virgínia encena precisamente essa passagem, no interior mesmo da voz *off*, de um saber antropológico sobre o outro e a emergência das vozes dos próprios nativos. “Eles [os entrevistados do filme *Viramundo* (1965)] são a *voz da experiência*. Falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões [...] Eles falam de si na primeira pessoa, ele [o locutor] fala deles na terceira” (Bernardet, 2003 [1985]: 16-17).

O filme *Viramundo* (1965) foi um dos documentários que inauguraram o procedimento da gravação em som-direto no Brasil. Para Bernardet (2003: 284), o som-direto abria para o cinema documentário a potência da entrevista e das falas, estejam elas mais calcadas no conteúdo ou no próprio ato de fala.³⁴ Quarenta anos depois desse momento criador de um novo cinema falado, o dispositivo da entrevista se generalizou “e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista *etc.* –, e a entrevista virou cacoete” (Bernardet, 2003: 285).

Tal dispositivo tem um centro imantado que é o lugar ao lado da câmera onde se encontra o diretor (ou atrás da câmera, e ele mesmo estiver operando) [...] A câmera filma um olhar que se dirige para sua fronteira, porque aí se encontra o ponto de interesse do entrevistado, isto é, a pessoa a quem ele se dirige. Não é apenas o olhar que se dirige para esse ponto, mas também a fala. Ou seja, tanto a direção do olhar quanto o direcionamento da fala remete ao próprio cineasta (Bernardet, 2003: 286-287).

Como vimos, Divino compõe o filme *Poder do sonho* com entrevistas, sejam com os anciãos, sejam com os participantes do ritual. Ainda que se direcionem ao antecampo onde está Divino, o “centro” não é o cineasta. Como notou André Brasil (2013), nos filmes de Divino, o antecampo é precisamente um espaço de negociação de mediação entre mundos “entre passado e presente, entre o cotidiano das aldeias e a cena filmica; entre índios e não índios” (Brasil, 2013: 259). Justamente quando são os anciãos da aldeia que explicam em seus depoimentos os *conteúdos* e sentidos do ritual, a partir de um conjunto de convenções contextuais (*atos de fala*) muito particulares da fala em língua Xavante, a fala dos anciãos; o dispositivo da entrevista é sutilmente deslocado.

³⁴ É justamente pela fabulação e pelos atos de fala, presentes no cinema de Jean Rouch e Pierre Perrault, que Gilles Deleuze (1990) vai atribuir um novo modo de narrativa, surgida com o advento do som-direto.



Fonte: Fotogramas do filme *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú.

A fala dos anciãos tem não só uma forma discursiva (repetições e paralelismo) e prosódica (quase cochichada, com interrupções faríngeas acentuadas) própria, como sua performance se diferencia daqueles outros depoimentos em que os entrevistados direcionam seu olhar ao antecampo. Quando executam a fala dos anciãos em seus depoimentos, Alexandre e Mariano desviam seu olhar. Aqui, o “olhar indígena” constitui-se por desvios.

3.5 Wai’a

Segundo Maybury-Lewis (1984: 336), o Wai’a é um *complexo cerimonial*. Em sua pesquisa de campo, o etnólogo identificou ao menos três situações diferentes em que os antigos Xavante se mobilizavam para a sua realização: “um deles é realizado em favor dos doentes; o outro, para as flechas; e um terceiro, para as máscaras (*wamnhõrõ da*)” (Maybury-Lewis, 1984: 321). Para os missionários Salesianos Giaccaria & Heide, trata-se de um único cerimonial “que se celebra de quatro diferentes modalidades segundo a estação” (Giaccaria & Heide, 1984: 205). Para o antropólogo James Welch, o Wai’a é antes de mais nada um “sistema de grupos de idade espiritual” (Welch, 2014) que, assim como o sistema de grupos de idade secular, estabelece relações de oposição e solidariedade entre as gerações. A geração mais jovem e menos experiente a ocupar uma função cerimonial nos rituais é a dos “novos wai’a” (*waia’rã*), os iniciados:

Os iniciados devem comparecer aos rituais espirituais regularmente a fim de melhorar a sua resistência, como condição para a receptividade espiritual. Embora os rituais espirituais possam ser realizados por uma série de razões e sigam diversos formatos [...] todos incluem um elemento de arregimentação para os iniciados, incluindo restrições alimentares com castigos cerimoniais para as transgressões, e responsabilidade cerimonial pelo canto por longos períodos sob estresses físicos com falta de dormir e temperaturas extremas (Welch, 2014: 163).

A geração de idade anterior exerce a função de “guarda do wai’a” (*daãmawaia’wa*), segundo a tradução que os próprios Xavante costumam fazer. São os responsáveis por vigiar

os iniciados e punir caso haja alguma transgressão às restrições que lhes são impostas. Durante os rituais espirituais, garantem que os jovens cumpram rigorosamente suas obrigações cerimoniais durante todo o período em que se realizam. “Indicativo da autoridade dos guardas sobre os iniciados está nos arcos e flechas que carregam e que, com frequência, usam-nos para golpear os iniciados mal comportados” (Welch, 2014: 163). A última geração que exerce uma função definida nos rituais espirituais, anterior aos guardas (ou “guardas” dos guardas), são os “chocalheiros” (*dzöratsi’wa*) cantadores.

Como esses não são mais responsáveis por atuar sobre os iniciados de forma antagonista, os cantores desempenham o papel central de officiar os rituais espirituais. [...] Apesar da impressionante portência visual e auditiva de suas performances, parece que o trabalho principal dos cantores é introspectivo (Welch, 2014: 163-164).

Os anciãos “que já foram *wai’a*” (*waia’rada*) não cumprem nenhuma função cerimonial específica, mas podem ser consultados para que auxiliem na correta condução dos ritos. “Além disso, embora os pós-officiantes assistam às cerimônias da periferia, eles o fazem oralmente, zombando das performances ruins para estimular o seu aperfeiçoamento” (Welch, 2014: 164).

Cada etapa da vida espiritual do homem Xavante dura aproximadamente quinze anos, ou seja, iniciantes, guardas e cantadores cumprirão a mesma função cerimonial, todas as vezes que se realizarem os rituais do Wai’a na aldeia, durante esse tempo. A mudança de categoria espiritual ocorre justamente quando uma nova geração é iniciada ao Wai’a. Para isso, é realizada a cerimônia do Wai’a Rĩni (ou Darĩni) – o cerimonial que Virgínia Valadão filmou em 1987, que Divino filmou em 2000, e que filmei com Tserewahú em 2015 –, quando os meninos iniciantes recebem o poder do sonho xamânico, passando a fazer parte da comunidade de sonhadores, habilidade que vão aperfeiçoando ao longo das etapas da sua vida espiritual.

3.5.1 Wai’a Rini em Sangradouro – 2015

18 de junho de 2015. Por volta das 3 horas da tarde, os homens da aldeia de Sangradouro se reúnem numa clareira fora da aldeia, próxima ao rio, onde já estava construído o acampamento que passaria a abrigar os novos guardas (antigos iniciados) a partir de então. Os antigos cantadores tocam os chocalhos e entoam seu último canto. Ao redor do círculo que eles formam, os antigos iniciados permanecem de pé, enquanto os antigos guardas realizam o *datsiparabu*, o movimento de bater o pé contra eles. É com essa cena que Divino

começa o filme *Wai'a Rini* (2015). Posteriormente, todos vão para o pátio da aldeia e executam aquele mesmo canto formando um grande círculo, alternados cantadores, guardas e iniciados. Os anciãos permanecem no centro, em volta de uma fogueira.

Madrugada do dia 19 de junho. As flautas do Pi'u soam na mata ao redor da aldeia, e pela manhã as casas são fechadas, com as mulheres e crianças dentro. Os rito das flechas do Pi'u são realizados no pátio de Sangradouro. É a despedida dos antigos cantadores, que se aposentam das funções cerimoniais naquele momento. Os anciãos “que já foram *wai'a*” os recebem com um afetuoso abraço, e os antigos iniciados os presenteiam pela última vez com o bolo cerimonial.

Madrugada do dia 21 de junho. Os antigos iniciados se reúnem no pátio da aldeia. Eles trazem amarrado em seu tronco palhas de palmeira. Os antigos iniciados correm até a frente das casas e se posicionam de costas, para que os meninos agarrem nas cordas de palha e os acompanhem na corrida em direção ao pátio cerimonial. Os meninos são divididos pelos anciãos em duas metades cerimoniais, os “donos da cabaça” (*umretede'wa*) ou do chocalho, e os “seguradores da madeira” (*wedehöri'wa*). Os anciãos fazem um ensaio de demonstração de como devem realizar se movimentar e cantar, ou tocar o chocalho no pátio. Posteriormente, os antigos iniciados e os antigos guardas, pintados de urucum, realizam uma demonstração da cena cerimonial (diária) como um todo, inclusive com a invasão das meninas fugindo dos guardas para levar água. Pouco antes do sol despontar no horizonte, os meninos dão início à sua performance no pátio da aldeia. A partir de agora são iniciantes. Durante todo o dia, repetem a performance vigiados pelos guardas, que se revezam, batendo pé e correndo atrás das mulheres, entre o pátio cerimonial e o acampamento perto do rio. No fim da tarde, os homens seguem em fila do acampamento ao pátio, e se sentam em um grande círculo. Um dos anciãos segue correndo até o acampamento para buscar a caça cerimonial. Os guardas se levantam para bater o pé para recebê-la. A caça é mostrada aos meninos junto da flecha do Danhimité. Só os anciãos comem a carne da caça cerimonial, que é assada numa fogueira no meio do pátio. Essa cena cerimonial se repete diariamente por três semanas. Durante esse período, os antigos guardas, que se tornarão cantadores, “padrinhos” dos iniciantes, ensaiam esporadicamente em um lugar isolado na mata, bem distante da aldeia.

Noite entre 17 e 18 de julho. Alguns iniciantes dormiram no pátio da aldeia. Na manhã seguinte (18), alguns meninos-da-madeira saíram com seus padrinhos para buscar a palha de buriti com as quais seria construído o abrigo para os meninos-do-chocalho. Ao meio dia, um dos novos guardas encena ritualmente uma transgressão à relação de oposição que os guardas devem manter com relação aos iniciantes, e leva uma cabaça com água para dar-lhe de beber.

Um antigo guarda vai até ele, toma a cabaça de sua mão e a espatifa no chão. Instaure-se uma confusão, porque o novo guarda passa a desrespeitar também a hierarquia ritual e passa a bater o pé para aquele que fora seu guarda na sua iniciação. Ao mesmo tempo, o antigo guarda quebra a relação de aliança que deve manter como os iniciantes, ao impedir que o novo guarda lhe dê água. A confusão se alastra e todos os homens passam a bater pé uns contra os outros. É um momento de muita tensão; as mulheres realizam o lamento cerimonial.

Madrugada do dia 19 de julho. Enquanto os meninos-do-chocalho aguardam no pátio os anciãos com os bolos cerimoniais, os meninos-da-madeira se preparavam fora da aldeia junto de seus padrinhos; preparando os ramos de palha de buriti para a entrada na aldeia. Antes de nascer o sol, os anciãos levam os bolos, previamente feitos e assados em cinza de cupinzeiro pelas mulheres, em cestos. Eles não podem entregar em mãos, precisam arremessá-los para os iniciantes, que devem abandonar aqueles que caírem ao chão. Logo os meninos-do-chocalho vão correndo ao rio para lavar os bolos e os guardas passam a bater o pé na beira da água, tornando a água lamacenta. Os meninos entregam novamente os bolos aos anciãos e voltam correndo ao pátio. Enquanto isso, os meninos-da-madeira se dirigem para lá, com os ramos de buriti nos braços. Eles caminham pelo pátio com o buriti num percurso circular até que se sentam. Depois disso, são dispensados até que o abrigo dos meninos-do-chocalho fique pronto. Por volta de meio dia, os meninos-do-chocalho são fechados dentro do acampamento, enquanto os meninos-da-madeira aguardam os preparativos para o rito de passagem, o desmaio. Antes, os anciãos ensaiam, encenando o desmaio no pátio da aldeia para demonstrar como devem fazer. Enquanto os meninos aguardam assentados, sob o sol quente, a chegada dos guardas, a tensão é enorme.

Os guardas chegam do acampamento caminhando em fila. Primeiro percorrem um trajeto circular e se posicionam de pé à frente dos iniciantes, com as costas viradas para eles. Um ancião conduz a fila dos iniciantes que passa a caminhar na frente dos guardas; esses se agacham enquanto aguardam o fim do trajeto dos iniciantes ao redor do pátio. Completada a volta, os meninos passam a aguardar agachados, dentro do círculo, de costas para os mesmos guardas que antes estavam à sua frente; e de frente para os guardas do outro lado do pátio. No meio do pátio os anciãos ensaiam uma vez mais o desmaio. Por um momento, os guardas passam a correr e trocar de posição uns com os outros, às costas dos iniciantes, e se posicionam bem perto deles. Dado o sinal, os guardas avançam em direção ao centro do pátio aos gritos, e os meninos desfalecem na corrida também em direção ao meio da aldeia. Assim que caem desmaiados, os familiares invadem o pátio para levar água e tentar acordá-los. Nesse momento, anciãos e mulheres entoam lamentos cerimoniais. Depois de voltarem a si,

são conduzidos até os acampamentos à frente das casas de seus padrinhos e madrinhas, onde passarão os próximos dias e noites.

Madrugada do dia 20 de julho. Os guardas derrubam o abrigo onde estavam os meninos-do-chocalho. Ao longo da manhã, as mulheres se preparam para o desmaio de seus afilhados, pintando-se com carvão de buriti. Os meninos aguardam por toda a manhã. Os anciãos ensaiam o desmaio no meio do pátio. Os guardas chegam caminhando e percorrem um trajeto circular à frente dos iniciantes. Ao contrário do desmaio anterior, eles não param. Ao completarem a volta no pátio, passam a realizar esse mesmo percurso circular movendo-se aos saltos lateralmente, ora de frente ora de costas para os iniciantes. Ao mesmo tempo, assopram suas mãos. Nesse momento, as mulheres entram correndo com cordas de palha nas mãos, que colocam no pescoço de seus afilhados. Os guardas seguem com seu movimento até o lado oposto do pátio, onde passam a aguardar batendo as mãos fechadas em suas coxas. Dado o sinal, avançam guardas de um lado e iniciantes do outro em direção ao centro do pátio, acompanhados pelas madrinhas que os seguem atados às suas cordas pelo pescoço. Ao desfalecerem os meninos, as madrinhas mantêm-se ao seu lado. São elas que os conduzem aos abrigos à frente de suas casas, onde seus enfeites são retirados pelos anciãos.

No fim da tarde, depois que o sol já se pôs, os guardas começam a correr pela aldeia para levar pelas mãos os novos iniciados ao acampamento perto do rio. De lá, os recém-iniciados voltam carregando a flecha do Danhimité, com plumas brancas nas pontas. Eles precisam mantê-las nos braços enquanto estão despertos no abrigo. Seus familiares acendem fogueiras à frente dos abrigos para aquecê-los durante a noite, momento em que as flechas do Danhimité podem ser deixadas em forquilhas ao lado dos meninos.

Manhã do dia 21 de julho. Cerca de oito guardas vêm correndo do acampamento ao pátio, segurando objetos rituais que deixam no centro da aldeia e se dividem em direção a alguns acampamentos de iniciados. Ao chegarem, caminham de joelhos assoprando as mãos até bem próximo deles. Depois disso, voltam correndo, pegam os objetos deixados e correm ao acampamento. Desde que receberam a flecha do Danhimité, os iniciados devem permanecer com ela em seus braços, como se carregassem uma criança de colo. Por alguns momentos, os meninos caminham lentamente para frente (em direção ao centro da aldeia) e para trás (de costas), segurando as flechas com uma das mãos. No dia 22 de julho, os iniciados permaneceram todo o dia e noite nos abrigos à frente da casa de seus padrinhos, realizando os mesmos ritos do dia anterior. No dia 23 de julho, os iniciados repetirão os ritos, mas agora os guardas passam a bater o pé para eles em alguns momentos do dia.

Antes do sol nascer, dia 24 de julho. Um ancião conduz a fila dos iniciados, que levam suas flechas do Danhimité em uma das mãos, até formarem um grande círculo no pátio. As flechas são recolhidas e Mariano Tsimhöné corre em direção ao acampamento perto do rio. Ele volta de lá trazendo um pedaço de abóbora e a entrega para outro ancião. Os iniciados correm em disparada para o rio e voltam trazendo muitas abóboras, que levam aos anciãos no meio do pátio. As casas nesse momento são fechadas com as mulheres e criança dentro. É realizado o rito do Pi'u. Depois disso, com o nascer do sol, os padrinhos, que se tornarão cantadores, seguem em fila para a clareira perto do rio precedidos pelos iniciados.

Na clareira, a figura coreográfica se inverte. Formam-se quatro círculos concêntricos. O mais externo é formado pelos iniciantes que observam de pé; seguido pelo círculo dos candidatos a cantadores assentados no chão, apoiando as costas em suas bordunas; no centro estão os guardas, de costas para os cantadores; entre os guardas e os cantadores, estão os antigos cantadores. Os candidatos devem tocar e cantar com precisão o canto escolhido para ser julgado pelos antigos cantadores, que podem negá-lo, e pedir outro, ou aceitá-lo. O canto que aceitarem fica sendo o primeiro canto do Wai'a desse grupo, que passa ao *status* de novos cantadores. Quando os antigos cantadores aprovam o novo canto, eles passam a bater o pé para os “novos cantadores”, expressando alegria. Assim termina a iniciação do Wai'a.

Na parte da tarde, guardas, iniciados e novos cantadores, todos pintados com urucum e adornados com os adereços cerimoniais, realizam aquele mesmo rito que acontecera no dia 18 de junho; com a diferença de que as gerações ocupam agora novas posições no ritual. Da mesma maneira acontece no pátio da aldeia. Todos formam um grande círculo alternando-se lado a lado, cantadores, guardas e iniciados. Acontece na aldeia de Sangradouro o primeiro Wai'a com a nova geração de participantes. Ao final, os cantadores recebem, também pela primeira vez o presente dos iniciados, o bolo cerimonial.

3.6 Wai'a Rini (2015)

Ao contrário dos filmes *Segredo dos homens* (1988) e *Poder do sonho* (2001), *Wai'a Rini* (2015) não apresenta nenhum comentário explicativo, seja por meio de narração *off* ou de entrevista – os poucos depoimentos registrados no interior mesmo do pátio cerimonial permanecem não traduzidos, assim como as vinte cartelas com letreiros que se interpõem às sequências cerimoniais. Não se trata aqui de explicar o ritual. Se algum sentido pode surgir, será da própria experiência de mergulho nas imagens da cerimônia Xavante.

Nesse sentido, seria interessante trazermos um outro filme ao seu lado de modo a tentarmos compreender as dimensões desse gesto no filme de Divino. Em uma análise ao filme *Wai'a Xavante* (1988), editado por Paulo César Soares com as imagens que filmara em Sangradouro junto de Virgínia Valadão, Arlindo Machado identifica nesse filme um gesto que recusaria a posição de intérprete do outro.

as imagens da cerimônia de iniciação dos índios xavantes não são “interpretadas” pelo realizador Paulo César Soares. Não há uma narração explicando o mundo dos índios, nem o realizador, ao editar as imagens, deixa de trazer o seu mundo para a cena indígena, através de suas preferências musicais nitidamente urbanas. Nem os índios se reduzem ao ponto de vista da equipe de realização, nem esta se reduz ao ponto de vista dos índios (Machado, 2007:31).

De fato, o vídeo de Paulo César impressiona por sua montagem, ainda mais se imaginarmos que foi realizada em uma ilha-de-edição linear. A musicalidade que o diretor consegue produzir com os sons das performances no ritual, associada à precisão do corte, faz os corpos dançarem através dos planos. Entretanto, ainda que não haja interpretação advinda de um texto verbal (falado ou escrito), o espectador do filme de Paulo César permanece de algum modo resguardado pela dinâmica da montagem e das colagens musicais. Isso porque não há simetria entre os mundos que se busca equacionar pelo vídeo, exatamente porque a própria montagem não está desimplicada do mundo que a concebe, tampouco os signos que ela produz.

Em *Wai'a Rini* (2015), a montagem não explicita sua soberania sobre o mundo que se apresenta pelo filme, pelo contrário, ela parece se abrir para dar a ver os ritmos e dinâmicas das próprias performances em cena. O espectador no filme de Divino encontra-se completamente desamparado. Não se trata aqui de recusar uma interpretação, mas de trazer a própria interpretação como questão, ao deixar a cargo do espectador a elaboração de sentidos para as cenas a partir da sua experiência com o filme-ritual.

Mas ainda que insistamos na montagem, talvez o gesto que mais aproxime *Wai'a Rini* (2015) de *Wai'a Xavante* (1988) seja a inserção de música extradiegética. Em seu vídeo, Paulo César insere trechos de canções da banda britânica Cabaret Voltaire, conferindo uma textura eletrônica e maquinal (*drum machines*, sintetizadores de ritmo, *samplers*), que nos faz mergulhar no universo da música ocidental (industrial). Ou seja, a música do Cabaret Voltaire nos conduz junto com os corpos dos Xavante que dançam ao seu ritmo. Em *Wai'a Rini*, Divino insere trechos de músicas do cantor Xavante Márcio Tserehité. As composições arranjadas com violão marcando um compasso binário rígido, com harmonias e melodias que

variam bem pouco, cantas em língua Xavante, parecem nos devolver nossa própria sonoridade (instrumental) torcida por um outro pensamento musical.

Um outro ponto com relação a *Wai'a Rini* foi levantado por Divino na sua apresentação quando o filme foi exibido pela primeira vez para os estudantes do curso que ministrou na UFMG. Os estudantes conseguiriam entender esse filme por já haverem assistido em outro momento do curso ao filme *Poder do sonho*: “é a mesma história, mas tem alguma coisa que vocês não viram, vai aparecer muito”.

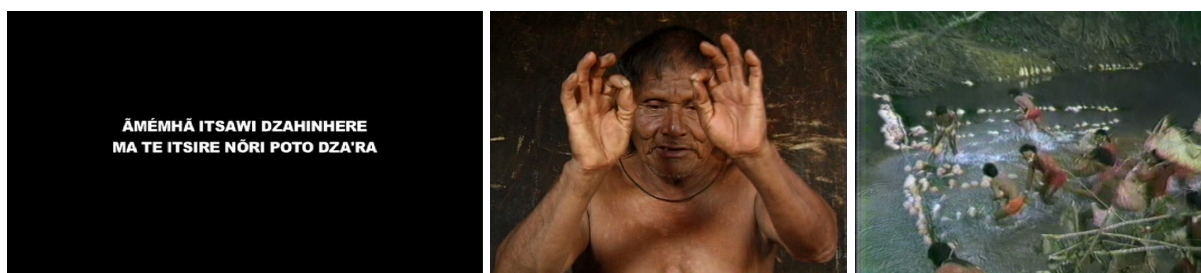
A série que Divino sugere em seu comentário, pode remeter um procedimento usado por Jean Rouch em sua série *Sigui* (1967-1973), em que o cineasta registra os ciclos cerimoniais dos Dogon no Mali. Nos dois primeiros episódios, não há nenhuma explicação ou legenda dos ritos filmados. É somente no terceiro episódio que Rouch insere um comentário *off*, que desaparece nos últimos três episódios. Para Ruben Caixeta de Queiroz (2012), esse procedimento apontaria para uma:

impossibilidade do completo conhecimento e para a ideia de que o espectador só pode ter acesso parcial a esse conhecimento ao longo do período de tempo da exibição dos vários episódios – uma forma retrospectiva e projetiva de acesso na qual, gradualmente, uma imagem mais complexa do complexo ritual toma forma, assim como o é na própria experiência etnográfica. Em outras palavras, a experiência cinematográfica (de assistir a uma série de filmes) é similar à experiência etnográfica (da pesquisa de campo) e à montagem de um filme (Caixeta de Queiroz, 2012: 200, tradução nossa).³⁵

Na série de Divino, o ritual se complexifica. Não só o entendimento de um garantiria um mínimo de entendimento do outro, mas a distensão das performances na duração e na densidade das cenas transforma o entendimento do anterior de forma recursiva. Passa a existir uma dinâmica de trocas e alterações entre os filmes. O gesto de desmanchar o cinema altera assim a própria experiência cinematográfica, de um filme a outro.

³⁵ No original: the impossibility of complete knowledge and the idea that the viewer can only have partial access to this knowledge over the timespan of the screening of the various episodes – a retrospective and projective form of access in which, gradually, a more complex image of the ritual complex takes shape, just as in ethnographic experience itself. In other words, the cinematographic experience (of seeing a series of films) is similar to the ethnographic experience (of field research) and the editing of a film”.

3.7 Interditos



Fonte: Fotogramas dos filmes *Wai'a Rini* (2015), *Poder do sonho* (2001) e *Segredo dos homens* (1988).

Como vimos, ao longo do filme *Wai'a Rini* (2015), vinte cartelas com letreiros em língua Xavante se interpõem às cenas do ritual, ora em tela preta, ora sobre as imagens. O antepenúltimo letreiro do filme surge bem no final [01:37:57], sobre uma tela preta. Depois que Mariano Tsimhõné vem correndo para entregar o pedaço de abóbora ao ancião no pátio cerimonial, os meninos iniciantes disparam correndo em direção ao acampamento dos guardas. A câmera, posicionada no pátio junto aos anciãos, mantém-se à distância enquanto os meninos desaparecem na nuvem de poeira ao fundo do campo, seguidos pelos homens com seus cestos de palha de buriti. O letreiro sobre a tela preta se interpõe: “Aqui, apesar de proibido, meus colegas fizeram imagens”.³⁶ Na cena seguinte, os meninos correm no pátio segurando as flechas do Pi'u. Atrás deles, um homem caminha levando seu cesto carregado de abóboras, presume-se. A câmera deriva para enquadrar os meninos com as flechas deixando o homem para trás. A partir de então, o filme passa ao rito das flechas do Pi'u.

No filme anterior – *Poder do sonho* (2001) –, é precisamente Mariano Tsimhõné quem explica como se inicia o rito da abóbora, em seu depoimento no estilo narrativo dos anciãos:

Depois que recolheu [as flechas], um velho corre em direção ao rio à procura de abóbora [...] Quando ele volta, vem trazendo um pedaço de abóbora. Aí os velhos mandam os meninos buscarem as abóboras. Os meninos têm que correr e os velhos acompanham para ajudar a recolher as abóboras.

A montagem intercala o depoimento de Tsimhõné com as cenas do ritual. A diferença aqui é a posição que Divino escolhe para filmar. Fora do pátio cerimonial, a câmera registra a corrida do velho e dos meninos a partir de um ponto de vista no início do caminho que leva ao acampamento dos guardas. Em seguida, o ancião Raimundo Tsererudú explica em depoimento que não autorizaram a filmagem desse rito no rio, para onde se dirigem os iniciantes

³⁶ Os letreiros foram traduzidos com auxílio de Divino Tserewahú.

em busca das abóboras: “A abóbora não pode ser filmada no rio. As mulheres não podem conhecer o rito da abóbora. Por isso, nós, velhos [*waia'rada*], não autorizamos a filmagem. Só os homens conhecem, esse é o nosso rito. As mulheres não podem saber de nada” (Tsererudú no *Poder do sonho*). No pátio cerimonial, a câmera registra de perto o amontoado de abóboras depositadas aos pés dos anciãos pelos meninos.

No filme de Virgínia – *Segredo dos homens* (1988) –, a câmera se posiciona na beira do rio, de onde filma a chegada dos meninos iniciantes e a coleta das abóboras. O comentário *off* de Cornélio revela alguns detalhes do rito.

Ai a gente fica lá, porque lá no meio eles já vão falar, avisando que a gente vai buscar, buscar a abóbora do jacaré. *Daãmawaia'wa*, nosso guarda, que faz barreira assim, pra gente não chegar logo. E a gente vai correndo, correndo e os guardas, cercando, cercando, cercando. Porque a gente que tinha que pegar essas abóboras, colhendo rápido pra colocar no cesto grande, pra aquele que já era *wai'a* [*waia'rada*].

Nos filmes de Divino, o segredo é parte da própria forma filmica. A proibição expressa por Tsererudú em *Poder do sonho* instala o rito secreto no fora-de-campo do filme. Não sabemos que tipo de desafio os meninos enfrentaram no rio para conseguir as abóboras que carregam ao pátio. Seus cabelos e corpos molhados trazem as marcas dessa passagem entre os domínios do fora-de-campo e do visível em campo. Conforme a explicação do ancião, a filmagem fora proibida por que o rito não pode ser visto pelas mulheres. Na medida em que o interdito é mantido fora-de-campo, o olhar das espectadoras Xavante passa a constituir o próprio filme. A preocupação dos anciãos em garantir que os segredos não fossem filmados ou revelados tem como contraparte a presença das mulheres na comunidade de espectadores para os quais o filme se endereça.

No filme de 2015, Divino também incorpora a dimensão secreta do ritual no filme (e assim o olhar das espectadoras Xavante) através do letreiro que interrompe o curso da cena. A cartela funciona com um anteparo interposto ao olhar do espectador, potencializado pelo som distante dos meninos que gritam ritualmente – como se a voz dos meninos carregando as abóboras que não se ouve no filme de 2001 retornasse em defasagem, quinze anos depois. Diferentemente do depoimento de Tsererudú, que explicita a dimensão processual do filme, elaborado em diálogo com os anciãos da aldeia, o letreiro (e a própria tela preta) parte da proibição, para se projetar como uma espécie de exemplo, ou talvez uma ironia, para aqueles que filmaram o interdito no rio. O termo escolhido para se referir aos demais filmadores (*tsiré*), somado à marca de primeira pessoa, imprimem um tom amistoso e pessoal ao texto,

em nada acusatório ou repreensor. Montado para ser exibido nas aldeias Xavante, *Wai'a Rini* pressupõe as mulheres e os meninos não iniciados como espectadores. De fato, pude presenciar, no fim do trabalho de campo em Sangradouro, uma animada sessão de exibição no pátio da aldeia, em que mulheres, homens, crianças e anciãos assistiam a um primeiro corte desse filme.

A posição que a câmera assume em cada uma das obras constitui um percurso determinante no modo como o ritual foi se reconfigurando nos filmes. A câmera não só deixa de filmar, como se distancia progressivamente daquele espaço onde o rito da abóbora acontece. Ainda que, no filme de 2001, a câmera se mantenha afastada do espaço interdito, o ponto de vista que assume na cena, ao lado do caminho que leva ao acampamento dos guardas, não a permite enquadrar os detalhes da parte pública desse rito, como o pedaço de abóbora trazido pelo ancião antes da corrida dos iniciantes ao rio. A narrativa de Tsimhöné torna-se imprescindível para a compreensão desse detalhe. Já no filme de 2015, a câmera posiciona-se junto ao ancião – “aquele que já era *wai'a*” (*waia'rada*), nas palavras de Cornélio –, que recebe o pedaço de abóbora das mãos de Tsimhöné. Como bem notou André Brasil, nesse filme, Divino apura seu modo de filmar:

trata-se de enquadrar com acuidade a cena ritualística e, a despeito da dispersão inevitável nesse tipo de evento, oferecer ao espectador planos justos, que demonstram amplo conhecimento da dinâmica ritual (como se um saber tácito, ao mesmo tempo intuitivo e estratégico, fosse acionado a cada tomada, antecipando com justeza o lugar onde posicionar a câmera, seus movimentos) (Brasil, 2017: 238).

O convite que recebi de Divino para ajudá-lo a filmar o ritual fazia parte justamente dessa estratégia. Na filmagem de rito da abóbora, além de acompanhar a corrida de Tsimhöné e dos iniciantes, Tserewahú coordenou o posicionamento de outras duas câmeras no pátio, operadas por mim e por José Tsõpré.

Além desse rito, nos filmes de Divino, a câmera deixou de registrar um outro espaço que havia sido filmado por Paulo César Soares: o interior do acampamento dos guardas. Mesmo nos curtos planos presentes no filme de Virgínia, os olhares endereçados à câmera dão a ver certo desconforto ou desconfiança por parte dos homens. Um deles, é precisamente de Raimundo Tsererudú.

Na minha estadia em Sangradouro durante o *Wai'a Rini*, foram poucas as vezes em que frequentei o acampamento dos guardas. Como fui incorporado ao grupo ritual que se tornaria chocalheiro (*dzöratsi'wa*), eu só descia até lá quando a irmã de Divino, que me

hospedava em sua casa, me pedia para levar comida para seu filho, guarda naquele ritual; ou quando acompanhava seu pai, cunhado de Divino; mas nunca com a câmera.

O rito posterior ao das abóboras também aparece como interdito no *Poder do sonho*. Junto ao amontoado das abóboras no meio do pátio cerimonial, Mariano Tsimhöné se exaspera com os meninos: “Vocês aí, espalhem-se logo para apanhar as flechas!”. Como na sequência anterior, as cenas do rito da flecha do Pi’u são intercaladas com o depoimento de Tsimhöné: “Os velhos mandam os meninos apanharem a flecha do Pi’u e os guardas velhos acompanham. Os meninos pegam as flechas rapidamente. Eles têm que tomar cuidado para não se machucar”. Em cena, os meninos já estão com as flechas em mãos. Divino explica em depoimento: “O que é segredo, desde os nossos antepassados, é proibido filmar. Por isso não filmamos o lançamento da flecha do Pi’u. Segredo é segredo. Não posso comentar muito”. Em seguida, um homem passa recolhendo as flechas das mãos dos meninos posicionados em uma grande fila no pátio.

No filme de 2015, não há menção a esse rito como interdito. Como vimos, depois do letreiro que se interpõe ao rito das abóboras, vemos em cena um homem carregar seu pesado cesto de abóboras precedido por dois meninos que correm com as flechas do Pi’u em mãos. A câmera, que os acompanha com um movimento de *travelling* no pátio, se adianta para enquadrar os meninos, deixando fora de quadro o homem com as abóboras. Com esse preciso movimento de câmera, o filme passa de um rito ao outro. Os meninos chegam à borda do pátio entoando o mesmo grito ritual que se escuta ao fundo do letreiro, e se mantêm posicionados em direção às casas, de costas para o centro da aldeia. Em seguida, os vemos voltar ao meio do pátio e aguardar com as flechas em mãos. A sequência é encerrada com outra elipse: os guardas voltam a bater o pé para os iniciantes que já não seguram flecha alguma.

No filme de Virgínia, a montagem não faz conexões entre um rito e outro – não se sabe muito bem para onde os iniciantes levam as abóboras que buscaram no rio. Um menino avança correndo no pátio segurando uma flecha do Pi’u (próximo dele corre também um guarda com quatro flechas). A montagem rápida não estabelece relações entre as ações ou os espaços do rito em cena, mas uma espécie variação curta (temática) de imagens das flechas: em primeiro plano, ao fundo do plano; distribuídas entre os meninos, sendo recolhidas pelos anciãos, e ajuntadas em um molho no meio da aldeia. Na narração *off*, a antropóloga revela detalhes secretos da confecção da flecha.

Como vimos, os ritos que marcam o fim do Wai’a Rini aconteceram em Sangradouro na manhã do dia 24 de julho de 2015. Depois que as flechas do Danhimité foram recolhidas

das mãos dos iniciantes pelos anciãos, os guardas, agora munidos de arco e flechas, rondavam toda a aldeia para garantir que mulheres e crianças ficassem dentro das casas, com portas e janelas fechadas. Os ritos da abóbora e da flecha do Pi'u transcorreram na aldeia sob rigorosa vigilância dos guardas, até que são recolhidas as flechas, quando a aldeia volta à normalidade. Durante a noite, acontece a primeira cerimônia do Wai'a no pátio da aldeia. Os novos chocalheiros cantam acompanhados pelos guardas e pelos meninos recém-iniciados. Na manhã do dia seguinte, um casal de jornalistas da Folha de São Paulo viajaram até Sangradouro para fazer uma matéria sobre a epidemia crônica de diabetes entre os Xavante (Reis, 2015). Quando chegaram, os homens se preparavam para terminar a cerimônia, que se estendera por toda a noite, com uma grande roda no centro da aldeia. Nesse momento, mulheres e crianças voltam a se encerrar em suas casas, inclusive a visitante *waradzu*. Sem muitas explicações sobre aquela determinação dos guardas, a fotojornalista paulistana entrou em desespero. Nem a presença do seu colega do lado de fora da casa, nem a companhia da irmã de Divino e suas crianças dentro da casa bastaram para tranquilizá-la. Ela telefonou para a Missão Salesiana pedindo ajuda para resgatarem-na de lá imediatamente.

As proibições relacionadas às mulheres Xavante no Wai'a nem sempre se estenderam às mulheres *waradzu*. No filme de Virgínia, precisamente durante os ritos da abóbora e da flecha do Pi'u, é possível notar a presença de uma mulher *waradzu* na borda e ao fundo em dois planos. No vídeo de Paulo César Soares – *Wai'a Xavante* (1988) – a montagem faz questão de enfatizar em câmera lenta, e em primeiro plano, a presença da freira fotógrafa.

É possível que os ritos, espaços e detalhes secretos em cena no filme de Virgínia sequer tivessem sido considerados problemáticos à época da realização do *Segredo dos homens*. Um documentário em vídeo sobre o Wai'a Rini, em 1987, era por si só uma grande novidade para os Xavante e para os próprios *waradzu*.³⁷ Segundo Lucas 'Ruri'õ, que também ficara satisfeito com o resultado, o filme foi muito bem recebido em todas as aldeias Xavante onde foi exibido (Gonçalves, 2012: 73). *Poder do sonho* (2001) evidencia então uma mudança no modo como os próprios anciãos Xavante passaram a conceber esses interditos rituais com o cinema, a partir da crescente relação com os filmes. *Wai'a Rini* (2015), como vimos, consolida essa mudança.

Ao que parece, não é só na filmografia de Divino (ou nos filmes realizados em Sangradouro) que esses ritos, espaços e segredos vêm sendo resguardados. No filme *Darini*

³⁷ Como vimos, a experiência de vídeo iniciada dois anos antes entre os Kayapó não previa edição do material registrado em vídeo pelos índios (Frota, 2000).

(2005), dos realizadores Xavante Caimi Waiassé e Jorge Protodi, da aldeia Etenhiritipá (Pimentel Barbosa), com exceção do momento em que uma das flechas do Pi'u é lançada e apanhada pelos iniciantes no pátio cerimonial, todos os demais interditos encontram-se resguardados da câmera e da narração *off* de Protodi. Mesmo as imagens em 16mm realizadas pelo missionário salesiano Adalberto Heide no Wai'a Rini da aldeia de São Marcos em 1971, precisaram passar por uma rigorosa seleção quando foram depositadas por Tiago Campos Torres e Divino Tserewahú na Cinemateca Brasileira. Demovido da ideia de destruir as imagens em que figuram ritos interditos, Divino concordou com a solução de bloquear o acesso a elas, restringindo-o apenas aos Xavante.

3.8 Cena cerimonial diária

A maneira como cada um dos documentários elabora em sua narrativa essa cena cerimonial – que se repete diariamente até o rito da quebra da cabaça –, altera e faz diferir a própria forma como as mulheres Xavante figuram nos filmes. Descreveremos então o principais elementos dessa cena ritual *profilmica*,³⁸ que se descortina ao longo do dia no centro da aldeia, para então analisarmos como os filmes a abordam.

Divididos em dois grupos cerimoniais, os iniciantes cumprem sem camiseta suas performances no pátio durante todo o dia sob um severo jejum de comida e de água. Organizados em uma linha, o grupo dos *wedehöri'wa* sustenta a borduna de madeira (*wede*) nos braços enquanto entoam uma espécie de *vocalise* rítmico, e caminham em passos curtos e ritmados. Organizados em uma fila, o grupo dos *umretede'wa* percorre o pátio saltitando ao ritmo dos chocalhos de cabaça (*u'mré*); o seu percurso forma um grande círculo que vai se contraindo a cada volta, e à medida que os meninos-da-madeira avançam em sua direção. Essa performance termina quando o círculo dos meninos-do-chocalho se fecha completamente, momento em que podem descansar no chão do pátio cerimonial; e se reinicia

³⁸ “*Profilmia* – Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953), mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise-en-scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998 [1982]: 412). Em sua origem, o termo designava “os elementos especialmente agenciados tendo em vista a filmagem: cenários, acessórios etc. Tal definição, que convinha à filmagem em estúdio, foi um pouco ampliada com o desenvolvimento das filmagens em ‘cenários naturais’. Hoje, portanto, a palavra designa o que se encontra diante da câmera no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não” (Aumont & Marie, 2003: 242).

quando os guardas determinam. Os guardas (*daãmawai'a'wa*) aparecem vestidos com a gravata cerimonial, cinto de buriti, amarrações nos punhos e tornozelos, e calção vermelho; com as canelas e panturrilhas pintadas de preto (carvão de buriti), tronco e braços cobertos de vermelho (urucum). São eles que realizam, contra os iniciantes, o movimento (*datsiparabu*) que consiste em avançar em sua direção para bater o pé esquerdo com força, bem próximo aos dos iniciantes; retroceder com pisadas curtas e sonoras; e movimentar o rosto junto ao braço esquerdo esticado, punho cerrado, como uma alavanca, enquanto gira-se o pé direito mantendo sua ponta no chão. Esse movimento é feito diante dos iniciantes enquanto realizam sua performance ou quando estão descansando no chão do pátio – o que faz levantar uma nuvem de poeira à sua frente. Eventuais transgressões dos iniciantes são punidas com esse mesmo movimento, com a diferença de que lhes acertam os pés.

Nas horas mais quentes do dia, as mulheres invadem o pátio correndo com suas garrafas de água para dar de beber aos iniciantes, ou mesmo para refrescar seus corpos um pouco. Os guardas as perseguem até soltarem a garrafa, que é pisada como o mesmo movimento ritual, e então recolhida. Vez ou outra um ancião canta com seu chocalho para convocar as mulheres a trazer água aos meninos. Durante todo o dia os guardas se revezam na tarefa de bater o pé para os iniciantes ou perseguir as mulheres, correndo entre o seu acampamento, localizado fora da aldeia na direção do rio, e o pátio cerimonial.

Ao fim da tarde, os guardas (velhos e jovens) partem do seu acampamento caminhando em fila, segurando ramos de folhas para cobrirem o chão onde se sentarão, até formarem um grande círculo no pátio. Os meninos permanecem assentados do lado de fora desse círculo. Um ancião se levanta e corre em direção ao acampamento dos guardas, com seu torso curvado e braços esticados, movimentando-os como se afastasse obstáculos, como se limpasse o caminho por onde passa. Logo depois, os guardas mais jovens (calções pretos, pintados com um retângulo vermelho no abdômen e outro nas costas) se levantam correndo em direção ao acampamento para acompanharem a chegada da caça cerimonial ao pátio batendo pé em turba e levantando uma enorme nuvem de poeira. O ancião caminha segurando a flecha do Danhimité com a mão direita e a caça com a mão esquerda – auxiliado por um guarda, quando muito pesada. Antes de levá-la ao centro do pátio, onde será assada e comida pelos demais anciãos (*waia'rada*), ele a exhibe para os meninos, flexionando levemente os joelhos e levantando repetidas vezes a flecha do Danhimité – isso em vários pontos do pátio. Esses ritos se repetiram diariamente ao longo de três semanas, durante minha estadia em Sangradouro em 2015, e se intensificaram nos últimos dias antes do desmaio dos iniciantes.

Logo no primeiro plano do filme *Segredo dos homens* (1988), vemos os meninos sem camiseta, batendo seus chocalhos em fila, saltitando no percurso pelo pátio da aldeia. A montagem alterna imagens diversas dos meninos-do-chocalho até que Virgínia dá início à narração *off* que percorrerá todo o filme, explicando os ritos, objetos rituais e as funções cerimoniais dos seus participantes. Quando a voz *off* explica a divisão dos iniciantes entre donos (*tede'wa*) das cabaças e os carregadores (*hōri'wa*) de madeira, um grupo de meninos sustentando suas bordunas nos braços aparece enquadrado em plano conjunto. Esse procedimento da montagem, baseado na primazia do texto da narração *off* sobre as imagens, encontra-se conjugado com a associação “referencial” entre os planos, produzindo séries de imagens cujo referente vem tematizado na narração. Esse procedimento jornalístico está presente em quase todos os filmes da primeira fase do Vídeo nas Aldeias, e estava relacionado a uma dimensão muito pragmática do projeto.

A expansão da distribuição continua a reabastecer a credibilidade do projeto que, como qualquer instituição, não pode sobreviver sem um bom marketing. Ainda que seja difícil de admitir, nós podemos nos matar para demonstrarmos o quão importante é esse experimento para as populações indígenas, se não produzirmos um produto para espectadores não indígenas, que possa ser compartilhados de forma mais ampla, [para] aqueles que veem as coisas de fora, é tudo considerado um esforço inútil (Carelli, 1995: 3, tradução nossa).³⁹

Depois dos iniciantes, o filme *Segredo dos homens* aborda a função dos guardas. É nesse momento que Paulo César Soares filma dentro da “casa dos homens”, o acampamento dos guardas. Em seguida, o interdito e a participação das mulheres na cena ritual com suas vasilhas de água são mencionados pela antropóloga e por Bartolomeu na narração *off*.

Por último, o filme aborda a caça cerimonial dos anciãos e a flecha do espírito Danhimité. Nesse momento, a montagem realiza um bloco temático com a chegada das caças, dispondo em série precisamente aquilo que varia, que diferencia um dia do outro nesse período do ritual, cuja duração é mencionada pela narração bem no início do filme, quando são apresentados os iniciantes: “Para enfrentar a vida adulta e receber o poder dos espíritos, os meninos devem dançar expostos ao sol, quase sem água nem comida, durante quinze dias”.

Em *Poder do sonho* (2001), ainda no prólogo do filme, o ancião Alexandre Tsereptsé comenta sobre cada uma das funções na cerimônia de iniciação do Wai'a. Cenas do ritual são

³⁹ No original: “The expansion of distribution continues to replenish the credibility of the project, which, like any enterprise, cannot survive without good marketing. As difficult as it is to admit, we can knock ourselves out demonstrating how important this experiment is for indigenous people, but if we do not produce a product for non-Native viewers which can be shared on a much broader level, those who view things from the outside, it will all be considered a useless effort”.

intercaladas ao seu depoimento na medida em que explica o que fazem os diferentes grupos cerimoniais. Além de seu pai, o próprio Divino se apresenta em depoimento para a câmera e passa a realizar com o filme uma operação de montagem que parte do mesmo princípio elaborado por Virgínia no *Segredo dos homens*, mas com outros efeitos.



Fonte: Fotogramas do filme *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú.

Para explicar a progressão nas funções do Wai'a, Divino monta uma série de imagens cujo referente que as interliga é ele próprio. Sobre as imagens de 1987, Tserewahú aponta: “Aqui estou eu, pulando com o meu grupo [dos meninos-do-chocalho]”. Em seguida, uma imagem de Divino pintado, exercendo a função de guarda no pátio em 2000: “Nesta nova cerimônia do Wai'a, eu sou guarda. Estou batendo o chão para os meninos”. Por fim, sobre imagens onde aparece segurando sua câmera Super-VHS no ritual: “Além de guarda, eu sou cinegrafista. Filmo e participo da festa ao mesmo tempo”. Divino faz questão de apresentar, por meio do mesmo procedimento, o guarda Jair, que fora menino-da-madeira em 1987; e Benjamin Wa'aihö, guarda em 1987, que passou a cantor em 2000.

Como vimos no *Segredo dos homens*, a montagem reitera com diferentes enquadramentos (e momentos do ritual) o referente tematizado pela narração *off*. Nessa operação elaborada em *Poder do sonho* (2001), é precisamente a passagem entre uma imagem e outra que está em questão. Em sua própria escritura, o filme realiza a passagem que o ritual opera entre aqueles dois momentos da história desses sujeitos, mas também da aldeia – mesmo nesses curtos planos, pode-se ver as antigas casas de sapé. Nessa operação, há um aspecto processual que abrange o próprio filme. Divino não só enuncia a passagem entre sua função de cinegrafista e de guarda, como a realiza na própria forma fílmica. Acontece que há ainda uma terceira função que não será dita em cena, mas que é inerente a essa operação: a função de roteirista que conduz a própria narrativa do filme. É da ilha-de-edição que Tserewahú pode dizer “aqui estou eu”, no momento em que a montagem encadeia uma imagem da sua iniciação.

Depois do título do filme, meninos e guardas executam suas performances no pátio. Alexandre Tsereptsé aparece em cena cantando e tocando seu chocalho para chamar as mulheres, que invadem a cena ritual com suas garrafas de água. Pierina Wa'uto, Felix Nõmõtse e Genésio Öribi'wē dão seu depoimento para a câmera de Divino em que expressam suas impressões sobre a experiência no ritual, todas elas marcadas pelo sofrimento. As mulheres e meninas sofrem ao ver seus filhos, sobrinhos e irmãos sofrerem no pátio. Os guardas, cuja função é impingir sofrimento aos meninos, para que seus corpos se tornem resistentes, também sofrem com o cansaço, e mais ainda com as perseguições às mulheres que tentam aliviar o sofrimento dos iniciantes. O dia cerimonial termina com a fila de guardas partindo do seu acampamento fora da aldeia em direção ao pátio, levando os ramos de folhas sobre os quais se sentam em um grande círculo. É o próprio Alexandre Tsereptsé que se levanta do grupo de anciãos e caminha curvado em direção ao acampamento dos guardas. Em depoimento, Tiago Tseretsú explica que não se pode comentar a respeito da caça, um segredo dos homens interdito às mulheres: “Se alguém comentar na frente das mulheres, pode ser castigado ou assassinado sem ninguém saber. A caça é um alimento sagrado no Wai'a”. Quando Alexandre aparece no caminho com a caça e com a flecha do Danhimité, os guardas correm para bater o pé à sua volta. Depoimentos de Bartolomeu Patira e do ancião Raimundo Tsererudú são intercalados com cenas da chegada da caça em diferentes dias. Depois que os anciãos assopram e comem a caça assada no meio da aldeia, a montagem finaliza o dia cerimonial com um efeito de truçagem que vai apagando a imagem até restar a tela preta (*fade out*) e logo depois o aparecimento progressivo de outra imagem (*fade in*). Na cena seguinte, os meninos seguem batendo seus chocalhos no pátio, assim como os guardas seguem sua tarefa de vigiar e bater o pé. Ainda que se escute o canto de Alexandre ao fundo do campo sonoro, não haverá mais corrida das mulheres no pátio para aliviar o sofrimento dos iniciantes.

O filme *Wai'a Rini* (2015) começa com os ritos anteriores ao início do ritual, quando dois homens percorrem, num espaço fora da aldeia, batendo o pé para um grupo de homens pintados como os guardas, que permanece de pé enquanto ressoa o canto dos chocalheiros. Em seguida, a cerimônia do Wai'a acontece no pátio da aldeia. Todos completamente pintados de vermelho (urucum), os homens cantam reunidos em um grande círculo onde se intercalam cantores, com seus colares, chocalho e borduna; guardas, com seu arco e flechas; e iniciados, com as mãos trêmulas sobre o abdômen (alguns seguram a flecha do Danhimité). Ao final desse prólogo, os cantores (antigos) recebem bolos e pães.

Bem antes do sol nascer, reunidos no meio do pátio formando um círculo, os homens cantam com feixes de palha amarrados no torso, à maneira de cordas. Assim que terminam, gritam ritualmente e correm em direção às casas para buscar os meninos que serão iniciados no Wai'a. Antes do início da cerimônia que se repetirá diariamente ao longo de quase um mês, dois pequenos grupos de anciãos ensinam aos iniciantes como realizar suas performances no pátio – dos meninos-da-madeira e dos meninos-da-cabaça. Depois disso, dois grupos de homens fazem o mesmo. Dessa vez, participam também dois guardas, batendo o pé e perseguindo as mulheres e meninas que aparecem correndo com suas garrafas de água. Se a performance dos anciãos tem um caráter pedagógico, relacionada ao movimento mesmo dos meninos-da-madeira e da cabaça, é o caráter cênico que parece estar em jogo na performance seguinte. Só então os meninos começam a sua iniciação. A cena ritual diária, que geralmente se encerra com a chegada da caça cerimonial, se repete diversas vezes durante a primeira metade do filme.

Como vimos, não se trata nesse filme de explicar a cena ritual. Se há algum didatismo, ele estará dentro mesmo do ritual, como na performance dos anciãos ou dos homens. Os longos planos-sequências de Divino lançam o espectador definitivamente para dentro da cena ritual. A duração passa a incidir sobre as cenas, tornando o cansaço e o sofrimento não só uma questão a ser entendida pelo espectador, mas experimentada com o filme. Se a repetição diária dos mesmos gestos pode tornar a experiência com o filme cada vez mais cansativa, como a experiência mesma dos iniciantes, as variações mais sutis passam a carregar uma grande potência. A começar pelas variações do ponto de vista sobre a cena.



Fonte: Fotogramas do filme *Wai'a Rini* (2015), de Divino Tserewahú.

Como o filme não vai explicar como deve ser a cena ritual, a câmera parece mais livre para perceber detalhes que não tinham lugar nos outros filmes, como as turbas de iniciantes que estão ao final das formas coreográficas. Por um breve momento, a perspectiva parece se inverter, os guardas se encontram cercados pelos meninos. Enquanto isso, um menino-da-

cabaça corre saltitando e batendo seu chocalho ritualmente por trás do grupo dos meninos-da-madeira. Esse e outros “pontos fora da curva” literalmente traçada pelo ritual passam a fazer parte da cena.

Em outro momento, enquanto descansam assentados no chão do pátio cerimonial, alguns meninos-do-chocalho apoiam-se costas com costas em uma bela cena de solidariedade e massagem mútua. Além das cenas que fogem da forma estabelecida pela tradição – aquela que precisaria ser registrada para não ser esquecida –, Divino encontra pontos de vista e enquadramentos que expressam as relações entre os participantes da cena ritual.



Fonte: Fotogramas do filme *Wai'a Rini* (2015), de Divino Tserewahú.

Os dois enquadramentos acima exemplificam muito bem a variação alcançada por Tserewahú (e sua equipe de cinegrafistas) em *Wai'a Rini*. No primeiro deles, o rito em que todos os guardas batem o pé em fila para os iniciantes assentados no pátio é filmado à distância com a lente teleobjetiva, ressaltando o aspecto coreográfico do movimento dos guardas, e o comprimento da fila que se estende ao fundo do campo. A relação entre os próprios guardas se expressa por meio do plano que os homogeneiza como um grupo coeso. No segundo, o mesmo rito é filmado bem detrás dos meninos-da-madeira, com a lente grande-angular a partir de um ponto de vista no chão, em *contra-plongée*, ressaltando ao mesmo tempo a distância e a dimensão de inferioridade dos meninos com relação aos guardas. Divino já vinha experimentando pontos de vista e enquadramentos de forma a expressar aspectos das relações entre as diferentes posições cerimoniais em cena. No *Poder do sonho*, como veremos, a dinâmica da corrida das meninas parece mover as dinâmicas do enquadramento (nos movimentos de câmera e de lente). Ali também encontramos um *contra-plongée* que expressa muito bem a relação de superioridade do grupo de guardas que repreendem os iniciantes em virtude de um desentendimento entre Genésio Öribi'wẽ e seu guarda. A diferença em *Wai'a Rini* é que a duração parece intensificar a expressividade dos enquadramentos e dos pontos de vista sobre a cena, enquanto no *Poder do sonho* a variação do

ponto de vista parece estar associada antes à própria mobilidade do plano na decupagem da cena ritual, à tentativa de estabelecer relações especiais a partir de conexões quase um tanto quanto “didáticas” entre as performances. Como vimos, essa relação se intensifica na reedição do filme em 2009, precisamente quando a possibilidade de uso dos filmes dos cineastas indígenas em sala de aula nas escolas surgia no horizonte do Vídeo nas Aldeias.

Na cena em que filma o cansativo trabalho guardas, a montagem conecta os espaços a partir da sequência de ações e movimentos rituais entre o pátio e o acampamento dos guardas fora da aldeia. A variação do plano atua no sentido de compor o espaço cerimonial em que tais ações tomam lugar. O aspecto repetitivo das performances ao longo dos dias, filmados de diferentes pontos de vista, permite à montagem decupar a cena e o espaço cerimonial, operando com *raccords* no movimento.

No filme *Wai'a Rini*, o espaço da cena cerimonial diária vai se revelando na medida em que as próprias performances se deslocam por ele, dia após dia. Não se trata mais de compor um espaço para os movimentos dos homens e dos meninos Xavante no ritual, mas de abrir a cena filmica à duração das performances rituais, de distender a cena para fazer incidir sobre o filme outras durações. A luz do sol torna-se um sutil elemento de variação ao longo do dia, modificando a temperatura (de cor) da cena, fazendo incidir sombras mais marcadas (duras) nos momentos mais quentes e mais difusas no início e no fim do dia; a própria posição do sol no horizonte da cena passa a indicar essa outra duração. Se voltarmos na cena do trabalho dos guardas no *Poder do sonho*, podemos ver, pelo tamanho das sombras no chão, que a montagem se utiliza de momentos diferentes do dia para decupar o espaço da cena cerimonial. O ciclo diário das performances, que se encerra com a chegada da caça cerimonial, em *Wai'a Rini*, é também um ciclo com marcas da passagem dos dias. Dinâmicas cuja duração se estende para além de um dia também passam a incidir sobre a cena ritual, como o solo que se resseca e vai ficando mais poeirento ao longo dos dias, ou seu inverso, o pátio amanhece úmido com um céu nublado. A passagem do tempo não é algo que se compreende a partir de uma explicação do narrador ou de um letrado – “Três semanas depois” (na cena da quebra ritual da cabaça), no *Poder do sonho* (2001) –, mas algo que parte do interior mesmo da cena, que só pode ser vislumbrado pelo espectador a partir da dimensão sensível da imagem.

Nos filmes anteriores, a corrida das mulheres encontra-se circunscrita ao momento em que a cena cerimonial que reúne iniciantes e guardas é tematizada pela narrativa. Mesmo quando um outro dia de performances cerimoniais se descortina no *Poder do sonho*, as mulheres não aparecem correndo no pátio – somente o desentendimento entre iniciantes e

guardas, que prefigura o desentendimento ritualizado entre guardas na cena da quebra da cabaça. Como se os guardas tivessem conseguido conter sua investida definitivamente, garantindo o cumprimento rigoroso do sofrimento ritual aos meninos.

Em *Wai'a Rini*, a investida das mulheres e meninas no pátio se estende ao longo dos vários dias de ritual, e em momentos diversos do mesmo dia. Diferentes das performances repetitivas dos iniciantes e dos guardas a bater o pé no pátio, as corridas das meninas são sempre singulares. A cada vez que aparecem, uma nova estratégia, um novo drible desafia a monotonia do *vocalise* e do pulso dos chocalhos repetidos ao longo de toda a primeira metade do filme. As mulheres se constituem como uma presença nas bordas do pátio cerimonial, que pode vir a intervir na cena a qualquer instante. Ainda que a sua participação esteja prevista nos protocolos rituais, algo de inesperado subsiste como potência fora-de-campo. Como veremos, não se tratam somente de movimentos individuais, as mulheres aparecem em *Wai'a Rini* como corpo coletivo, que age em cena de modo articulado, valendo-se dessa condição para driblar a vigilância dos guardas. Se nos filmes anteriores, a sorte dos iniciantes parecia depender da velocidade e da habilidade de cada uma das meninas em sua corrida, em *Wai'a Rini*, as mulheres elaboram estratégias conjuntas de ação.

3.9 Decupagem do desmaio ritual

Como vimos, no dia 18 de julho de 2015 realizou-se o rito da quebra cerimonial da cabaça no pátio central da aldeia de Sangradouro. Durante todo o dia anterior, os guardas aumentaram a frequência e a intensidade das performances dos iniciantes, e alguns destes chegaram a passar a noite gelada dormindo no pátio. Pouco antes do meio-dia, um guarda arranca a cabaça das mãos de outro guarda, que descumprira (ritualmente) sua função ao dar água aos iniciantes; e a espatifada no chão, o que dá início à briga entre os guardas, que passam a bater o pé contra si no pátio. Imagem oposta àquela dos guardas como um grupo coeso articulado pelas coreografias. A turba de guardas segue batendo o pé entre si até seu acampamento, enquanto as mulheres entoam de longe o lamento ritual. Durante a tarde, os padrinhos constroem os abrigos à frente de suas casas e as mulheres preparam os bolos cerimoniais.

No dia seguinte, os ritos iniciam-se ainda de madrugada, antes mesmo do céu clarear. Enquanto os meninos-do-chocalho se despedem da aldeia, batendo seu chocalho e saltitando em fila, passando na frente de todas as casas; fora da aldeia, os meninos-da-madeira preparam os feixes de folhas de buriti que levarão ao pátio cerimonial. Ao terminarem sua despedida, os

meninos-do-chocalho recebem dos anciãos os bolos cerimoniais em curtos arremessos, e os carregam para lavar no rio e então entregá-los de volta aos anciãos. Eles precisam correr, pois os guardas vêm bater o pé dentro do rio, tornando a água turva e lamacenta. Quando os meninos-do-chocalho voltam do rio, os meninos-da-madeira já estão a caminho do pátio, carregando em seus braços os feixes de folhas de buriti com os quais construirão no pátio o acampamento onde ficarão reclusos os meninos-do-chocalho até o dia seguinte, o dia do seu desmaio. No final da manhã, os meninos-da-madeira aguardam a chegada dos guardas enquanto os meninos-do-chocalho já se encontram encerrados no abrigo.

No filme de Virgínia, o desmaio dos meninos-da-madeira é precedido por três planos de diferentes percursos no pátio: a chegada dos guardas; o percurso dos iniciantes no interior do círculo formado pelos guardas; dois homens que se levantam erguendo as mãos e caem no meio do pátio.



Fonte: Fotogramas do filme *Segredo dos homens* (1988), de Virgínia Valadão.

O filme de Divino – *Poder do sonho* (2001) – retoma depoimentos de dois meninos-da-madeira, gravados no pátio quando ainda estavam com os feixes de folha de buriti: “Os velhos falaram que nós vamos desmaiar hoje. Por isso eles nos deixaram sem comer nada. Sem comer nem beber, eu vou morrer. Isso eu não quero”, confidencia o primeiro. “Estou feliz porque a festa vai acabar. Mas quando eu me lembrar do meu sofrimento, eu vou ficar com saudades da festa”, conta o segundo.

A cena que vemos à distância no filme de Virgínia é filmada bem de perto por Divino. Dois anciãos realizam sua performance no meio do pátio, os meninos-da-madeira observam ao fundo com suas bordunas nos braços. Um dos anciãos é Raimundo Tsererudú, cujo depoimento é intercalado à cena: “Eu fui um menino-da-madeira na minha iniciação. Por isso eu ensino para os meninos como correr na hora do desmaio. Eles devem fazer igual. Eles não podem errar nada, têm que correr na hora certa”. Os anciãos correm com o rosto e os braços ao alto e se jogam ao chão.

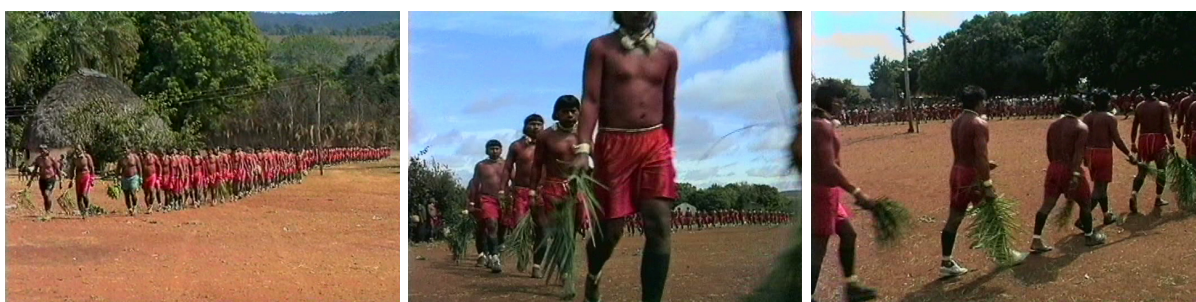
O enquadramento de Divino não só permite perceber melhor os detalhes da performance, como faz a própria dinâmica da cena ritual incidir expressivamente sobre a cena filmica. Ao atravessar o eixo fixado pelo ponto de vista da câmera na cena, após um momento de desenquadramento, os anciãos caem imóveis sobre o pátio completamente vazio. Além de imprimir essa dinâmica iminente cênica ao plano (em três “atos”), ao se posicionar bem perto daqueles que filma, não é só com o olhar que Divino filma, mas com a orelha:

Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas (Comolli, 2008: 55).

Ao continuar filmando Tsererudú após o término do rito do ensaio para o desmaio, a cena se abre para uma nova modulação. Exatamente porque se lança ao filme com seu desejo de ser filmado, o ancião altera sua *mise-en-scène*, agora desvinculada da *mise-en-scène* ritual, e vai até os meninos-da-madeira, que permanecem assistindo assentados no chão do pátio, e se coloca a explicar em cena:

É assim que se corre para desmaiar, não tenham medo. Os padrinhos vão salvar vocês. Aqueles que desmaiarem muito serão bons curandeiros ou sonhadores. Isso é muito bom. Nós vamos descobrir na hora do desmaio de vocês. Seus pais vão pintar vocês para o desmaio. Não podem ir para casa. Esperem seus pais aqui. Daqui a pouco eles vêm pintar vocês de urucum.

Em seguida, os homens pintam os meninos de vermelho no pátio e ajeitam o enfeite de penas que levam amarrado junto ao cabelo atrás da cabeça. Um ancião passa em cena carregando um feixe de bordunas recolhidas dos iniciantes, segundo Mariano Tsimhöné em depoimento. A chegada dos guardas em fila é filmada a partir de três enquadramentos: à distância com a teleobjetiva; com a câmera baixa; com uma leve panorâmica acompanhando o movimento da fila de guardas.



Fonte: Fotogramas do filme *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú.

O percurso dos meninos no interior do círculo formado pelos guardas é filmado com a teleobjetiva desde o seu início, quando se levantam e passam para a frente dos guardas. Em seguida, filma a fila, de frente e de costas, passando pelos guardas que se mantêm agachados.



Fonte: Fotogramas do filme *Poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú.

Em *Wai'a Rini*, os meninos-da-madeira aguardam introspectivos assentados no chão. Ao levar a câmera para o meio do pátio para filmar o rito do ensaio para o desmaio, dois anciãos decidem falar com Divino. Como não há legendas, não há como o espectador *waradzu* compreender o conteúdo daquelas falas, mas o entusiasmo com que se lançam a cena filmica e a disposição de Divino em acolher suas *mise-en-scènes* salta aos olhos também nesse filme. O ensaio dessa vez é realizado por sete anciãos diante de um círculo enorme de iniciantes e do público da aldeia, e traz algo de cômico – dois anciãos esperneiam quando caem no chão, arrancando algumas risadas da plateia. As bordunas são recolhidas, e Divino ainda faz questão de filmar de perto o público de mulheres e homens que acompanham os ritos em volta do pátio cerimonial.

A decupagem dos ritos imediatamente anteriores ao desmaio – a chegada e o posicionamento dos guardas em círculo no pátio, o percurso e a espera dos iniciantes no seu interior –, somada à duração que o filme confere a essas performances silenciosas e sisudas, trazem uma tensão extrema a toda a cena. Logo depois do plano distante, sobre o qual aparece o letreiro que anuncia (em língua Xavante) o desmaio dos meninos-da-madeira, Divino posiciona sua câmera de modo a filmar com a teleobjetiva o percurso dos rostos sérios dos guardas ao chegarem no pátio. O plano seguinte estabelece uma espécie de contracampo: o conjunto dos meninos que encabeçam a fila dos iniciantes assentados no outro lado do pátio. Os severos rostos dos guardas estão agora virados a eles, que os observam de longe, um a um. Um plano geral dá a dimensão da fila de guardas. Até aqui, todos os planos vinham sendo filmados com o tripé, mantendo-se a estabilidade do enquadramento e do eixo vertical (em relação à linha do horizonte). A câmera (na mão) passa acompanhar o final da fila dos

guardas – um novo ponto de vista sobre a forma coreográfica. Um sutil rearranjo da forma coreográfica é o que conduz o corte para um ponto de vista do outro lado do círculo dos guardas – os guardas da ponta se movimentam para frente, fechando um pouco a roda, enquanto do outro lado os guardas se movimentam para trás, abrindo-a. Os guardas se agacham ao passarem os meninos em fila no interior do grande círculo. A reverberação desse movimento de rearranjo na forma coreográfica ressaltada pela montagem também parece estar relacionada com as sutilezas que diferenciam o olhar de Divino nesse filme, também na montagem, daquele do *Poder do sonho*.

De repente, uma correria se instaura em cena. Os guardas passam de um lado a outro, mudando sua posição no pátio. Os anciãos e demais homens gritam instruções aos guardas, sua preocupação é evidente, e ressoa na cena como um todo. Os últimos momentos antes do desmaio mostram-se extremamente tensos e preocupantes.



Fonte: Fotogramas do filme *Wai'a Rini* (2015), de Divino Tserewahú.

O momento mesmo do desmaio, quando os guardas avançam gritando contra o grupo de iniciantes, é filmado de maneira mais ou menos similar nos dois filmes de Divino, com a diferença de que em *Wai'a Rini* a correria é filmada de dois pontos de vista no pátio. A

câmera (na mão) se mantém relativamente estável, e a uma certa distância do choque que acontece no meio do pátio. No *Poder do sonho*, além do avanço dos guardas para o meio do pátio ao fundo do campo, o plano-sequência registra também o movimento inverso, quando voltam carregando os corpos imóveis dos iniciantes desmaiados. Em *Wai'a Rini*, as câmeras avançam com calma em direção ao meio do pátio onde os iniciantes encontram-se desfalecidos.

No filme *Segredo dos homens* (1988), o desmaio dos meninos-da-madeira (e também dos meninos-do-chocalho) é filmado com uma dinâmica diferente. Também com a câmera na mão, Paulo César Soares não consegue encontrar um enquadramento. Em menos de dez segundos de tomada, o cinegrafista movimenta o *zoom* para frente e para trás três vezes. A poeira que levanta com a confusão e toma conta do campo, bloqueando a visão do conjunto da cena também contribui para a dificuldade de se encontrar um enquadramento.



Fonte: Fotogramas do filme *Segredo dos homens* (1988), de Virginia Valadão.

Essa dinâmica do enquadramento, somada à opacidade conferida pela nuvem de poeira e ao campo sonoro – em que gritam ritualmente os guardas e as mulheres, desesperadamente –, conferem uma intensidade impressionante ao momento; bem mais próxima da experiência do ritual, que pudemos observar durante o trabalho de campo, que aquela conferida pelo enquadramento centrado de Divino. O corte para rosto desfalecido do jovem em *closeup*, sustentado pela mão de uma mulher, e acompanhado pelos prantos ritualizado de mulheres e homens, é também extremamente dramático. Entretanto, mesmo com a continuidade dos prantos na banda sonora, a tensão dramática vai sendo diluída pela montagem, ao estabelecer uma série (temática) de rostos desmaiados.

Alguns planos curtos dos ritos que precedem o desmaio dos meninos-do-chocalho são intercalados ao desmaio anterior no *Segredo dos homens*: mulheres aguardam fora do pátio, pintadas de preto (carvão de buriti) e adornadas com a gravata cerimonial de pena de ema; anciãos no meio do pátio iniciando o ensaio para o desmaio; panorâmica no grupo de meninos iniciantes que batem seu chocalho e olham para cima; guardas se movimentam em círculo, soprando alternadamente as mãos fechadas até que a nuvem de poeira bloqueia

completamente o campo. Nesse momento, a voz off de Virgínia Valadão volta para dar uma explicação que contempla toda a sequência dos desmaios:

Quanto mais sofrido o jejum, mais profundo o desmaio. Quanto mais profundo o desmaio, mais vivos os sonhos dos meninos. Em seus sonhos, poderão conversar com os espíritos e encontrar sua própria canção. Os sonhos e alucinações são a viagem da alma Xavante fora do corpo.

Diferente de outras línguas indígenas, não parece existir na língua Xavante um termo que possa ser traduzido pela noção ocidental de “alma” – como o termo *karon* na língua Kayapó, o termo *akunga* na língua Kuikuro, o termo *utupë* na língua Yanomami, o termo *upapitsi* na língua Wauja, o termo *koxuk* na língua Maxakali, ou o termo *ra'anga* na língua Wayãpi, por exemplo. A construção “viagem da alma fora do corpo” seria impossível na língua Xavante, exatamente porque a expressão com que traduzem, *para* a língua Xavante, a noção ocidental de “alma”, é realizada através de um qualificativo associado ao termo “corpo” – *dahöiba uptabi* (“corpo mesmo”).

Assim como no desmaio dos meninos-da-madeira, a câmera de Paulo César não consegue encontrar um enquadramento, fazendo-o variar com o *zoom* incessantemente, conferindo uma intensidade bastante interessante à cena. Por fim, os meninos desmaiados no pátio recebem os cuidados e os lamentos cerimoniais das madrinhas (pintadas de preto) e dos homens, que molham seu rosto e seu corpo, puxam seu cabelo e sopram seu ouvido para reanimá-los. Depois os meninos iniciados seguem com as madrinhas, conduzidos por uma corda atada ao seu pescoço.

3.10 Mulheres Xavante em campo

Logo no prólogo do *Poder do sonho* (2001), Celestino Tsererob'õ explica em seu depoimento que “as mulheres não sabem nada sobre o Wai'a, porque a festa é só dos homens”. No final do filme, Pierina Wa'uto reitera: “O Wai'a é a festa dos homens, são eles que fazem. Nós, mulheres, respeitamos o Wai'a, que é proibido para as mulheres. Só os homens conhecem o Wai'a. Nós, mulheres, nunca procuramos saber sobre o Wai'a”. O fato de que os homens sejam os donos exclusivos do ritual, dos conhecimentos e poderes a ele associados, não significa que as mulheres não tenham participação em seus ritos, direta e indiretamente.

Ainda no prólogo, Alexandre Tsereptsé explica que “o trabalho dos guardas mais velhos é pegar a água que as mulheres tentam levar para os meninos”. Em cena, os guardas

perseguem as mulheres que invadem o pátio cerimonial correndo, eles derrubam suas garrafas e pisam nelas com força, derramando toda a água no chão. Pouco depois, o próprio Tsereptsé aparece cantando e tocando chocalho junto dos iniciantes, convocando assim as mulheres ao pátio, conforme ele mesmo explica posteriormente.

A música que eu canto fala para as mulheres trazerem água para os meninos. Quando eu canto, elas trazem muita água, mas os guardas não deixam os meninos beberem. Eu gosto desta música cantada ao meio-dia./Eu me emociono muito cantando ela, porque lembro do meu passado.

Em mais de um momento, a mixagem de som substitui o som-direto da cena das mulheres driblando os guardas no pátio pelo o canto de Tsereptsé, produzindo com a própria forma filmica o efeito que o ancião apenas descrevera em seu depoimento. Em um outro momento, é Mariano Tsimhōne quem convoca as mulheres em cena, instigando-as a correr no pátio “Vem correr, mulherada. Os guardas são poucos e não vão pegar vocês. Isso aí, corre muito, assim os guardas cansam. Corram!”. Nesse momento, as mulheres passam a correr como nunca. Antes disso, Pierina Wa’uto é entrevistada por Divino. Em seu depoimento, ela explica o sentimento de compaixão que move as mulheres na tentativa de aliviar o sofrimento dos iniciantes. O contraponto ao se depoimento vem de dentro mesmo da cena ritual. Enquanto os demais guardas seguem batendo o pé para os meninos, Felix Nōmōtse fala para a câmara no pátio cerimonial, arfando e completamente suado: “Estamos muito cansados, correndo o dia todo, da Casa dos Homens para o pátio. Cansa muito. Os velhos sempre nos mandam correr no pátio”. Em cena, os iniciantes retornam aos seus lugares depois de mais uma sessão de corridas e batidas de pé dos guardas. Sentado no chão sob um sol escaldante no pátio cerimonial, Genésio Öribi’wē, um dos meninos-da-madeira fala para a câmara enquanto se refresca com uma garrafa de água. “Está muito quente. Sofremos demais debaixo do sol, por isso estou me molhando. Começamos a dançar cedo e ficamos até tarde”.

No filme *Segredo dos homens* (1988), Virgínia Valadão explica na narração *off* que o Wai’a é um segredo masculino e que seus espaços são proibidos às mulheres, que ficam em casa olhando de longe. Esse comentário acompanha um belo plano que percorre as casas nos arredores do pátio cerimonial com um movimento panorâmico até enquadrar um pequeno grupo de mulheres que observa o ritual à distância. No contra-campo, convocado pelo olhar das mulheres em *closeup*, as meninas correm e driblam os guardas no pátio com suas garrafas de água. Ainda que esse *raccord* possa estabelecer uma conexão entre os espaços e as ações em cena, algo daquela operação de montagem que associa imagens de um mesmo referente, produzindo uma série temática, permanece: a despeito da alegria e jocosidade suscitadas pela

corrida das meninas no contra-campo, o semblante das mulheres – “curiosas e assustadas”, segundo a narração da antropóloga – permanece como uma sutil disjunção. Uma nova voz (Bartolomeu) passa a fazer parte da narração *off* quando as meninas entram em campo correndo.

Então as meninas, as nossas irmãs, elas ficam com dó da gente, quando elas levam a água. E os guardas não deixam. Os guardas também sofrem, sofrem demais. E os guardas deles não deixam também eles. Como eles sofrem, eles querem que a gente sofra também, como eles. E as irmãs, as moças têm que entregar a cabaça para eles. Porque não pode correr com a cabaça, com a água, senão os guardas pegam elas e pisam o pé dela.

O filme de Divino – *Poder do sonho* (2001) – retoma na sua montagem o argumento que Bartolomeu elaborara em seu comentário no filme de Virgínia, como se o *Segredo dos homens* já prenunciasse os depoimentos de Pierina Wa’uto, do guarda Felix Nômõtse e do iniciante Genésio Öribi’wẽ, que expressam os pontos de vista mencionados na narrativa de Bartolomeu. O ponto de vista que aparece como novidade no filme de Divino é precisamente o dos anciãos, que convocam as mulheres com seu canto ou instigando-as no pátio. Em *Wai’a Rini* (2015), um ancião surge tocando seu chocalho e entoando o canto no pátio em dias distintos do ritual. Cada um dos três momentos ([00:29:52] [00:37:14] [00:41:48]) é sucedido pela astuta corrida das mulheres em cena. Em um deles, a montagem retoma aquele procedimento inventado no *Poder do sonho* para produzir uma figuração ainda mais sutil do “encantamento” das mulheres no *Wai’a Rini*. O som do chocalho e do canto do ancião segue ressoando em primeiro plano enquanto vemos as mulheres reunidas com suas garrafas em mãos sob a sobra das mangueiras no meio do pátio da aldeia. A diferença entre esses procedimentos está na maneira como as mulheres são filmadas em cada um dos documentários.

No *Segredo dos homens*, o cinegrafista Paulo César Soares se posiciona a certa distância da cena ritual. O *raccord* que dá início à sequência da corrida das meninas sugere que a câmera figure o ponto de vista das mulheres e demais espectadores do rito, que observam de longe. Por vezes, o cinegrafista lança mão da teleobjetiva para filmar a perseguição ritual e os dribles das meninas, o que dificulta a tarefa de mantê-las em quadro, ao mesmo tempo que confere ao enquadramento a dimensão do jogo de captura e de fuga, que está em jogo na cena. Ao expulsar as meninas do pátio, os guardas expulsam-nas do próprio campo visual constituído pelo enquadramento. Rapidamente eles reestabelecem a ordem ritual

em campo. As mulheres retornam ao fora-de-campo, homens e meninos retomam com seriedade as performances fatigantes.

O cinegrafista se mantém, muitas das vezes, fora do espaço constituído pelas performances do *Wai'a Rini* – variando entre enquadramentos bem distantes e uma proximidade ótica que achata esse espaço, alcançada pelo uso da teleobjetiva. É preciso lembrar que a câmera (VHS) utilizada nesse filme ainda possuía gravador externo acoplado por cabo, o que dificultava consideravelmente a sua mobilidade em cena. Já com uma *camcorder*, Divino se lança no interior da cena cerimonial para filmá-la ombro a ombro com os participantes no *Poder do sonho*. Nesse filme, Divino filma no pátio, lado a lado com os meninos iniciantes e com os guardas cerimoniais, o que confere profundidade à cena. Os precisos movimentos de lente (*zoom*) e de câmera, que variam junto ao movimento das meninas e mulheres no pátio, fazem do enquadramento parte constituinte da dinâmica da cena. Aqui, são os guardas que entram em campo para bloquear e interromper essa dinâmica. Ou seja, há uma inversão da relação entre o enquadramento e a posição cerimonial ao qual se identifica. Ainda que filme à distância (ponto de vista dos observadores exteriores à cena), o enquadramento de Paulo César se conforma junto da perspectiva dos guardas, que detém o domínio sobre o espaço em campo, expulsando as mulheres do plano. O enquadramento de Divino se conforma à posição das mulheres na cena, como se lançasse o espectador para seu interior. Ao interromperem o movimento das mulheres e do enquadramento, é também o nosso olhar que se encontra bloqueado pelos guardas.

Quando ganha todo o espaço sonoro da cena, o canto de Alexandre Tserepsté torna-se uma poderosa componente dessa dinâmica. Ora o ataque da altura mais aguda do canto ressoa como um grito que explode junto com uma das mulheres que escapa dos guardas. Ora o prolongamento e a intensidade vocal de Tserepsté conferem energia ao enquadramento e à corrida, assim como sua pausa se interrompe com o movimento e se esgota com o tempo da mulher, que não chega a alcançar a boca sedenta do menino, antes do guarda chegar do fundo do campo.

Em *Wai'a Rini*, Divino também filma no interior do pátio cerimonial a corrida e as dribles das mulheres, numa dinâmica do enquadramento em estreita relação com essas performances. De maneira diferente do filme anterior, o assalto das mulheres ao pátio não se encontra concentrado em uma mesma sequência, mas espalhado ao longo dos dias que compõem toda sua primeira metade (53'). Além disso, um novo ponto de vista passa a figurar com a cena. Divino direciona sua câmera não só para a cena ritual no pátio cerimonial como para seus arredores, onde as mulheres observam e elaboram suas estratégias coletivas, e de

onde partem para driblar e fugir da vigilância dos guardas. Por vezes os vemos descobrir e recolher as garrafas escondidas pelas meninas antes mesmo de correrem ao pátio.



Fonte: Fotogramas de *Segredo dos homens* (1988), *Poder do sonho* (2001) e *Wai'a Rini* (2015).

No epílogo do *Poder do sonho* (2001), Divino lança em seu depoimento uma pista para se compreender esse novo modo de filmar as mulheres no ritual: “Agora meu grupo vai esperar os próximos quinze anos para se iniciar nas novas funções de cantador”. Na iniciação de 2015, Tserewahú e todos aqueles que exerceram a função de guarda em 2000 se tornaram cantadores. Ainda que não tenham uma participação específica nos ritos diários do Wai'a Rini, aqueles que se tornarão cantadores (chocalheiros) ao final da festa mantêm uma posição de superioridade hierárquica com relação aos guardas, seus iniciantes no ritual anterior. Em *Wai'a Rini*, essa hierarquia aparece explícita em cena quando um homem, pintado com um retângulo vermelho no abdômen e nas costas, recolhe uma garrafa esquecida no pátio e bate o pé para um dos guardas, antes de mandá-lo correr de volta ao acampamento com a garrafa.

A sua posição de superioridade cerimonial com relação aos guardas é o que permite aos que se tornarão cantadores (chamados também de padrinhos, pela sua relação de solidariedade) intercederem em favor dos iniciantes. São eles, por exemplo, os responsáveis pela armação dos abrigos onde os meninos passam os dias e as noites após o desmaio, ao receberem a flecha do Danhimité.

Na minha estadia em Sangradouro durante o Wai'a Rini, fui incorporado ao grupo cerimonial dos homens que se tornariam cantadores. Além de comparecer a alguns dos ensaios realizados secretamente em um lugar distante no meio da mata, participei também de rondas noturnas para alimentar as fogueiras que aquecem os iniciantes durante o período em que dormem nesses acampamentos ao relento, no inverno gelado do Planalto Central. Durante os ritos exaustivos que se repetem diariamente, os homens que se tornarão cantadores observam nas bordas do pátio cerimonial.

No *Poder do sonho*, Divino mantém sua câmera e sua atenção ao pátio, como um bom guarda. A dinâmica que o cineasta imprime ao enquadramento também parece tributária à

função que exercia naquela iniciação. Em *Wai'a Rini*, além de acompanhar as meninas e mulheres correndo, Tserewahú as filma nas bordas do pátio, preparando-se para invadir a cena cerimonial. Dessa maneira, podemos perceber alguns aspectos de suas estratégias, como esconder as garrafas antes da corrida, atacar ao mesmo tempo em conjunto – ora em grupos mais coesos que se espriam na corrida, ora partindo espalhadas de vários pontos redor do pátio. Mesmo quando as filma correndo no pátio, Divino prioriza sua ação conjunta.

Uma cena de *Poder do sonho* se destaca pelo seu caráter excepcional ao filmar um grupo de mulheres preparando os bolos cerimoniais no espaço doméstico, que serão entregues em curtos arremessos pelos anciãos aos meninos-do-chocalho no pátio cerimonial, para depois serem lavados no rio. Nesse sentido, os bolos são signos da participação das mulheres no ritual, ainda que de forma indireta. Outra maneira indireta de participação das mulheres no ritual é o choro cerimonial no momento em que os guardas passam a brigar, batendo o pé uns para os outros na turba que se desloca do pátio ao acampamento; ou no momento dos desmaios dos iniciantes.

Como vimos, o modo como as mulheres aparecem nos filmes está relacionado com a posição que o cineasta ocupa na hierarquia cerimonial, mas também com a historicidade dos equipamentos. A distância da câmera de Paulo César à cena cerimonial precisa ser relativizada sob esse aspecto, mas não só. Foi precisamente a sua presença naquele momento que possibilitou que houvesse novas iniciativas com o cinema em Sangradouro. Além de que era a primeira vez que se levou uma câmera de vídeo a uma aldeia Xavante, ou seja, a câmera de Paulo César (literalmente, porque era ele o dono do equipamento) estava mais próxima do cerimonial e da aldeia Xavante que todas as outras.

CONCLUSÃO

A investigação da dimensão processual dos filmes de Divino Tserewahú parece indicar que o gesto de “desmanchar” os filmes – tal como o cineasta Xavante vem chamando seu intuito de retorno às imagens do acervo, de filmar novamente os rituais que já haviam sido filmados e abordados por ele em obras anteriores, de retomar a montagem dos filmes tornando-os permeáveis a novos processos – tem sido um procedimento fundamental no seu cinema desde as primeiras obras. Em nossas análises, pudemos observar como o filme *Poder do sonho* retoma o filme de Virgínia Valadão, seja de forma direta, trazendo as imagens de Paulo César Soares para sua narrativa, seja na incorporação de procedimentos apenas prefigurados no *Segredo dos homens* – como a passagem da voz da antropóloga à voz dos Xavante; o processo mesmo de reedição do *Poder do sonho* para um formato mais próximo do público da televisão é também uma maneira de retomar o filme anterior como inspiração, ainda que por meio de outros procedimentos formais.

Não se trata entretanto de um procedimento puramente fílmico. Na medida em que o cinema de Divino se encontra implicado em outros processos que o extrapolam, e sobre os quais seu gesto vai incidir, é a própria autonomia do cinema e dos seus procedimentos que deixa de fazer sentido. Desmanchar o cinema é torná-lo atravessado por esses outros processos, que estão associados às mudanças tecnológicas – da ilha-de-edição linear ao computador, da câmera VHS ao *tablet* –, mas também aos próprios procedimentos que vão sendo inventados ou abandonados pelos filmes ao longo dos anos – como aponta Bernardet (2003) em sua revisão crítica do dispositivo da entrevista, por exemplo –, e que assim inventam também seu espectador: um filme abrindo caminho para o próximo. Os processos históricos também estão implicados no gesto de desmanchar os filmes – da obrigatoriedade do ensino de história e cultura indígena nas escolas do Brasil à história ainda não contada da violência dos missionários em Sangradouro nas primeiras décadas do contato. A própria trajetória do cinema na vida de Divino – dos seus primeiros aprendizados com a câmera à prática da montagem em seu próprio computador –, e sua trajetória com o cinema na aldeia – na medida em que conquista a confiança e o reconhecimento da comunidade –, repercutem diretamente sobre seus processos de realização. A relação com a comunidade, e principalmente com os ancião, é mais do que uma mútua incidência, ela é parte constituinte do seu cinema desde sempre. Não só pelos processos partilhados de filmagem e de montagem,

no momento em que as obras estão sendo realizadas, mas no movimento de mudança entre um filme e outro – seja quando os anciãos resolvem instaurar um interdito ritual ao novo filme, seja quando mobilizam a distensão da duração dos planos para melhor acolher as performances do ritual.

De todos esses processos, o ritual é sem dúvida o principal agenciador. Foi o ritual mobilizou os Xavante de Sangradouro a viajarem até São Paulo, em 1987, para baterem à porta do projeto Vídeo nas Aldeias. Com isso, uma nova tecnologia (VHS) passava a fazer parte desse agenciamento. Quando voltou a acontecer treze anos depois (2000), as câmeras já eram outras. Uma nova natureza da imagem (digital) vem fazer parte do cinema junto ao ritual. Ao colocar essas imagens lado a lado no filme-ritual *Poder do sonho*, essa mudança tecnológica ganha visualidade. A historicidade da técnica, tornada visível na materialidade mesma das imagens, é inseparável daquilo que as imagens mostram. Processos históricos mais amplos tornam-se visíveis na aldeia de Sangradouro e no próprio ritual – das casas de palha às casas de alvenaria; das cabacinhas às garrafas PET (passando pelas latas de óleo); dos vestidos de algodão às bermudas *legging* – marcas das mudanças no modo de vida e de consumo. Foi também por ocasião de um ritual que Divino convidou seus colegas para filmarem em Sangradouro, resultando na primeira oficina de formação de realizadores indígenas do Vídeo nas Aldeias, dando início a um movimento de realização de cinema pelos próprios indígenas. São os rituais que Tserewahú vai filmar desde seus primeiros anos como cinegrafista da aldeia. A partir de então, ritual e cinema passam a convergir para uma mesma direção: o *warã* – o pátio central da aldeia Xavante, onde se realizam as festas e cerimoniais, onde Divino estende o lençol branco para projetar as imagens do ritual para a comunidade.

Em torno daquelas imagens, forma-se uma pequena comunidade de espectadores e espectadoras, anciãos e jovens, fazendo do pátio o espaço de uma outra forma de experiência coletiva, como e com o ritual. Atravessada pela intensidade da experiência com as imagens do ritual, a comunidade se reencontra no pátio da aldeia. Nos documentários que Divino endereça aos *waradzu*, ao mesmo tempo em que abrigam estratégias didáticas, que permitem não apenas registrar mas transmitir a experiência ritual xavante para fora da aldeia, os filmes convocam o corpo do espectador em uma experiência que, de um filme a outro, torna-se crescentemente sensível. Como se, ao fundo de todo didatismo, se preservasse literalmente um “corpo a corpo”, modulado pela forma ritual.

O termo que os Xavante utilizam na sua língua para se referirem aos seres humanos em geral é *a'uwẽ* (gente, pessoa). Como aconteceu com vários outros povos indígenas, o termo com o qual se passou a nomeá-los sequer existe em sua própria língua. “Xavante” é um

termo estrangeiro que lhes foi dado pelos *waradzu* (estrangeiros). Os Xavante usam em sua língua o termo *a'uwẽ uptabi* para se referirem a si mesmos. O termo *uptabi* é um intensificador. O auto-etnônimo A'uwẽ Uptabi (“gente mesmo”), que os diferencia das demais pessoas (*a'uwẽ*), traz o sentido de uma diferença que se estabelece pela intensidade, pelas suas qualidades sensíveis.

O ritual é então o momento em que essa intensidade Xavante atua plenamente sobre os corpos. Submetidos ao sofrimento e ao jejum, é o corpo dos iniciantes que precisa ser alterado para que adquiram resistência suficiente para atravessar a experiência liminar da morte coletiva (*dapãri*) e voltar transformados pelas intensidades cosmológicas do sonho Xavante. Ainda que os anciãos estejam preocupados com os modos de organização dos ritos, quando convocam o cinema para registrá-los, é a intensidade do *datsiparabu* que faz vibrar o campo fílmico. A experiência da comunidade que se reúne para assistir ao filme de Divino no pátio da aldeia está atravessada por esse campo de intensidades. Os filmes de Divino imbricam em sua forma a dimensão sensível da experiência Xavante no ritual, fazendo vibrar os sentidos dos espectadores pelas intensidades com as quais se constitui. Como num sonho em que se acorda transformado pelo vivido, como a própria experiência etnográfica. Pesquisar com o cinema imerso no sonho do outro.

REFERÊNCIAS

AIC – ASSOCIAÇÃO IMAGEM COMUNITÁRIA

2015. *Imagem comunitária e transformação cultural: 20 anos de Associação Imagem Comunitária*. Belo Horizonte: AIC.

ALVARENGA, Clarisse

2017. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: Edufba.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.)

2011. *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.

2010. *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.

AUMONT, Jacques & Michel MARIE

2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus.

AYTAI, Desidério

1985. *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: USP.

AZANHA, Gilberto

1976. *Projeto de desenvolvimento comunitário Krahô*. Relatório técnico.

BELISÁRIO, Bernard

2016. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. In: *Galáxia*, 32, p. 65-79.

2014b. Os *Itseke* e o fora-de-campo no cinema Kuikuro. In: *Devires*, 11 (2), p. 98-121.

2014a. *As Hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de Mestrado. PPGCOM/UFMG.

BELISÁRIO, Bernard & Lucas BESSIRE

2018. *Ujirei: ruptura e regeneração no cinema Ayoreo*. Manuscrito.

BERMÚDEZ ROTHE, Beatriz

2013. CLACPI: una historia que está pronta a cumplir 30 años de vida. In: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, p. 20-31.

BERNARDET, Jean-Claude

2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

BESSIRE, Lucas

2017. Glimpses of emergence in the Ayoreo Video Project. In: *Visual Anthropology Review*, 33 (2), 119-129.

BRASIL, André

2013. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoï Takoá Petei Jeguatá*. In: *Significação*, 40, p. 245-267.

2008. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*. In: *Devires*, 5 (2), p. 84-97.

BRASIL, André & Bernard BELISÁRIO

2016. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: *Sociologia e Antropologia*, 6 (3), p. 601-634.

BRAZIL, Daniel

1992. Vídeo: uso e função. In: *Vídeo Popular* (ABVP), 15, p. 6-7.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben

2012. Between the sensible and the intelligible: anthropology and cinema of Marcel Mauss and Jean Rouch. In: *Vibrant*, 9 (2), p. 185-211.

2008. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires*, 5 (2), p. 98-125.

2004. Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Um olhar indígena: catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias*, p. 40-50.

1998. Comunicação intercultural: Vídeo nas aldeias. In: *Geraes*, 49, p. 44-49.

CAIUBY NOVAES, Sylvia; CUNHA, Edgar Teodoro & HENLEY, Paul

2017. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of *Rituais e festas Borôro* (1917). In: *Visual Anthropology*, 30, p. 105-146.

CARELLI, Vincent

2017a. Nomear o genocídio: uma conversa sobre *Martírio*. In: *Revista Eco Pós*, 20 (2), p. 232-257. Entrevista concedida a Amaranta Cesar, André Brasil, Anita Leandro e Cláudia Mesquita.

2017b. Entrevista concedida a Bernard Belisário em Belo Horizonte, no dia 24 de maio de 2017.

2011. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (orgs.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: VNA, p. 42-51.

2010. Por um cinema compartilhado. In: LEONEL, Juliana & FABRINO, Ricardo. *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 361-378. Entrevista concedida a Ana Carvalho Ziller de Araújo.

2009a. Entrevista com Vincent Carelli. In: *Catálogo forumdoc.bh.2009*, p. 149-160. Entrevista concedida a Ruben Caixeta de Queiroz.

2009b. A construção da imagem. In: *Encarte do DVD [4] Cineastas Indígenas: Xavante*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.

2004. Moi, un Indien. In: *Um olhar indígena: catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias*, p. 21-32.

1998. Crônica de uma oficina de vídeo. Disponível em:
<<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>>

1993. Vídeo nas aldeias: um encontro dos índios com sua imagem. In: *Tempo e Presença*, 270 (15), p. 35.

1988. Video in the villages: utilization of video-tapes as an instrument of ethnic affirmation among Brazilian Indian groups. In: *Commission on Visual Anthropology Review* (May), p. 10-15.

CCPY. Comissão Pró-Yanomami

2005. Romero Jucá e os Yanomami: amargas lembranças e novas ameaças no Congresso. In: *Notícias CCPY Urgente*. Disponível em:
<<http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=noticia&id=4035>>

COMOLLI, Jean-Louis

2008. *Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.

CNV. Comissão Nacional da Verdade

2014. *Relatório – volume 2 – textos temáticos*. Brasília: CNV.

DELEUZE, Gilles

1990 [1985]. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

DIÁLOGOS DO SUL

2017 [2013]. Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/dialogosdosul/carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil/19042017/>>

EDUARDO, Cléber

2011. Obra em processo ou processo como obra?. In: *Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões*. Catálogo da mostra realizada entre 13 de abril e 8 de maio de 2011 no CCBB de São Paulo e do Rio de Janeiro, pp. 61-65. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf>

FAVRET-SAADA, Jeanne

2005 [1990]. Ser afetado. In: *Cadernos de campo, 13*, p. 155-161.

FRANÇA, Luciana

2003. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão: etnografia de um filme documentário*. Monografia de graduação. Ciências Sociais/UFGM.

FSA. Fundo Setorial do Audiovisual – Agência Nacional do Cinema

2016. Chamada Pública BRDE/FSA – Núcleos Criativos – Prodav 03/2016. Disponível em: <http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2016/07/Edital_PRODAV-03-2016.pdf>

FRANCE, Claudine de

1998 [1982]. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.

FREIRE, José Ribamar Bessa

2010. A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, p. 17-33.

FROTA, Mônica

2000. Taking Aim e a Aldeia Global: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapós. In: *Sinopse, 5*, p. 91-92. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>>

FLAHERTY, Robert

2011 [1922]. Como filmei *Nanook do Norte*. In: *Catálogo forumdoc.bh.2011*, p. 329-339.

GALLOIS, Dominique Tilkin

2000. Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais. In: *Sinopse, 5*, p. 82-84.

GALLOIS, Dominique & CARELLI, Vincent

1998. “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. In: *Sexta-Feira, 2 (2)*, pp. 26-31.

1995a. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Horizontes Antropológicos, 2*, pp. 49-57 (61-72).

1995b. Diálogo entre povos indígenas: a experiência do contato de dois encontros mediados pelo vídeo. In: *Revista de Antropologia, 38*, São Paulo, USP, 205-259.

1992. Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. In: *Cadernos de Campo, 2*, pp. 25-36.

GARFIELD, Seth

2011 [2001]. *A luta indígena no coração do Brasil: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios Xavante (1937-1988)*. São Paulo: Unesp.

GASKELL, George

2002. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin & George GASKELL (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Vozes, p. 64-89.

GIACCARIA, Bartolomeo & Adalberto HEIDE

1984 [1972]. *Xavante: povo autêntico*. São Paulo: Dom Bosco.

1975a. *Jerônimo Xavante conta: mitos e lendas*. Campo Grande: Missão Salesiana de Mato Grosso.

1975b. *Jerônimo Xavante sonha: contos e sonhos*. Campo Grande: Missão Salesiana de Mato Grosso.

GONÇALVES, Cláudia Pereira

2006. “Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”. In: *Devires*, 3 (1), p. 180-207.

2012. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*. Tese de doutorado. Florianópolis: PPGAS – UFSC.

GRAHAM, Laura

2014 [1993]. Uma esfera pública na Amazônia? A construção de discurso colaborativo despersonalizado entre os Xavante. In: COIMBRA JR., Carlos & WELCH, James (orgs.). *Antropologia e História Xavante em perspectiva*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, p. 124-155.

1995. *Performing Dreams: discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.

JORNAL DO BRASIL

1987. Xavantes pedem a cabeça de Romero Jucá Filho. 26 de agosto de 1987, p.5.

KLINTOWITZ, Jaime

1980. Pintados para a guerra. In: *Folha de São Paulo*. 20 de Abril de 1980, p. 15.

KRENAK, Ailton

1987. Discurso na Assembleia Nacional Constituinte – 04 de setembro de 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q>

LEAL, Samuel; CAMINATI, Francisco & HASEGAWA, Aline

2014. Dapodo, imagem Xavante. In: *Visualidades*, 12 (2), p. 179-201.

LIMA, Rafaela Pereira (org.)

2006. *Mídias comunitárias, juventude e cidadania*. Belo Horizonte: Autêntica/AIC.

LOPES DA SILVA, Aracy

1986 [1980]. *Nomes e Amigos: da Prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê*. São Paulo: USP/FFLCH.

2014 [1989]. Práticas sociais e ontologia na nomeação e no mito dos Akwê-Xavante. In: COIMBRA JÚNIOR, Carlos Everardo Álvares & James Robert WELCH (orgs.). *Antropologia e História Xavante em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, p. 107-121.

MADI DIAS, Diego

2011. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. In: *Catálogo forumdoc.bh.2011*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p. 300-328.

MACDOUGALL, David

1989 [1998]. The Subjective Voice in Ethnographic Film. In: _____. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, p. 93-122.

MACHADO, Arlindo (org.)

2007. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural.

MADI DIAS, Diego & André DEMARCHI

2013. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. In: *Espaço Ameríndio*, 7 (2), p. 147-171.

MARIN, Nadja

2015. A criação do Coletivo Cinta-Larga de Cinema e as possibilidades do cinema participativo para a antropologia. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Encontro Internacional de Antropologia Visual: anais*. São Paulo: FFLCH/USP, p. 194-199.

MAYBURY-LEWIS, David

1984 [1974 (1960)]. *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MEHINAKU, Mutua

2010. *Tetsualiü*: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu. Dissertação de mestrado. PPGAS/MN/UFRJ.

MENEZES, Cláudia

1995. La filmografía brasileña de temática indígena. In: BERMÚDEZ ROTHE, Beatriz (org.). *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe*: catálogo de cine y video. Caracas: Biblioteca Nacional, p. 21-29.

MESQUITA, Cláudia

2014. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2014*, p. 215-225.

2011. Obra em processo ou processo como obra? Debate da mostra *Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões*, realizado no dia 5 de maio de 2011, no CCBB do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://vimeo.com/24869303>>

MINTER, Sarah

2008. A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto. In: BAIGORRI, Laura (org.). *Video en Latinoamérica*: una historia crítica. Madrid: Brumaria, p. 159-168.

MÜLLER, Regina Pollo

1992. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Edusp.

NEVES, André Luís Lopes

2016. Vende-se pequi: o vídeo como mediador de relações intergeracionais. In: *Cadernos de campo*, 25, p. 80-106.

NINEY, François

1999 [2009]. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC/UNAM.

OLIVEIRA, Rodrigo de

2009. O “eu” em moto-contínuo. In: *Cinética* [Olhares: *in loco* – 4º Cineop]. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/lingstonperli.htm>>

REIS, Lucas

2015. Refrigerante e doce provocam epidemia de diabetes em índios em MT. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 de ago. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/08/1666360-xavantes-trocam-dieta-tradicional-por-refrigerante-e-pao-de-forma-no-mt.shtml>>

ROUCH, Jean

2000 [1994]. O comentário improvisado ‘na imagem’. In: FRANCE, Claudine (org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas: Unicamp, p. 125-129. Entrevista concedida a Jeane Guéronnet e Philippe Lourdou.

1979. La Caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine de (org.). *Pour une Anthropologie visuelle*. Paris: EHESS.

RÖSELE, Ursula

2009. Lingston Perli Cherliê, de André Vieira Dias, Bernard Belisário, Gerson Diego Gonçalves e Ingrid Tatiane das Neves. In: *Filmes Polvo*, 29 [Coberturas]. Disponível em:
<<http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/698>>

SABERES TRADICIONAIS

2016. Cinema e Pensamento Xavante (Ementa). Disponível em:
<<http://www.saberestradicionais.org/2016-2/>>

SCDC. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – Ministério da Cultura

2015a. Edital de Seleção Pública nº 02, de 3 de Julho de 2015. Disponível em:
<<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1274344/EDITAL+DE+SELE%C3%87%C3%83O+P%C3%9ABLICA+N%C2%BA%20+DE+03.07.2015+-+PREMIO+PONTOS+DE+CULTURA+INDIGENAS.pdf>>

2015b. Portaria nº 63, de 23 de Dezembro de 2015. Disponível em:
<<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1313326/24.12.2015+Portaria+63.pdf>>

SCHEINFEIGEL, Maxime

1995 [2009]. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). In: *Devires*, 6 (2), p. 12-27.

SEREBURÃ *et al.*

1998. *Wamrême za'ra – Nossa palavra: mito e história do povo Xavante*. São Paulo: Senac.

SHAKER, Arthur

2002. Romhõsi'wai hawi rowa'õno re ihõimana mono: *a criação do mundo segundo os velhos narradores Xavante*. Tese de doutorado. Campinas: PPGCS/Unicamp.

TACCA, Fernando de

2002. *Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon*. In: *Revista de Antropologia*, 45 (1), p. 187-219.

TONACCI, Andrea

2007. Conversas na desordem. In: *Revista do IEB*, 45, p. 239-260. Entrevista concedida a Evelyn Schuler, Renato Sztutman e Rose Satiko Hikiji.

1983. Entrevista concedida a João Silvério Trevisan. In: *Filme Cultura*, 41/42, p. 6-10.

1980. Pra começo de conversa. In: *Filme Cultura*, 34, p. 4-11.

TSEREWAHÚ, Divino

2016c. Encontros de Cinema. In: Itaú Cultural. Depoimento gravado durante o evento *Mekukradjá Circulo de Saberes*. Setembro de 2016. São Paulo. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZZHYTDtVKXA>>

2016b. Entrevista concedida a Bernard Belisário em 13 de outubro de 2016. Áudio.

2016a. Pensamento, Cinema e Política Xavante. Aulas no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais (UFMG). Agosto/setembro de 2016. Vídeo.

2014. O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba. In: FERRAZ, Ana Lúcia Camargo & MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ABA e-books, v.1, p. 407-438. Entrevista concedida a Fernanda Silva.

2011. Xavante. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: VNA, p. 52-69.

2000. Palestra de Divino Tserewahu realizador indígena tribo Xavante. In: Museu da Imagem e do Som. 18 de abril de 2000. Disponível em:
<<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/palestra-de-divino-tserewahu-realizador-indigena-tribo-xavantes-1>>

TURNER, Terence

1993. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. In: *Revista de Antropologia (USP)*, 36, p. 81-121.

1991. A resistência Kayapó e os processos de documentação das realidades indígenas. In: TASSARA, Eda (org.). *O índio: ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Memorial da América Latina/Edusp, p. 99-122.

1990. The Kayapo Video Project: A Progress Report. In: *Commission on Visual Anthropology Review* (fall), p. 7-10.

WELCH, James Robert

2014 [2010]. O sistema Xavante de grupos de idade espirituais: estrutura e prática na vida dos homens. In: COIMBRA JÚNIOR, Carlos Everardo Álvares & James Robert WELCH (orgs). *Antropologia e História Xavante em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, p. 157-179.

XAVIER, Ismail

2012 [1986]. Os transgressores de todas as regras. In: *Devires*, 9 (2), p. 180-187.

2008. As artimanhas do fogo, para além o encanto e do mistério. In: CAETANO, Daniel (org.). *Serras da Desordem*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 11-24.

1993. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

ZANETTI, Daniela

2010. *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de doutorado. Póscom/UFBA.

Referências filmicas⁴⁰

RITUAIS E FESTAS BORÔRO

1917, 31'. *Fotografia*: Major Thomaz Reis.

NANOOK: O ESQUIMÓ

1922, 78' (*Nanook of the north: a story of life and love in the arctic*). *Produced by*: Robert J. Flaherty.

BATALHA NO GRANDE RIO

1952, 33' (*Bataille sur le grand fleuve*). *Um filme de*: Jean Rouch. *Assistitência de*: Roger Rosefelder. *Com*: Damouré Zika, Illo Gaoude, o chefe Oumarou e os pescadores Sorko de Firgoun, Ayorou, Koutougou.

EU, UM NEGRO

1958, 70' (*Moi un noir*). *Um filme de*: Jean Rouch. *Intérpretes e apelidos*: Oumarou Ganda/Edward G. Robinson, Petit Touré/Eddie Constantine, Alassane Maiga/Tarzan, Amadou Demba/Elite, Seydou Guéde/Facteur, Karidyo Daoudou/Petit Jules e Mademoiselle Gambi/Dorothy Lamour. *Montagem*: Marie-Josèphe Yoyote e Catherine Dourgnon. *Administração*: Roger Fleytoux [...] *Gravação de som*: André Lubin e Rádio Abidjan. *Marabout-Conseiller*: Ibrahima Dia. *Caçadores com arco*: Tahirou Koro, Wangari Moussa, Issiaka Moussa, Yeya Koro, Bellebia Hamadou, Oussein Dembo, Sidiki Koro e o aprendiz Ali. *Gravação de som*: Idrissa Meiga e Moussa Hamidou. *Montagem*: Josée Matarasso e Dov Hoening.

CAÇA AO LEÃO COM ARCO, A

1965, 77' (*La chasse au lion à l'arc*). *Um filme de*: Jean Rouch. *Com a colaboração de*: Damouré Zika, Ibrahima Dia e Tallou Mouzourane.

⁴⁰ Em ordem cronológica.

VIRAMUNDO

1965, 37'. *Diretor:* Geraldo Sarno. *Produtor:* Thomaz Farkas. *Diretor de produção:* Sérgio Muniz. *Produtor executivo:* Edgard Pallero. *Fotografia:* Thomaz Farkas e Armando Barreto. *Montador:* Sylvio Renoldi. *Colaboração:* Roberto Santos. *Som direto:* Sérgio Muniz, Edgard Pallero, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog. *Assistentes de direção:* Jílio Calasso Jr. e Ursula Weis. *Assistente de câmera:* Antonio Mateus. *Música:* Caetano Veloso. *Letra:* José Carlos Capinan. *Intérprete:* Gilberto Gil.

JAGUAR

1967, 88'. *Um filme de:* Jean Rouch. *Com:* Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Douma Besso e Adamou Koffo. *Montagem:* José Matarasso, Liliane Korb e Jean-Pierre Lacam.

BANG BANG

1970, 80'. [*Direção, roteiro e produção executiva:*] Andrea Tonacci. [*Elenco:*] Paulo César Pereio, Abrahão Farc, Jura Otero, José Aurélio Vieira, Ezequias Marques, Antonio Naddeo, Thales Penna e Milton Gontijo. [*Som-direto:*] Geraldo Veloso. [*Supervisão musical:*] Mário Fongaro Murano. [*Continuista:*] Adilson Hampe. [*Letreiros:*] Joaquim 3 Rios. [*Assistente de fotografia e still:*] Renato Marques. [*Assistentes de produção:*] Luís Otávio M. Horta e Mário Murakami. [*Gerente de produção:*] Luís Carlos Pires. [*Fotografia:*] Tiago Veloso. [*Montagem:*] Roman Stulbach. [...] Flávio G. Ferreira, Décio Otero, Lucilla Simon, Silvio Lanna, Júlio Gomes Berra, Odil Fonobrasil, Rex Filme.

JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE

1975, 120'. *Direção, fotografia e câmera:* Andrea Tonacci.

OS ARARA

1983, 106'. *Produção e direção:* Andrea Tonacci. *Roteiro musical:* Mario F. Murano. *Fotografia/câmera:* Andrea Tonacci. *Som:* Rita Toledo Piza e Patrick Menget. *Fotografias:* Rita Toledo Piza e Adriana Mattoso. *Editor:* Juracir do Amaral Jr. *Produção TV:* Wilson Barbosa.

CABRA MARCADO PARA MORRER

1984, 120'. *Um filme de:* Eduardo Coutinho. *Equipe de 1964.* *Fotografia e câmera:* Fernando Duarte. *Assistente de direção:* Vladimir Carvalho. *Diretor de produção:* Marcos Farias. *Produtor executivo:* Leon Hirszman. *Assistentes de produção:* Francisco Chagas, Leonildo Lima e Cícero Anastácio da Silva. *Assistente de fotografia:* Mário Rocha. *Continuidade:* Antônio Carlos Fontoura. *Segundo assistente de direção:* Cecil Thiré [...] *Equipe de 1981-83.* *Produtores:* Zelito Viana e Eduardo Coutinho. *Produtor associado:* Vladimir Carvalho. *Fotografia e câmera:* Edgar Moura. *Assistente de Fotografia:* Nonato Estrela. *Fotografia Adicional:* Amâncio Luiz Ronqui. *Som-direto:* Jorge Saldanha. *Som-direto adicional:* Antônio Gomes e Jair Duarte [...] *Montagem:* Eduardo Escorel. *Assistentes de montagem:* Maria Elisa dos Santos, Dominique Paris e Idê Lacrete. *Pré-montagem:* Valdir Barreto. *Música:* Rogério Rossini.

FESTA DA MOÇA, A

1987, 18'. *Direção e fotografia:* Vincent Carelli. *Roteiro:* Gilberto Azanha e Virgínia Valadão. *Edição:* Valdir Afonso, Antônio Jordão e Cleiton Capellossi. *Locução:* Luiz Eduardo Nascimento. *Tradução:* Donaldo Mãmãinde.

DANZA AZTECA

1987. *Dirigido por:* Martha Colmenares e Álvaro Vázquez. Oaxaca, México: K-Xhon Video Cine Zapoteco.

SEGREDO DOS HOMENS, O

1988, 15' (*Wai'á*). *Direção e texto:* Virgínia Valadão. *Fotografia:* Paulo César Soares. *Edição:* Cleiton Capellossi e Estevão Nunes Tutu. *Assistente de fotografia:* Paula Stefani. *Locução:* Roberto Gambini. *Depoimentos:* Bartolomeu Xavante e Cornélio Xavante.

WAI'A XAVANTE

1988, 10'. *Direção e fotografia:* Paulo Cesar Soares. *Direção de produção:* Virgínia Valadão. *Edição:* Osvaldo Flosi Jr. *Assistente de câmera:* Paula de Stefani. *Caracteres:* Liminha.

PEMP

1988, 27'. *Direção, roteiro e imagens*: Vincent Carelli. *Assessoria antropológica e roteiro*: Gilberto Azanha. *Edição*: Tutu Nunes. *Locução*: Virgínia Rosa. *Mapas*: Alicia Rola.

VÍDEO NAS ALDEIAS

1989, 9'. *Direção*: Vincent Carelli. *Edição*: Tutu Nunes. *Narração*: Virgínia Valadão. *Imagens adicionais*: Murilo Santos (Cedi), Altair Paixão (CTI), Vídeo Iontra (Cedi), Paulo C. Soares (CTI). *Cenas do vídeo Toro Cua (Nossa sabedoria) de*: Renato Pereira/Maguta.

BANQUETE DOS ESPÍRITOS, O

1995, 54' (*Yãkwa*). *Direção e roteiro*: Virgínia Valadão. *Fotografia*: Altair Paixão e Vincent Carelli. *Produção, som e tradução*: Fausto Campoli. *Edição*: Estevão Nunes Tutu. *Colaboração*: Cleacir de Alencar Sá, Dorothéia de Paula, Inês Hargreaves e Pedro Dias Correa.

OBRIGADO, IRMÃO

1998, 20' (*Hepãri ãdub[ra]da*). *Direção, edição e roteiro*: Divino Tserewahú e Estevão Tutu Nunes. *Imagens*: Divino Tserewahú. *Coordenação*: Vincent Carelli.

FUGINDO DA EXTINÇÃO

1999, 51' (*Return from extinction*). *Direção*: Adrian Cowell. *Co-produção e câmera*: Vicente Rios. *Fotografia complementar*: Chris Menges, Jesco von Puttkamer, Richard Stanley, Charles Stewart, Ernie Vince e Ken Morse. *Som*: Gareth Haywood, Nelio Rios e Bruce White. *Mixagem*: Dave Skilton. [...] *Arranjo*: Marlui Miranda. *Edição*: Terry Twigg, Keith Miller e Caleb Menges. *Edição online*: Luis Gutierrez. [...] *Produção executiva*: Roger James. *Coordenação de produção*: Robin Barty-King. *Assistência de produção*: Tracy Whitehouse.

DESTINO DOS URU EU WAU WAU, O

1999, 51' (*The fate of the kidnapper*). *Direção*: Adrian Cowell. *Co-produção e câmera*: Vicente Rios. *Fotografia complementar*: Chris Menges, Jesco von Puttkamer, Richard Stanley, Charles Stewart, Ernie Vincze e Ken Morse. *Som*: Gareth Haywood, Nelio Rios e Bruce White. *Mixagem*: Dave Skilton. [...] *Arranjo*: Marlui Miranda. *Edição*: Terry Twigg, Keith Miller e Caleb Menges. *Edição online*: Luis Gutierrez. [...] *Produção executiva*: Roger James. *Chefia de produção*: Robin Barty-King. *Assistência de produção*: Tracy Whitehouse.

FRAGMENTOS DE UM POVO

1999, 51' (*Fragments of a people*). *Direção*: Adrian Cowell. *Câmera*: Vicente Rios. *Fotografia complementar*: Chris Menges, Charles Stewart e Ken Morse. *Som*: Nelio Rios. *Mixagem*: Dave Skilton. [...] *Arranjo*: Marlui Miranda. *Edição*: Peter Spenceley e Caleb Menges. *Edição online*: Luis Gutierrez. [...] *Produção executiva*: Roger James. *Coordenação de produção*: Robin Barty-King. *Assistência de produção*: Tracy Whitehouse.

INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE, A

1999, 52' (*Wapté Mnhõnõ*). *Roteiro e direção*: Divino Tserewahú. *Imagens*: Jorge Protodi, Winthi Suyá, Caimi Waiassé e Divino Tserewahú. *Edição*: Estevão Nunes Tutu, Marcelo Pedroso e Divino Tserewahú. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. [...] *Correção de cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira.

PODER DO SONHO*, O

2001, 65' (*Wai'a Rĩni*). *Direção, fotografia e roteiro*: Divino Tserewahú. *Imagens adicionais*: Tokoda Kazutaka. *Assistente de câmera*: César Xavante. *Imagens Wai'a 1987*: Paulo César Soares. *Edição*: Valdir Afonso e Divino Tserewahú. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. *Coordenação*: Vincent Carelli. *Depoimentos*: Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tshobho, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru're, Mariano Tsimhoné, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, Raimundo Tsererudu e Tiago Tseretsu. *Tradução*: Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira.

PODER DO SONHO, O

2001 [2009], 48' (*Wai'a Rini*). *Direção, fotografia e roteiro*: Divino Tserewahú. *Edição*: Valdir Afonso, Divino Tserewahú e Marcelo Pedroso. *Coordenação*: Vincent Carelli. *Imagens adicionais*: Takoda

Kazutaka. *Assistente de câmera*: César Xavante. *Imagens Wai'a 1987*: Paulo César Soares. *Produção na aldeia*: Bartolomeu Patira. *Depoimentos*: Alexandre Tsereptsé, Bartolomeu Patira, Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tsahobo, Celestino Tsererób'õ, Cesário Pari'õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé, Patrício 'Rãirõri, Pierina Wa'utó, José Meirelles, Lucas 'Ruri'õ, Márcio Buru'ré, Mariano Tsimhoné, Raimundo Tsererudu e Tiago Tseretsu. *Tradução*: Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira. *Finalização/cor*: Tiago Campos Tôrres. *Mixagem*: Gera Vieira.

VAMOS À LUTA!

2002, 18' (*Meruntí Kupainikon man*). *Direção e fotografia*: Divino Tserewahú. *Assistente*: Aquilino Duarte Makuxi. *Edição*: Leonardo Sette. *Fotos*: Rodrigo Baleia. *Tradução*: Giorgio Dal Ben.

APRENDIZ DE CURADOR

2003, 36' (*Darítidzé*). *Direção, imagens e edição*: Divino Tserewahú. *Imagens adicionais*: Márcio Buru'ré. *Oficina de edição*: Leonardo Sette. [...] *Assistente de produção*: Olívia Sabino. [...] *Coordenação*: Mari Corrêa e Vincent Carelli.

MEMÓRIA DE BORDUNAS E CHOCALHOS

2004, 80' (*Waia: Memory of Clubs and Maracas*). *Direção, fotografia, edição e produção*: Tokoda Kazutaka. *Fotografia adicional*: Eliza Otsuka. *Coordenador*: Eliza Otsuka e Divino Tserewahú. *Engenheiro de computador*: Suga Hideo. *Cooperação*: Keira Mitusnori, Hokkaido Kyoei Production.

SERRAS DA DESORDEM

2006, 136'. *Direção, roteiro e produção executiva*: Andrea Tonacci. *Com*: Carapirú, Tiramukõn, Benvindo, Mihaxiá, Camairú, Magadãn, Amãparãnoim, Sydney Ferreira Possuelo, Wellington Gomes Figueiredo, Luís Moreira Silva, Luiz Aires do Rego, Estelita Rosalita dos Santos, Regina Elisabeth de Moraes, João Chaves da Silva, Sueli Bone da Silva. [...] *Assistentes de direção*: Geí Guajá e Eduardo Mamberti. *Produção*: Érica Ferreira da Costa, Sérgio Pinto de Oliveira e Wellington Gomes Figueiredo. *Fotografia*: Aloysio Raulino, Alzirio Barbosa e Fernando Coster. *Som-direto*: René Brasil e Valéria Martins Ferro. *Montagem*: Cristina Amaral. *Música*: Ruy Weber.

BIBICA

2008, 15'. *Realização*: Ana Carina da Silva, André Vieira Dias, Bárbara Silva dos Santos, Bernard Belisário, Brígida Soares Nabor, Denys Henrique Souza, Gustavo Júnior Prates, Ingrid Tatiene Patrocínio, Luana Gonçalves, Luiz Gustavo de Moura, Paloma Montiel Bastos, Roberta Cristina Pereira, Thales Barbosa Santos, William de Freitas Pires. *Bibica*: Evelyn Helena Pereira. *Jorgim*: Eduardo Mineiro. *Amigo da Bibica*: Gustavo Júnior Prates. *Guangue da Bibica*: [...] Jéssica Elizabete, [...] Rute Batista Barbosa.

CORUMBIARA

2009, 120'. *Direção, fotografia e narração*: Vincent Carelli. *Consultoria antropológica*: Virgínia Valadão. *Edição*: Mari Correa. *Finalização e correção de cor*: Tiago Campos Torres. *Imagens adicionais*: Altair Paixão. *Imagens entrevista com Marcelo Santos*: Tiago Campos Torres. *Som-direto em 1987*: Beto Ricardo. *Imagem Vincent em 2006*: Carolina Aragon. *Equipe de indigenistas*: Marcelo Santos, Altair Algaier, Inês Hargreaves, Pedro Rodrigues, Paulo da Silva, Gigi Santos, Adonias e Leariba. *Intérpretes*: Monuzinho Canoê, Passaká Mequém, Vicência MEquém, Pedro Mequém e Manoel Mequém. *Finalização*: Ernesto Ignácio de Carvalho. *Mixagem e finalização de som*: Gera Vieira, Estúdio Carranca. *Assistentes de produção*: Olívia Sabino e Mariana Lilian.

MULHERES XAVANTE SEM NOME

2009, 53' (*Pi'õnhitsi*). *Um filme de*: Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres. *Imagens*: Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres. *Imagens 1995*: Vincent Carelli e Divino Tserewahú. *Som-direto 1995*: Nivaldo Garcia. *Imagens 1967*: Adalbert Heide SDB. *Imagens adicionais*: José Tsõpré, César Tserenhõdza e Amandine Goisbault. *Narradores*: Casimiro Wété, Aldo Tserewa'rã, Alexandre Tsereptsé, Francisco Prõnhõpa, Paixão Wa'umhi, Domingos 'Mahõrõ'e'õ, Pierena Wa'utõmõrewe, Nicolau Tsererówe e Laura Pe'a'a'õ. *Roteiro*: Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres, Vincent Carelli e Amandine Goisbault. *Edição*: Tiago Campos Torres. *Narração*: Divino Tserewahú. *Finalização/cor*: Tiago Campos Torres. *Mixagem*: Gera Vieira/Estúdio Carranca. *Tradução*: Divino Tserewahú, Valeriano Rãiwí'a, Natal Anhãhõ'a, César Tserenhõdza, Daniel Marãtede'wa, Bartolomeu Prõnhõpa, Amandine Goisbault [...] *Assistentes de produção*: Olívia Sabino e Mariana Lilian

SANGRADOURO

2009, 29' (*Tsô'rehipãri*). [Direção:] Divino Tserewahú, Amandine Goisbault e Tiago Campos Tôres. *Roteiro*: Vincent Carelli e Amandine Goisbault. *Edição*: Amandine Goisbault. *Imagens*: Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres. *Imagens adicionais*: Amandine Goisbault e Tokoda Kazukata. *Depoimentos*: Francisco Probhôpa, Alexandre Tseréptsé, Paixão Wa'umhi, Padre Luis Leal, Joana Pe'rãirit'e e Valeriano Rãiwí'a. *Narração*: Divino Tserewahú. *Finalização/cor*: Tiago Campos Tôres. *Mixagem*: Gera Vieira. [...] *Tradução*: Divino Tserewahú, Valeriano Rãiwí'a, Natal Anhãhõ'a, César Tserenhôdza, Daniel Marãtede'wa, Bartolomeu Pronhõpa e Amandine Goisbault.

LINGSTON PERLI CHERLIÊ

2009, 42'. *Realização*: André Vieira Dias, Gerson Diego Gonçalves, Indrid Tatiene das Neves. *Direção*: Bernard Belisário. *Co-realização*: Amanda Cristina Fernandes, Denys Henrique Rodrigues, Fernanda Gabriela Fernandes, Jessé Oliveira Souza Lima, Pablo Gonçalves Justino. *Lingston Perli Cherliê*: Levindo Pereira da Silva. *Pedrinho*: Pedro Henrique Corrêa. *Imagens VHS*: Levindo Pereira da Silva.

HIPERMULHERES, AS

2011, 80' (*Itão Kuëgü*). *Direção*: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. *Fotografia e som-direto*: Takumã Kuikuro, Mahajugi Kuikuro e Munai Kuikuro. *Edição*: Leonardo Sette. *Produção executiva*: Carlos Fausto e Vincent Carelli. *Cantores*: Kanu Kuikuro, Ajahi Kuikuro, Amanhatsi Kuikuro, Aulã Kuikuro, Kamankgagü Kuikuro, Kehesu Kuikuro e Tapualu Kalapalo. *Outros personagens*: Kamaluhé Matipu, Kamihu Kuikuro e Tugupé Kuikuro. *Povos convidados*: Mehinaku, Wauja e Yawalapiti. [...] *Assistentes de produção*: Elena Welper, Fábio Menezes, Julia Tandeta, Juliana Lapa, Luana Almeida, Milene Migliano, Olívia Sabino, Renata Ribeiro. *Coordenação Aikax*: Afukaká Kuikuro, Mutua Mehinaku e Sepe Ragati Kuikuro. *Coordenação Coletivo Kuikuro de Cinema*: Takumã Kuikuro. *Coordenação DKK – Museu Nacional*: Bruna Franchetto e Carlos Fausto. *Coordenação Vídeo nas Aldeias*: Vincent Carelli. *Edição de som e mixagem*: Carlos Montenegro e Leonardo Sette. *Colorista*: Daniel Leite.

LÍNGUA DO PEIXE, A

2012, 11' (*Pira je'eng/Kanga ngugu*). *Um filme de*: Awayunc Kamayurá, Karuarawi Aweti, Samurái Kamayurá e Tawanã Kalapalo. *Coordenação da oficina*: Bernard Belisário e Takumã Kuikuro. *Montagem e finalização*: Bernard Belisário. *Fotografia adicional*: Monai Kuikuro. *Barqueiros*: Ainsa Kuikuro, Bruce Kuikuro e Mayagu Mutua Matipú. *Elenco*: Marrayury Jair Kuikuro e Samurái Kamayurá. *Tradução e legendas*: Awayunc Kamayurá, Bernard Belisário, Carlos Fausto, Marrayury Jair Kuikuro e Samurái Kamayurá. *Produção executiva*: Takumã Kuikuro, Bernard Belisário, Marrayury Jair Kuikuro e Carlos Fausto.

PELE DE BRANCO

2012, 25' (*Kagaiha atipügü*). *Direção*: Takumã Kuikuro e Marrayury Jair Kuikuro. *Fotografia e edição*: Takumã Kuikuro. *Finalização de imagem*: Bernard Belisário. *Assistência de fotografia*: Camilo Kuikuro, Rango Kalapalo e Mayagu Mutua Matipú. *Assistência de produção*: Jony Kuikuro, Kamihu Kotihi Kuikuro e Kuyaitsi Kuikuro. *Produção executiva*: Takumã Kuikuro, Bernard Belisário, Marrayury Jair Kuikuro e Carlos Fausto.

O MESTRE E O DIVINO

2013, 145'. *Direção*: Tiago Campos. *Fotografia*: Ernesto de Carvalho. *Som-direto*: Nicolas Hallet. *Montagem*: Amandine Goisbault. *Produção executiva*: Vincent Carelli. *Com*: Adalbert Heide e Divino Tserewahú. *Direção de produção*: Amandine Goisbault. *Produção*: Olívia Sabino. *Assistência de produção em Sangradouro*: Divino Tserewahú. *Fotografia adicional*: Vincent Carelli, Tiago Campos, Amandine Goisbault e Nicolas Hallet. *Som-direto adicional*: Camila Machado. *Trilha sonora original*: Johann Brehmer. *Mixagem*: Júnior Evangelista e Gera Vieira (Estúdio Carranca). *Supervisão de mixagem*: Nicolas Hallet. *Cor e finalização*: Tiago Campos. *Assistência jurídica*: Isabelle Rufino. *Assistência financeira*: Renata Mor. *Tradução Xavante-Português*: Valeriano Rãiwí'a, Bartolomeu Patira Pronhõpa e Divino Tserewahú.

FAMÍLIA DE ELIZABETH TEIXEIRA, A

2013, 66'. *Direção*: Eduardo Coutinho. *Assistente de direção*: Cláudio Bezerra. *Produção executiva*: João Moreira Salles e Maria Carlota Bruno. *Coordenação de produção*: Beth Formaggini. *Fotografia e câmera*: Alberto Bellezia. *Assistente de fotografia*: Cid César Augusto. *Assistência de montagem*: Tamiris Lourenço. *Assistente de produção*: Luiza Paiva e Osmar Vargas (Viva Rio). *Fotografia de*

Elizabeth Teixeira (Ramos, 1984): Walter Carvalho. *Som*: Valéria Ferro. *Montagem*: Jordana Berg. *Edição de som e mixagem*: Denilson Campos. *Finalização de imagem*: Afinal Filmes. *Correção de cor*: Cris Salara. *Assistentes de finalização*: Henrique Lott e Laís Grell. *Operacional*: Elciane Magda. *Coordenação de finalização*: Marcelo Pedrazzi. *Equipe de decupagem*: Diogo Cunha, Gabriel Ghidalevich, Luiza Andrade, Maria Pia e Miquel Sá. *Motoristas Rio*: Beto Batata e Heitor Rodrigues Nogueira.

WAI'A RINI

2015, 120' (*Tsãrã ãma Wai'a Rini 2015*). *Imagens e fotografias*: Divino Tserewahú, Bernard Belisário, César Tserenhôdza, José Tsôpré e Valeriano 'Rãiwí'a. *Montagens*: Divino Tserewahú e Bernard Belisário. *Realização*: Museu Comunitário e Centro de Cultura Xavante de Sangradouro; Missão Salesiana de Mato Grosso São José Sangradouro; Museu das Culturas Dom Bosco – Campo Grande/MS.

MIRANDELA KIRIRI

2016, 30'. *Um filme de*: Sirleia Santos e Cleide de Jesus. *Cine Kurumin/Kiriri*. *Câmera e som-direto*: Cleide de Jesus, Sirleia Santos e Valdemir Santos Souza. *Roteiro e montagem*: Luísa Lanna e Bernard Belisário. *Oficina audiovisual*: Bernard Belisário. *Coordenação e curadoria*: Thaís Brito. *Articulação indígena*: Marcelo Kiriri. *Produção cultural*: Renata Lourenço dos Santos. *Produção executiva*: Tiago Alves Oliveira. *Produção local*: Ricardo Jesus e Marlene Maria de Jesus. *Comunicação*: Sérgio Melo e Janaína Rocha. *Designer*: Sílvia Moan. *Fotógrafo*: Purki. *Cineastas indígenas convidados*: Ariel Ortega, Jaborandy Tupinambá e Takumã Kuikuro.

UJIREI

2017, 54'. *Direção, fotografia e som*: Mateo Sobode Chiqueno. *Produção*: Ayoreo Video Project. *Em colaboração com*: Vídeo nas Aldeias. *Diretor do projeto*: Lucas Bessire. *Coordenador de montagem*: Bernard Belisário. *Coordenador da oficina de vídeo*: Ernesto de Carvalho. *Orientadores da oficina de vídeo*: Kamikia Kisêdjê e Rocio Picanere. *Orientador cultural*: Chagabi Etacore. *Finalização*: Fábio Costa Menezes.

FAREWELL TO SAVAGE

2017, 67'. *A film by*: Lucas Bessire. *With*: Ernesto de Carvalho e Bernard Belisário. *Project coordinator*: Lucas Bessire. *Director of photography*: Ernesto de Carvalho. *Co-director of photography*: Kamikia Kisedje. *Edited by*: Bernard Belisário. *Post-production*: Fábio Costa Menezes e Pedro Marra. *Project advisors*: Rocio Picanere e Chagabi Etacore.

Anexo 1

**INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA:
CENTRO DE REFERÊNCIA AUDIOVISUAL
PARA A DOCUMENTAÇÃO E DIVULGAÇÃO
DA CULTURA XAVANTE**



MINISTÉRIO DA CULTURA
SECRETARIA DA CIDADANIA E DA DIVERSIDADE CULTURAL

EDITAL DE SELEÇÃO PÚBLICA Nº 02, DE 3 DE JULHO DE 2015

PRÊMIO PONTOS DE CULTURA INDÍGENAS

ANEXO 1

FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

1. INFORMAÇÕES BÁSICAS

1. A sua iniciativa está concorrendo a qual categoria?

() INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA: 50 (cinquenta) prêmios no valor de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) cada, destinados a organizações e comunidades indígenas que vivem em aldeias ou áreas urbanas, para as diferentes áreas.

(X) INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA – AUDIOVISUAL: 20 (vinte) prêmios no valor de R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) cada, destinados a organizações e comunidades indígenas sem constituição jurídica que vivem em aldeias ou áreas urbanas, exclusivamente para ações desenvolvidas no campo do audiovisual.

ATENÇÃO: Cada candidato só poderá inscrever uma iniciativa, devendo escolher INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA ou INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA – AUDIOVISUAL. Caso o candidato se inscreva nas duas categorias, todas as iniciativas apresentadas por este candidato serão inabilitadas.

2. SE FOR ORGANIZAÇÃO INDÍGENA RESPONDA:

2.1. Nome da Organização

2.2. Nome do presidente da Organização

2.3 CNPJ

2.4. Quais são os povos e comunidades representados pela organização de acordo com seu estatuto?

3. SE FOR PESSOA INDICADA PELA COMUNIDADE RESPONDA:

3.1. Nome da Comunidade e da pessoa indicada pela comunidade:

Edital de Seleção Pública nº 02, de 03/07/2015

Prêmio Pontos de Cultura Indígenas

Página 1 de 20

Este anexo só terá validade devidamente assinado. A falta de assinatura inabilitará a inscrição.

Aldeia Xavante de Sangradouro
Divino Tserewahú Tsereptse

3.2. RG:

3.3. CPF:

3.4. Qual é o nome do cacique ou liderança maior da comunidade?

Alexandre Tsereptse

4. INFORMAÇÕES DO RESPONSÁVEL PELA INSCRIÇÃO DA INICIATIVA NESTE EDITAL

5.1. Endereço completo do responsável:

Aldeia Xavante de Sangradouro
Caixa Postal 23
CEP: 78.850-000
Primavera do Leste – MT

4.2. Telefones:

4.3. Endereço eletrônico (indique se houver) E-mail(s): Nome no Skype: Site: Facebook: Twitter:

4.4. Dados bancários:

Nome do banco:

Número da agência:

Número da Conta:

Tipo: () corrente (x) poupança*

**Caso a iniciativa seja selecionada, o prêmio será pago exclusivamente em conta corrente, de qualquer banco, ou conta poupança apenas da Caixa Econômica Federal ou Banco do Brasil (não serão aceitas contas poupanças de outros bancos) tendo o candidato premiado (pessoa física ou jurídica) como único titular; não sendo aceitas as contas-benefício, tais como Bolsa Família, Bolsa Escola, Aposentadoria, dentre outras. Também não serão aceitas contas conjuntas ou de terceiros.*

5. INFORMAÇÕES SOBRE A COMUNIDADE INDÍGENA PROPONENTE

6.1. Qual é o nome do povo indígena ao qual pertencem os membros da comunidade?

Xavante

5.2. Qual é o nome da comunidade indígena?

Aldeia Xavante de Sangradouro

5.3. Qual é o nome da Terra Indígena onde vive a comunidade?

Terra Indígena Sangradouro

5.4. Qual é o endereço da comunidade?

Endereço Postal:

Aldeia Xavante de Sangradouro

Caixa Postal 23

CEP: 78.850-000

Primavera do Leste – MT

Endereço físico:

Missão Salesiana São José Sangradouro

BR-070 – Km 225

Município de General Carneiro – MT

5.5. Quais são os números de telefones para contato com a comunidade?

(66) 3498-5298 – Missão Salesiana São José Sangradouro

(66) 3449-2900 - Telefone Publico da Aldeia Sangradouro

5.6. Quantas pessoas moram na comunidade?

4.600 habitantes*

*Dados da SESAI/DSEI – Barra do Garça – Polo Base de Sangradouro, 2014.

5.7. Qual é a situação do lugar onde vive a comunidade?

Os Xavante são conhecidos como um povo de guerreiros. Brigavam muito entre si e faziam guerra com outros povos. Em 1954, um grupo de 36 pessoas capitaneado pelo grande líder Tsereptsé, juntamente com sua família, decidiram procurar um novo lugar para morar, longe da guerra.

Durante dois anos, Tsereptsé e sua gente migrou em busca de um lugar pacífico onde se estabelecer e fazer seu povo crescer. Ao longo do caminho, faziam acampamentos onde viviam por sete, oito meses para então voltar à longa caminhada cujo ponto de partida fora a ‘Rituwawe (“a grande casa abandonada”).

Na manhã do dia 24 de fevereiro de 1957, o grupo de Tsereptsé chegou em Sangradouro ao encontro dos padres Salesianos que os acolheram muito bem. Sem falar uma palavra de português, conforme já foi narrado pelo meu pai e pelos anciãos no filme *Tsõ’rehipãri: Sangradouro* (2009), muito doentes e feridos, os Xavante foram acolhidos pelos padres da Missão Salesiana que haviam se estabelecido ali desde 1906. Dois dias depois da chegada dos Xavantes na Missão Salesianos de Sangradouro, por ser o único ancião do grupo, meu avô recebeu o nome de “Papai” Pedro Tsereptsé.

Segundo me relatou meu pai, filho de Tsereptse, seu pai não gostava de brigas, muito menos da matança entre nosso próprio povo. Era um pacificador, por isso resolveu procurar um novo lugar para que crescessem as novas gerações de sua família e de seu povo.

Antes da chegada dos Xavantes, a Missão Salesiana de Sangradouro era um grande internato e escola agrícola para os filhos dos fazendeiros da região. Com a nossa chegada, os Salesianos encerraram estas ações e se dedicaram integralmente ao atendimento aos povos Xavante e Bororo.

Ainda que, no início, houvesse muitos desentendimentos, com o aprendizado da língua (de ambas as partes) possibilitou que a convivência entre os Xavante e a Missão Salesiana fosse bastante harmônica. E assim o é até os dias atuais. Às vezes me pergunto se estas famílias Xavante não tivessem ido de encontro à Missão Salesiana, como seria sua vida? Será que eles teriam se acabado nas guerras e brigas internas? Será que os brancos nos teriam dizimado como fizeram com tantos outros povos?

As famílias que chegaram em 1957 estabeleceram sua aldeia dentro da propriedade da Missão Salesiana. Doze anos depois, em 1969, os líderes Xavantes de Sangradouro começaram a se

preocupar com o tamanho do território dos Salesianos para seu crescimento. Ao longo daquele ano, se organizaram para lutar pela demarcação de um território mais amplo (e próprio) que os possibilitasse viver e crescer com segurança e tranquilidade. Em 1970, com a ajuda dos padres Luiz Lorenzzi e César Albizzetti e dos antropólogos Rubens XXX e Odenir XXX, foram a Brasília reclamar seu território.

Este processo foi extremamente tenso e violento, pois o centro-oeste brasileiro crescia com a expansão agrária e já contava com grileiros e fazendeiros que disputavam a ferro e fogo este território. Naquele momento, vários outros grupos Xavante se uniram aos que haviam se estabelecido em Sangradouro. Os Xavantes estavam preparados e dispostos à guerra.

O acompanhamento da Funai foi muito importante e marcante para a luta pela nossa terra indígena de Sangradouro. Em setembro de 1971, houve um grande confronto com tiroteio e mortes, e que culminou com a prisão de grandes fazendeiros na sede da Missão Salesiana.

No ano de 1972, foi iniciado o processo de demarcação da Terra Indígena de Sangradouro, com uma extensão de 100.280 hectares. Sua homologação ocorreu no dia 29 de outubro de 1991.

5.8. Qual é a situação ambiental da comunidade?

Com o crescimento populacional dentro da reserva, muitos dos recursos que encontrávamos com facilidade ao redor das aldeias de escassearam, o que tem impactado em nossas práticas e modo de vida. Cito um exemplo: a escassez do sapé com o qual fazíamos nossas casas. No final da década de 1980, mudamos nossas casas, que antes eram feitas com estrutura de madeira coberta com sapé, para construções circulares (seguindo a orientação também circular da aldeia) de alvenaria com telhado de sapé. Acontece que, de 10 anos para cá, mesmo o sapé com o qual construíamos o telhado das casas não estava fácil de encontrar, posto que a construção com sapé dura de três a cinco anos. Mudamos então os telhados para as telhas comuns. O mesmo acontece com a palmeira de buriti com a qual as mulheres fazem seus cestos tradicionais (*tsi'õnõ*) e que utilizamos em vários de rituais. A caça também se tornou difícil em nosso território, assim como as roças que tentamos realizar próximas à aldeia têm sido constantemente destruídas por formigas. Acredito que este desequilíbrio da população de formigas se dê em função do “lixo do branco” proveniente do descarte da comida do branco, rica em gorduras, óleo e açúcar.

5.9. Existem interferências de fora que ameaçam a situação sociocultural e ambiental da comunidade?

Conforme descrevemos no breve histórico da formação da aldeia e da demarcação de Sangradouro (seção 5.7), por se tratar de uma demarcação realizada há mais de quarenta anos, não há conflitos fundiários e tampouco a presença de invasores em busca de madeira ou garimpo. Há dois tipos de interferência que têm nos preocupado neste momento. A primeira delas, que já está relativamente controlada, é a presença do agronegócio às voltas da reserva. O desrespeito da legislação que impede o plantio em área de mata ciliar (nas cabeceiras dos rios, localizadas fora da área da reserva, mas que correm para dentro dela) e principalmente o uso de agrotóxicos que

se infiltram na terra contaminando os cursos d'água onde pescamos. A segunda interferência que podemos perceber aqui em nossa comunidade é antes de tudo simbólica. A presença da televisão e da internet no cotidiano da aldeia tem ampliado cada vez mais a distância entre as gerações.

5.10. A comunidade é atendida por programas, projetos ou ações do governo ou de organizações não governamentais?

A comunidade conta com duas escolas indígenas: a Escola Estadual Indígena São José Sangradouro (MT) e a Escola Municipal São José (município de General Carneiro – MT). Ambas as escolas se localizam na Missão Salesiana São José Sangradouro e contam com merenda. A Secretaria Municipal de Assistência Social de General Carneiro envia mensalmente cestas básicas às famílias da Terra Indígena Sangradouro. A aldeia conta também com Posto de Saúde e programas de vacinação. Em 2004 a Missão Salesiana São José Sangradouro inaugurou um museu vivo, o Museu Comunitário e Centro de Culturas Xavante de Sangradouro.

Todas essas iniciativas são muito bem-vindas pela comunidade e me parece o mínimo que o Estado e a sociedade brasileira podem fazer pelo meu povo, por tantos séculos perseguido e massacrado.

5.11. Descrevam a situação das línguas faladas na comunidade.

A língua Xavante é a primeira língua de todas as aldeias da Terra Indígena de Sangradouro, ou seja, as crianças a aprendem desde que nascem dentro de casa. O português lhes é ensinado somente com a escolarização. Sendo assim, todos (crianças, homens, mulheres e anciãos) falam e se compreendem perfeitamente na língua tradicional.

6. INFORMAÇÕES SOBRE A INICIATIVA CULTURAL

6.1. Qual é o nome da iniciativa cultural indicada para concorrer ao prêmio.

Centro de Referência Audiovisual para a Documentação e Divulgação da Cultura Xavante

6.2 Indique a categoria em que a Iniciativa irá concorrer neste edital:

INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA

Atividades realizadas por comunidades indígenas que vivem em aldeias ou em áreas urbanas, voltadas para o fortalecimento das expressões culturais indígenas em território nacional, a saber: eventos, atividades e ações coletivas, em todas as suas formas e modos próprios, contribuindo para a continuidade dinâmica das diferentes identidades étnicas e culturais indígenas no Brasil e para a difusão das expressões das culturas indígenas para além dos limites de suas comunidades de origem

INICIATIVA CULTURAL INDÍGENA – AUDIOVISUAL

Atividades realizadas por comunidades indígenas que vivem em aldeias ou em áreas urbanas, de formação e produção audiovisual, que visem o fortalecimento, promoção, visibilidade e reflexão sobre as culturas indígenas.

6.3. Qual é o objetivo desta iniciativa de fortalecimento e valorização cultural?

Como será possível compreender a partir do histórico descrito abaixo (seção 6.4), a documentação e divulgação da cultura Xavante através da linguagem audiovisual são uma preocupação da comunidade de Sangradouro desde 1987. Com a doação da primeira câmera VHS à aldeia, em 1990, venho trabalhando neste sentido. Ao assumir a direção do Museu Comunitário e Centro de Culturas Xavante de Sangradouro, vejo que uma nova possibilidade se inaugura para o trabalho de registro, de formação e de realização filmica não só na aldeia de Sangradouro como nas demais aldeias localizadas dentro da nossa Terra Indígena. Nosso objetivo atual é a constituição de um Centro de Referência Audiovisual para a Documentação e Divulgação da Cultura Xavante sediado na aldeia de Sangradouro.

Há algum tempo estamos negociando com a Missão Salesiana de Sangradouro um espaço, nas dependências do antigo posto de saúde, que pudesse acolher tanto o acervo e os equipamentos de produção, quanto as atividades de formação audiovisual que viemos desenvolvendo ao longo destes anos. Em 2015, a direção da Missão assumiu o compromisso de não só ceder o espaço, mas de auxiliar nos termos de uma parceria a constituição deste centro de referência.

No momento, estamos trabalhando na elaboração do estatuto para a constituição de uma Associação Indígena para que possamos concorrer a editais públicos, financiamentos e prêmios de forma direta, sem tanta intermediação dos *waradzu* (os “brancos”, não indígenas).

Poderíamos dividir as ações do Centro de Referência em quatro grandes eixos: **acervo; documentação; formação; e divulgação por meio da realização cinematográfica.**

Ao longo destes quase trinta anos de registro e documentação de rituais, narrativas e atividades na aldeia de Sangradouro, acumulamos cerca de 550 horas de material filmico que, todavia, encontra-se depositado no acervo do Vídeo nas Aldeias. Grande parte deste material ainda se encontra no seu suporte original (VHS, SuperVHS, Hi8, miniDV, HDV). Uma importante ação do Centro de Referência será então a digitalização e tratamento deste acervo do modo que a própria comunidade de Sangradouro possa ter acesso a ele. Além deste, pretendemos constituir o acervo também com o material filmado em película e em vídeo, nas décadas de 1960, 70 e 80 pelo Padre Adalberto Heide nas várias aldeias com as quais os Salesianos mantiveram contato. A digitalização deste material já foi iniciada.

O Centro de Referência dará continuidade à documentação e ao registro dos rituais, das narrativas, dos cantos e de atividades materiais que se mantêm vivas até hoje, como a roça e a

fiação do algodão para a manufatura dos adereços, a confecção dos cestos *tsi'ônô* com as folhas da palmeira buriti, o processamento do urucum e as pinturas rituais, dentre muitas outras.

Ao longo do tempo fui percebendo a necessidade de formar novos “filmadores” (*dahöibari'wa*) para a tarefa de documentação e registro. Conforme é possível perceber na segunda parte do histórico descrito abaixo (seção 6.4), minha atuação como documentarista nunca esteve desvinculada das ações de formação de novos realizadores indígenas. Um dos objetivos deste Centro de Referência Audiovisual é precisamente a formação e capacitação de novos jovens para as tarefas de documentação e de edição para exposições no âmbito da aldeia e fora dela. Em parceria com o Museu das Culturas Dom Bosco, pretendemos realizar em 2016 duas grandes oficinas para jovens Xavante de diversas aldeias da Terra Indígena de Sangradouro (que compreende cerca de 40 aldeias). A quantidade de jovens envolvidos será definida a partir da quantidade de recursos dos quais poderemos dispor para essa realização, posto que é preciso garantir gasolina para o transporte dos alunos e alimentação.

Compreendemos a divulgação do trabalho de registro e documentação sob duas diferentes perspectivas. A primeira e mais importante delas, como é possível pressupor a partir da nossa preocupação de possibilitar o acesso ao acervo constituído ao longo destes quase trinta anos de trabalho, está ligada à edição e exibição de material filmico para a própria comunidade Xavante. Há entretanto uma segunda perspectiva que aponta para fora, para o mundo dos não indígenas. A realização de filmes que tenham a cultura (e as questões) Xavante como tema, é um importante instrumento de contato com a sociedade nacional. Neste sentido, a realização e exibição de filmes em festivais e mostras pelo Brasil e pelo mundo é um movimento que pretende diminuir a ignorância dos *waradzu* (os “brancos”, não indígenas) acerca da nossa cultura. Acredito que uma melhor compreensão da nossa forma de vida por parte dos não indígenas pode diminuir o preconceito e os desentendimentos que cerca estas inevitáveis relações entre o mundo Xavante e o mundo *waradzu*.

No momento, estou trabalhando na realização de um filme que de certa maneira encerra uma trilogia sobre o ritual *Wai'a Rini* de Sangradouro. Conforme descreveremos em seguida, foi a realização deste ritual (que acontece aproximadamente de quinze em quinze anos) que mobilizara Lucas 'Ruri'ô a procurar a equipe do Centro de Trabalho Indigenista para que o registrassem em 1987. Naquele momento eu era iniciado como *u'mretede'wa* (“menino da cabaça”). O resultado foi o curta-metragem *Wai'a: O segredo dos homens* (1988).

No ano de 2000, houve uma nova realização do *Wai'a Rini*, ritual de iniciação dos meninos e jovens Xavante no mundo espiritual. O filme resultante das filmagens de 1987 não agradara os anciãos da aldeia, que me pediram para que eu mesmo registrasse o novo *Wai'a Rini*. Naquele momento, eu ascendi para uma nova etapa da vida espiritual e ritual, me tornei *da'ãma wai'a'wa* (“guarda”). O resultado deste difícil trabalho de conciliar as duras tarefas que a minha nova condição no ritual pressupunha e o registro do *Wai'a Rini* em todas suas etapas foi o filme *Wai'a*

Rini: O poder do sonho (2001). Neste filme, pude documentar o dia-a-dia da festa, entrevistas e conversas com os anciãos e dirigentes do ritual o que agradou bastante a todos.

Entre junho e julho deste ano (2015) ocorreu mais uma vez o *Wai'a Rini*, e, desta vez, alcancei a terceira e última etapa da vida espiritual do homem Xavante, *dzö'ratsi'wa* (“cantor”). Apesar da falta de equipamentos e de estrutura, consegui registrar todas as etapas da festa com o apoio de ex-alunos e de um colega convidado, Bernard Belisário. A intenção agora é montar um filme que compreende as mudanças no *Wai'a Rini* ao longo destes trinta anos, mas não só. Este intervalo compreende também minha trajetória como cineasta Xavante, ou seja, meu amadurecimento espiritual, marcado pelas diferentes etapas da vida ritual no *Wai'a*, está intimamente ligado ao meu desenvolvimento como “filmador” (*dahöibari'wa*).

6.4. Quando esta iniciativa começou?

Em 1987, houve um importante ritual chamado *Wai'a Rini*. Este grande ritual Xavante foi a minha iniciação para a vida espiritual, onde conquistei o poder para curar e sonhar, através dos sacrifícios que os jovens passam durante a festa. Naquele ano, um dos responsáveis pela realização do ritual, Lucas 'Ruri'õ, preocupado com o fato de que a maioria dos anciãos que dirigiam o cerimonial naquele ano provavelmente não viveriam até a realização do próximo, bateu à porta do Centro de Trabalho Indigenista em São Paulo para solicitar o registro da festa. A antropóloga Virgínia Valadão acompanhada de Paulo César Soares, foram até a aldeia de Sangradouro para realizar o primeiro registro deste ritual. O resultado desta experiência está documentado no filme *Way'a: o segredo dos homens* (1988) de Virgínia Valadão.

Dois anos depois, em 1990, a comunidade Xavante de Sangradouro recebeu sua primeira câmera de filmagem (VHS), doada pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de São Paulo – instituição de onde surgiu o projeto Vídeo nas Aldeias. A doação foi o cumprimento de uma promessa feita por Virginia e Paulo César quando da sua estadia em Sangradouro. A comunidade ficou extremamente feliz com esta poderosa ferramenta.

Inicialmente, o responsável pela guarda da câmera e pela realização dos registros em vídeo foi meu irmão, Jeremias, indicado pela comunidade para assumir este cargo. Acontece que a tarefa de filmador exigia mais do que ele estava disposto a cumprir. Quando percebi isso, pensei que era a hora de assumir este papel e comecei a entrar no seu quarto às escondidas para conhecer e experimentar a câmera sem que ele percebesse.

Quando certo dia ele me descobriu, assustei e fiquei com muito medo de que ele me repreendesse e até batesse em mim, mais isso não aconteceu. Ele carinhosa e pacificamente me perguntou se eu queria aprender a filmar, para ser o novo filmador da aldeia. Diante desta oportunidade, respondi logo que sim e que gostaria de registrar tudo o que acontecia na aldeia.

Eu me lembro muito bem. Eram meados de agosto de 1990 quando ele passou a câmera para as minhas mãos pela primeira vez. Este momento foi marcante para a minha vida e para minha trajetória de cineasta Xavante. Ele passou a me ensinar um pouco como gravar, como se colocavam aquelas fitas enormes na câmera e assim por diante.

Um mês depois eu já começava a filmar vários acontecimentos que a comunidade realizava, como as danças, os cantos e o trabalho na roça. Depois da gravação sempre mostrava para a comunidade assistir o que filmava durante o dia ou a semana. No início, eu ficava com vergonha, porque mexia muito, não ficava parado e tremia bastante. Pensava que ia estragar a vista de todas que estavam assistindo. Eu era muito tímido, ficava num lugar escuro e afastado para não ouvir as reclamações dos outros.

Meu aprendizado foi bastante lento, pois não tinha ninguém para me ensinar, mas assim mesmo fui levando de forma autodidata a minha formação no manejo da câmera e da filmagem, o que considero muito valioso – e certamente foi essencial para o sucesso que consegui em minha carreira de cineasta. Aos poucos fui pegando o jeito e a comunidade começou a gostar do resultado das filmagens, pois sempre mostrava para o público da aldeia tudo o que eu filmava imediatamente depois. Desta primeira experiência em VHS produzi 186 horas de material filmico.

Minha primeira participação com a produção profissional se deu quando integrei a equipe que realizou o *Programa de Índio*, série de TV realizada na Universidade Federal de Mato Grosso entre 1995 e 1996. Nesta experiência produzimos cinco programas de 25 minutos veiculados nacionalmente pela TV Educativa. Desde então minha visão acerca da realização audiovisual se ampliou de modo que passei a inventar e conceber ideias a partir de outras formas de montagem, roteiro e mesmo filmagem.

Uma importante virada na minha trajetória se deu com o primeiro encontro nacional dos realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu realizado pelo Vídeo nas Aldeias no Posto Diauarium em 1997. Até hoje sinto saudades ao lembrar desse encontro, pois ali foi um momento crucial para a minha guinada em direção à realização cinematográfica, atividade que continuo exercendo atualmente. Naquele encontro, foi realizada a primeira oficina de formação dos realizadores indígenas do Brasil, onde conheci outros cineastas em formação de diferentes povos que se tornaram mais que colegas, grandes amigos. A oficina durou cerca de um mês e, ao final, tive a ideia de convidar para minha aldeia quatro colegas que tiveram mais experiência durante a oficina.

O período entre 2001 e 2002 também foi importante para a minha formação como cineasta. Por intermédio do Vídeo nas Aldeias, consegui uma vaga na Escola Internacional de Cinema de San António de Los Baños em Cuba. Nesta escola me capacitei nas técnicas de edição, roteiro de documentário e ficção, animação entre outros. Além das novas amizades com meus colegas

estrangeiros, foi muito crucial a generosidade do professor e cineasta boliviano Iván Sanjinés, quem me ensinou a língua espanhola.

Em 1998 a comunidade Xavante de Sangradouro, realizou o *Wapté*, ritual de iniciação dos jovens, que marca a passagem da adolescência para a vida adulta. Neste ritual, que acontece a cada cinco (a sete) anos, suas orelhas são furadas. Conforme descrevi acima, para filmar este ritual convidei colegas cineastas de outras aldeias: três Xavante e um Kisêdje (Suyá). Gravamos entrevistas com os anciãos, participantes e dirigentes da festa. O processo de filmagem durou cerca de três meses e podemos considerá-lo uma espécie de experiência piloto do que posteriormente vieram a ser as oficinas de realização do Vídeo nas Aldeias. Este processo está descrito no livro “Vídeo nas Aldeias 25 anos” (2011) e foi minha primeira experiência como diretor.

A partir de então, a comunidade já compreendia muito bem o processo de filmagem e edição cinematográfica, pois toda a noite seguíamos com a (já conhecida) prática de exibir no centro da aldeia todo o material filmado durante o dia. Isso fazia encher o pátio central. A coordenação geral do trabalho ficou por conta do idealizador e coordenados do Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, que acompanhou o processo até o encerramento do ritual.

A montagem levou seis meses, entre idas e vindas das várias sequências e cortes que eram exibidos para a comunidade, de modo que os anciãos pudessem analisar e corrigir aquilo que não estava correto. Este processo também foi bastante marcante no modo como desenvolvi meu modo de filmar e editar os filmes que realizei junto a minha aldeia, principalmente no que diz respeito à paciência e aos valores tradicionais dos Xavante.

O fruto desta primeira experiência é o filme *Wapté Mnhônõ: A iniciação do jovem Xavante* (1999), cujo título também surgiu em uma daquelas conversas nas sessões noturnas no pátio central da aldeia. O resultado agradou não só a comunidade Xavante de Sangradouro como o público não indígena.

Na 6ª Mostra do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro (1999) recebeu o troféu Jangada, prêmio da OCIC – Brasil (Organização Católica Internacional de Cinema). Neste mesmo festival, recebeu também o prêmio Manuel Diegues Júnior. Foi premiado no 10º International Festival of Ethnographical Films de Nuoro, na Itália (2000). Ganhou o prêmio Anaconda no Festival Anaconda na Bolívia (2000). Foi premiado também no 1º Festival de Filme Etnográfico da Sardenha (2000). O reconhecimento em festivais nacionais e internacionais me proporcionou conhecer e viajar por lugares que nunca imaginei que conheceria.

Conforme já descrevemos acima (seção 6.3), no ano de 2000 filmei uma nova edição do ritual de iniciação espiritual dos meninos, o *Wai’a Rini*, 13 anos depois daquela filmada em 1987 por Virgínia Valadão e Paulo César Soares. O resultado deste trabalho foi o filme *Wai’a Rini: O poder do sonho* (2001). Com este trabalho conquistei a confiança e legitimidade de toda a aldeia como Cineasta Xavante de Sangradouro, capacitado para registrar e contar nossas próprias histórias.

O filme recebeu o prêmio “Nacionalidad Kichwa” no 4º Festival Continental de Cinema e Vídeo das primeiras Nações de Abya Yala no Equador (2001), além do prêmio “Anaconda” no 2º Festival Anaconda na Bolívia (2002).

Em abril de 2002, o povo Makuxi da aldeia Raposa Serra do Sol em Roraima preparavam a comemoração dos 25 anos de luta pela demarcação e reconhecimento da sua terra. Em busca de um documentarista indígena que pudesse registrar aquele momento histórico de seu povo, a liderança Jaci José de Souza entrou em contato com o Vídeo nas Aldeias que me indicou para o trabalho. Quando recebi este convite de Vincent Carelli fiquei muito feliz e não tinha como negar essa oportunidade de conhecer a cultura e a luta de outro povo.

Nas duas semanas de convivência com os Makuxi, escutei muitas duras histórias sobre massacres, escravidão e prostituição de mulheres e meninas. O sofrimento e a luta de resistência deste povo me emocionou bastante. O resultado desta experiência é a grande reportagem *Vamos à luta!* (2002) sobre sua batalha pela demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

Ainda em 2002, fui convidado pelas lideranças da aldeia Xavante de São Marcos, localizada a 185 km da aldeia de Sangradouro, a participar de uma grande assembleia em seu território. Sem saber muito bem a intenção do convite dos caciques (mas certamente associada ao reconhecimento do meu trabalho como cineasta Xavante), aceitei o convite e viajei até a aldeia de São Marcos para participar dos cinco dias de encontro. Em uma noite, resolvi exibir no centro da aldeia o filme que eu havia realizado sobre o ritual *Wai'a Rini* na minha aldeia. Uma hora antes da exibição, o pátio central da aldeia já estava cheio, todos curiosos para conhecer o meu trabalho junto à minha comunidade. Após a exibição, o cacique Lino Mõritu me convidou para filmar o mesmo ritual que ocorreria naquele ano na aldeia de São Marcos. O resultado pode ser visto no filme *Daritzé: Aprendiz de curador* (2003).

Em 1995, foi realizado pela última vez em Sangradouro o ritual de nomeação das mulheres *Pi'õnhitsi*. Naquele momento, ainda iniciante na tarefa de documentação das festas e atividades da aldeia, tentei registrar as etapas do ritual onde as mulheres recebem seus nomes. Em 2001, quando a festa ocorreria novamente, um importante ancião falecera no momento em que nos preparávamos para sua realização. Na tristeza do luto, a comunidade desistira de realizar o ritual naquele momento. Dois anos depois, em 2003, decidimos tentar novamente realizar (e filmar) a festa. Quando fazíamos as roças rituais, uma das mais importantes conhecedoras da festa faleceu. Muito abalada, a comunidade achou melhor não dar continuidade ao ritual. Em 2008, tentamos mais uma vez realizar o ritual, desta vez com auxílio financeiro de parceiros e com a presença do colega Tiago Campos Torres para me auxiliar nas filmagens. Num trágico acidente de carro na estrada, cinco pessoas, dentre elas o cacique que estava realizando as compras para a festa, perderam suas vidas. O filme *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009) conta essa triste história do um ritual que provavelmente não mais acontecerá em Sangradouro.

O filme recebeu o prêmio especial do júri no 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (2009) além do prêmio de melhor documentário no 2º Festival do Filme Etnográfico do Recife (2010). Foi exibido no 7º Festival Internacional de Documentales de Madrid, Espanha (2010), na Mostra Vídeo nas Aldeias em Rio Branco, Acre (2010) e na 3ª Mostra Itinerante do Filme Documentário e Etnográfico no interior de Minas Gerais (2010).

Durante o processo de edição de *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome*, realizamos algumas filmagens sobre a história da chegada e estabelecimento dos Xavante em Sangradouro em 1957. Alguns anciãos da aldeia relataram a história do contato, assim como o antigo diretor da Missão Salesiana de Sangradouro, Padre Luiz Silva Leal. O resultado foi o filme *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009).

Neste filme histórico, procuramos mostrar as preocupações dos velhos Xavante com relação aos jovens que, segundo eles, não se interessam mais pelas danças e cantos tradicionais. A presença de comida não indígena e os malefícios que traz também são tratadas no filme. Assim como a devastação que o agronegócio da soja tem causado nas matas que circundavam a reserva de Sangradouro.

Este filme recebeu menções honrosas no Festival de Vitória (2009) e na Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro (2009), além do prêmio “Camaras de la Diversidad” da UNESCO na mostra “Terres en vues” do 20º Festival Presence Autochtone em Montreal, Canadá (2010). Foi exibido na 9ª Mostra do Filme Livre no Rio de Janeiro (2010), na Mostra Vídeo nas Aldeias no Rio Branco, Acre (2010) e na 3ª Mostra Itinerante do Filme Documentário e Etnográfico no interior de Minas Gerais (2010).

Estes trabalhos, assim como minha trajetória pioneira no âmbito da realização cinematográfica indígena, têm sido objeto de estudo acadêmico em teses e dissertações pelo Brasil. Em 2012, a pesquisadora Cláudia Pereira Gonçalves defendeu sua tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFSC, intitulada “Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias *et alii*: uma etnografia de encontros intersocietários”. Em 2013, a pesquisadora Fernanda Oliveira Silva defendeu sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFSP, intitulada “O cinema indigenizado de Divino Tserewahú”.

* * *

Em 2002, fui nomeado pela ONG Vídeo nas Aldeias como coordenador dos realizadores indígenas. O trabalho consistia em coordenar as oficinas de formação realizadas pela instituição: era responsável pelo acompanhamento dos professores e do dia-a-dia das oficinas. Coordenei também o encontro dos realizadores indígenas que aconteceu em Olinda, organizando convites, viagens, hospedagem, enfim, garantindo a presença dos meus colegas cineastas indígenas no encontro. Exerci este cargo até 2007, quando o passei para Zezinho Yube, realizador Huni-Kui (Kashinawá) também já bastante experiente.

Entre 2007 e 2008, trabalhei com representante da Secretaria de Cultura do município de General Carneiro na aldeia de Sangradouro, cargo que abandonei quando percebi que este cargo era utilizado para desvio de verbas públicas por parte daquela gestão (posteriormente cassada).

Em agosto de 2007, fui convidado para assumir o cargo de coordenador de comunicação pelo Museu das Culturas Dom Bosco, sediado em Campo Grande – MS. Ao longo do ano de 2008, em parceria com a Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), conseguimos levantar recursos para a realização de três grandes oficinas de capacitação audiovisual no Mato Grosso do Sul para 26 jovens indígenas de quatro diferentes etnias: Guarani (Nhandeva), Kaiowá, Terena e Guató. Em 2009, ainda na coordenação de comunicação do Museu das Culturas Dom Bosco, realizei uma nova oficina no Mato Grosso do Sul que contou com a participação de 35 jovens e durou um mês.

Em 2012, fui transferido para minha aldeia para assumir a diretoria do Museu Comunitário e Centro de Culturas Xavante de Sangradouro, fundado em 2004 pelos padres da Missão Salesiana, função que exerço até hoje. Retornar a Sangradouro, a aldeia onde nasci, como diretor do museu onde estão depositados objetos e arquivos históricos do meu povo e da minha família, representa um desafio importante e que exige uma responsabilidade enorme com as novas gerações dos Xavante.

Além das atividades de documentação e registro filmico dos diversos aspectos da cultura de meu povo, realizamos encontros bimestrais com anciãos, mulheres e jovens onde são discutidos os mais diversos temas assim como realizamos mostras comentadas de documentários. Em 2013, realizamos na aldeia Sangradouro três oficinas de capacitação audiovisual para 20 jovens indígenas de diferentes etnias (Bororo, Karajá, Xavante e Terena) com o apoio financeiro e logístico da Universidade de São Paulo e da Universidade Católica Dom Bosco.

Atualmente sou membro do Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP) da Universidade de São Paulo, onde são desenvolvidas pesquisas no âmbito da produção partilhada do conhecimento utilizando o audiovisual e a hipermídia.

A convite de Juanahu Iny (Karajá), fui para aldeia Santa Izabel, na Terra Indígena Karajá (São Felix do Araguaia – MT) para realizar uma oficina de duas semanas formação audiovisual dos jovens Karajá. O resultado deste trabalho foi o filme *Berhatxi-rbi Olohu Mahadú: O povo que veio do fundo do rio* (2013).

6.5. Por que a comunidade decidiu realizar essa iniciativa?

A preocupação inicial de Lucas ‘Ruri’õ em 1987 – de que a maioria dos anciãos que dirigiam o cerimonial *Wai’a Rini* naquele ano provavelmente não viveria até a realização do próximo – ainda é motivo de preocupação da comunidade. Como explicamos acima (seção 5.9), a distância entre as gerações mais novas e os anciãos tem se ampliado ao longo destas décadas de contato com os *waradzu* (os “brancos”, não indígenas), sua forma de vida, suas novelas, seu imaginário. A

documentação e registro das festas, das narrativas, das técnicas materiais e corporais é uma maneira que encontramos de resguardar tais conhecimentos. Acontece que o trabalho agora, depois de quase trinta anos de filmagens, é não só continuar com a documentação fílmica, mas de garantir o acesso dos jovens ao material. O Centro de Referência Audiovisual para a Documentação e Registro da Cultura Xavante é um importante passo nesta direção.

O trabalho de divulgação da cultura Xavante através da realização de filmes destinados ao público não indígena já começa a ser valorizado dentro da aldeia. O reconhecimento destes filmes (e da nossa forma de vida ali registrada) é bastante importante para que os jovens se orgulhem da própria cultura ao verem nos canais de televisão, por exemplo a exibição destes filmes.

6.6. Quais são as maiores dificuldades para a realização desta iniciativa cultural e como vocês as têm enfrentado?

A maior dificuldade para a realização da documentação audiovisual é certamente a manutenção dos equipamentos, que trabalham sob condições adversas: excesso de umidade no tempo das chuvas, muita poeira no tempo seco, proliferação de fungos nas lentes e a própria obsolescência programada pelos fabricantes. A falta de recursos acarreta também na dificuldade de compra de fitas e material de consumo. Uma outra dificuldade é a compra de equipamentos mais modernos. Até hoje não conseguimos comprar uma câmera de cartão, microfone direcional e gravador de áudio. A escassez de HDs é também um desafio para a segurança dos arquivos.

Para enfrentar estes desafios, temos buscado parceiros e projetos que possam financiar parte destes gastos sem os quais o trabalho de documentação fica comprometido.

6.7. Quem e quantas são as pessoas da comunidade que participam da realização da iniciativa cultural?

Dentro da aldeia, é preciso ressaltar a importância dos anciãos em determinar o que e como filmar nos rituais. Conto sempre com a ajuda de José Marioni, Valeriano, Márcio Buru're, Laércio Tseredzadzute, Egídio, Fortunato, Cristóvão Tserrepré e Pascoalino Tseremãdzawe que foram alunos das oficinas e hoje me auxiliam nas filmagens na aldeia de Sangradouro. Na aldeia de São Marcos, conto com a parceria de Laerte, Vilmar, Pedro Paulo, Wellington "Globinho" e Gaspar. Da aldeia Namukurá, também na Terra Indígena de São Marcos, conto com a parceria de Afonso, Gedeon, João Paulo, Henrique, João Carlos. Das aldeias da Terra Indígena Sangradouro, conto com César Tserenhôdza e Natal Anhahu'a (aldeia Abelhinha), Simeão (aldeia O're), Garcia Maradzabui'wa (aldeia Volta Grande), Eliseu (aldeia Três Lagoas), Lindomar (aldeia Nossa Senhora Aparecida), Zenóbio e Paulo Buhu (aldeia São Pedro) e Paulo José (aldeia Santa Glória). Da Terra Indígena Areões, conto com Severino Saridu, Malwe, Jorge e Tseridze. Na aldeia de São Felipe, na Terra Indígena Parambure, conto com Valdiberto, Modesto, Jean Carlos, Pedro Paulo, Carlos José. Na aldeia Pimentel Barbosa, Vinícius Tsupretapra e Robson.

6.8. Se existirem pessoas de fora da comunidade que participam das atividades, quem são elas e qual sua responsabilidade dentro da iniciativa cultural?

Como já explicamos anteriormente (seção 6.4), ao longo destas quase três décadas de trabalho com a documentação e realização cinematográfica temos buscado parcerias que possibilitassem a continuidade do trabalho. No início, contamos com a atuação de Virgínia Valadão e Paulo César Soares, ambos do Centro de Trabalho Indigenista. O Vídeo nas Aldeias, na figura de seu idealizador Vincent Carelli, foi indispensável para minha formação e principalmente para a aquisição dos primeiros equipamentos que possibilitaram o trabalho de registro e de realização filmica. Além destes importantes parceiros, vários outros fizeram e fazem parte desta trajetória, como Sérgio Bairon, Ivone Carvalho e Sérgio Sato do Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP) da Universidade de São Paulo. A parceria com a Missão Salesiana também merece ser mencionada. Foram importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho: Padre Antônio Teixeira, Padre João Bosco Maciel, Padre Luiz Silva Leal, Padre Augusto Kian, Padre Jorge Lachnite, Padre Eloir, Padre Bartolomeu Giaccaria, Mestre Adalberto Heide.

6.9. Caso sua comunidade seja premiada, como pretendem utilizar o recurso da premiação?

Como vimos, o projeto de implementação do Centro de Referência Audiovisual para a Documentação e Registro da Cultura Xavante prevê uma série de ações no âmbito da constituição de seu acervo, das atividades de registro e documentação, de formação, de divulgação e realização filmica. O recurso de uma eventual premiação por parte da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura será utilizado para viabilizar estas ações. A aquisição de novos equipamentos e manutenção dos antigos são investimentos que certamente incidem sobre todas as ações do Centro de Referência, sendo esta uma prioridade da utilização do recurso.

6.10. Indique um ou mais temas contemplados pela sua iniciativa:

- (x) Religiões, rituais e festas tradicionais
- (x) Músicas, cantos e danças
- (x) Línguas indígenas
- (x) Narrativas simbólicas, histórias e outras narrativas orais
- (x) Educação e processos próprios de transmissão de conhecimentos
- () Meio ambiente, territorialidade e sustentabilidade das culturas indígenas
- (x) Medicina indígena
- () Alimentação indígena:
 - () Manejo, plantio e coleta de recursos naturais
 - () Culinária indígena
- () Jogos e brincadeiras
- (x) Arte, produção material e artesanato
- (x) Pinturas corporais, desenhos, grafismos e outras formas de expressão simbólica
- () Arquitetura indígena
- (x) Memória e patrimônio:
 - (x) Documentação

- Museus
- Pesquisas aplicadas
- Textos escritos
- Teatro e histórias encenadas
- Audiovisual, CDs, cinema, vídeo ou outros meios eletrônicos e de comunicação
- Outras formas de expressão próprias das culturas indígenas

7. Dos temas assinalados acima indique qual é o mais importante para representar sua iniciativa.

Desde filmes clássicos do documentário mundial como *Pour la suite du monde* (1963) de Pierre Perrault, *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch, mas também de filmes realizados entre comunidades indígenas brasileiras como *A festa da moça* (1987) de Vincent Carelli (e tantos outros do Vídeo nas Aldeias), é sabido que o ato de filmar mobiliza e ativa na comunidade uma espécie de desejo de filme, de realizar uma vez mais aquilo que não se realizava. Não tem sido diferente em minha comunidade. Ainda que a ação de registro (**Memória e patrimônio**) e realização **audiovisual** seja a ação direta de nosso trabalho, todos os temas assinalados acima estão indiretamente relacionados a ele.

8. INFORMAÇÕES FINAIS

8.1. Como a comunidade ficou sabendo do Prêmio Culturas Indígenas 2015:

- Internet
- Recebeu material de divulgação pelos Correios
- Oficinas realizadas pela equipe do Prêmio
- Organizações Indígenas
- Órgãos governamentais (FUNAI, SESAI, etc)
- ONGs, Universidades e outros parceiros
- Rádio, TV
- Outros. Quais? _____

8.2. Indique se já participaram de outros editais de premiação voltados para os Povos Indígenas:

Prêmio Culturas Indígenas 2006 edição Ângelo Cretã
Foi premiado? sim não

Prêmio Culturas Indígenas 2007 edição Xicão Xukuru
Foi premiado? sim não

Prêmio Culturas Indígenas 2010 Edição Marçal Tupã-Y
Foi premiado? sim não

Prêmio Culturas Indígenas 2012 Edição Raoni Metuktire
Foi premiado? sim não

() Outros:
Quais:

9. Liste quais são os materiais complementares que estão sendo enviados pela comunidade: CDs, DVDs, fotos, folhetos, cartazes, desenhos, livros, matérias de jornal ou outros materiais.

Um DVD contendo os principais filmes Xavante aqui citados.

10. Caso sua iniciativa seja classificada, deseja que sua entidade ou coletivo cultural seja reconhecido(a) como Ponto ou Pontão de Cultura, nos termos da Lei Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014) e da Instrução Normativa que a regulamenta (IN MinC nº 01 de 07/04/2015).

(x) Sim () Não

11. INFORMAÇÕES SOBRE O USO DO RECURSO

Declaro que estou ciente de todos os termos presentes no Edital de Prêmio Pontos de Cultura Indígenas 2015 promovido pela Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, da Secretaria do Audiovisual, do Ministério da Cultura, e pela Fundação Nacional do Índio;

Comprometo-me a:

- Enviar relatório, em até 180 (cento e oitenta dias) após o recebimento do prêmio, com a descrição das atividades realizadas e dos benefícios e impactos gerados para a comunidade. Ao enviar o relatório podendo ser agregados materiais tais como: fotografias, catálogos, material de imprensa, listas de presença, cartazes, cartilhas, material em audiovisual (DVDs e CDs), entre outros;
- Receber representante ou visita do MinC, com a missão avaliar os impactos obtidos com a premiação, caso a SCDC considere pertinente;
- Divulgar em todos os atos de divulgação da premiação da sua iniciativa cultural, os nomes das Secretarias da Cidadania e da Diversidade Cultural, e do Audiovisual, do Ministério da Cultura, e da Fundação Nacional do Índio, de acordo com os padrões de identidade visual fornecidos pela SCDC no ato da premiação.
- Declaro estar ciente de que os atos de divulgação e publicidade, da premiação da iniciativa cultura devem ter caráter educativo, informativo ou social, e não de promoção pessoal, de autoridades ou servidores públicos;

12. DECLARAÇÃO DE TITULARIDADE E AUTORIZAÇÃO DE USO DOS MATERIAIS E AUTODECLARAÇÃO E VEDAÇÕES

- Autorizo, a publicação e divulgação pelo Ministério da Cultura e pela FUNAI, em conformidade com a Portaria nº 177/PRES, de 16 de fevereiro de 2006, para fins não comerciais, dos materiais apresentados (músicas, textos, fotografias, vídeos, entre outros),

sem quaisquer ônus, inclusive em universidades, escolas, seminários, congressos, outros eventos e na mídia em geral, no Brasil e no exterior.

- Estou ciente dos meus direitos, deveres e procedimentos definidos pelos atos normativos que regem o Edital de Seleção Pública nº 02, de 03/07/2015, zelando pela observância das suas determinações.
- Declaro que as informações e documentos apresentados neste projeto são de minha inteira responsabilidade, sendo a expressão da verdade.
- Declaro que, caso venha a ser selecionado, realizarei o objeto do projeto conforme pactuado no Plano de Trabalho e no Termo de Compromisso Cultural.
- Autorizo o Ministério da Cultura a publicar e divulgar, os conteúdos desta inscrição, sem quaisquer ônus, inclusive em universidades, escolas, seminários, congressos, outros eventos e na mídia em geral, no Brasil e no exterior.
- Declaro que não me enquadro nas vedações expressas no item 7 e seus subitens expressos no presente edital e ainda, em conformidade com o Art. 11, do anexo da Portaria MinC nº 29/2009.
- Declaro que assumo total responsabilidade pela veracidade das informações e pelos documentos apresentados cujos direitos autorais estejam protegidos pela legislação vigente.
- Declaro que ao inscrever-me no Prêmio Pontos de Cultura Indígenas tenho consciência de minha identidade e me autodeclaro indígena, nos termos da Convenção 169 da OIT, e sob as penas da Lei, em especial o artigo 299 do Código Penal brasileiro, que trata de falsidade ideológica.
- Declaro que tenho conhecimento de que ao inscrever-se na categoria audiovisual, e caso minha iniciativa seja selecionada, cederei os direitos de exibição a SCDC/MinC, a SAV/MinC, ao Ministério da Cultura e à Funai, conforme descrito abaixo:
 - a) o direito de exibição da obra, em caráter não-exclusivo e de forma não-onerosa, em programas e políticas públicas do Governo Federal;
 - b) o direito de reprodução da obra, em caráter não-exclusivo e de forma não-onerosa, em meios de veiculação de conteúdos audiovisuais, tais como emissoras públicas de radiodifusão, Canal da Cultura, canais públicos de televisão por assinatura; e
 - c) o direito de distribuição e exibição da obra, em caráter não-exclusivo e de forma não-onerosa, para portais na internet e cineclubes, dentre outros, fomentados, geridos e/ou administrados pelo Ministério da Cultura, e/ou em parcerias com outros entes públicos.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que assumo total responsabilidade pela veracidade das informações e pelos documentos apresentados cujos direitos autorais estejam protegidos pela legislação vigente.

Aldeia Xavante de Sangradouro,

Terra Indígena Sangradouro, município General Carneiro – MT,
25 de julho de 2015.

Divino Tserewahú Tsereptse

Anexo 2

**PROJETO CINEMA INDÍGENA:
DANHIMIDZADZE NHÕPATADZE
ENCONTRO COM DANHIMITÉ**



CHAMADA PÚBLICA BRDE/FSA – NÚCLEOS CRIATIVOS – PRODAV 03/2016

ANEXO V - MODELO DE PROPOSTA AUDIOVISUAL – NÚCLEO CRIATIVO

PROJETO 04

V. Não seriada de Longa-metragem de Documentário (Título)

Danhimidzadze Nhõpatadze – Encontro com Danhimité

a) Descrição do objeto e das estratégias de abordagem em até 10 linhas:

O documentário, narrado e falado em língua Xavante (com legendas em português), *Danhimidzadze Nhõpetedze* (Encontro com *Danhimité*), abordará um objeto de dupla face: a realização do raro ritual tradicional de iniciação e progressão espiritual dos índios Xavante da aldeia de Sangradouro (MT) ao longo de quase trinta anos; e as próprias imagens realizadas pelo cineasta e documentarista nativo Divino Tserewahu, que dão a ver tanto a dinâmica de repetições e variações do cerimonial ao longo das décadas, como diferentes modos de filmar o ritual implicados nas distintas etapas da progressão e do conhecimento vividas pelo próprio cineasta Xavante, quem elaborará o roteiro em colaboração intercultural com o roteirista montador não-indígena Bernard Belisário.

b) Argumento com estilo documental e referências em até 70 linhas:

O povo indígena (A'uwẽ) Xavante encontra-se radicado em reduzidas Terras Indígenas descontínuas no estado do Mato Grosso; território esse que, antes da chegada dos *waradzu* – os “brancos” –, era ocupado de forma extensa e contínua por eles (Maybury-Lewis, 1984: 43-49). Durante séculos, os Xavante recusaram o contato com os brancos até que, em 1946, um dos grupos que se encontrava próximo ao posto de atração estabelecido pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) decidiu enfrentar o contato de forma pacífica, passando a viver junto ao posto. Um outro grupo, liderado pelo cacique Tsereptsé, entretanto, manteve-se arredio ao assédio dos brancos até 1957, quando, após dois anos de migração, alcançou a Missão Salesiana de Sangradouro, onde puderam se estabelecer desde então. Atualmente vivem na Terra Indígena Sangradouro-Volta Grande, município de General Carneiro (MT), aproximadamente 4.600 *a'uwẽ* (“gente, pessoas”) falantes da língua Xavante (Gê). Na aldeia de Sangradouro, Alexandre (filho de) Tsereptsé comanda a vida ritual e cerimonial da comunidade juntamente com os demais anciãos, os mestres do conhecimento Xavante. Em 1990 o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) presenteou a comunidade de Sangradouro com uma câmera de vídeo VHS. A partir de então, a vida cerimonial e cotidiana da aldeia tem sido documentada pelo neto de Tsereptsé, o cineasta indígena Xavante Divino Tserewahu Tsereptsé.

Assim como a decisão de estabelecer contato (pacífico) com os missionários, a decisão de documentar em vídeo os eventos rituais da aldeia partiu dos próprios Xavantes de Sangradouro (Carelli *apud* Araújo, 2011: 54). Em 1987, Lucas 'Ruri'õ, percebendo que a distância entre as gerações mais novas e os anciãos se intensificara ao longo das décadas de contato com os brancos, foi até São Paulo solicitar aos indigenistas do projeto Vídeo nas Aldeias (à época vinculado ao CTI) que registrassem um importante ritual de iniciação (e progressão) masculina na vida espiritual e no



xamanismo Xavante, o *Wai'a Rini*, que ocorreria naquele ano e só voltaria a ser realizado 13 anos depois.

As imagens e entrevistas registradas por Paulo César Soares no ritual de 1987, assim como aquelas registradas por Divino Tserewahu e Tokoda Kazutaka em 2000 encontram-se depositadas no acervo do Vídeo nas Aldeias em Olinda (PE), ainda em seus formatos originais – VHS e miniDV. Uma primeira etapa da elaboração do roteiro do documentário *Danhimidzadze Nhõpetedze* (Encontro com *Danhimité*) consiste na pesquisa nesse acervo de imagens com o objetivo de “repatriá-lo” e exibi-lo na aldeia de Sangradouro de modo a mapeá-lo. As discussões que tal exibição possa vir a suscitar serão registradas para serem utilizadas como planos estruturadores do próprio roteiro do filme, que articulará em sua montagem uma alternância entre as imagens de arquivo e a crítica dos mestres anciãos Xavante às imagens. Além dos registros históricos deste ritual, realizado ao longo de quase trinta anos, lançaremos mão dos registros e das entrevistas filmadas por Divino Tserewahu e Bernard Belisário quando da realização do *Wai'a Rini* em 2015, no qual o próprio cineasta Xavante passava à mais alta função do *Wai'a*, tornando-se um *dzö'ratsi'wa* – cantor espiritual (Welch, 2014: 161), ou *chocalheiro*. O documentário abordará assim não só a dinâmica de repetições e variações deste ritual ao longo de quase trinta anos como a própria trajetória do cineasta Xavante, em seus diferentes modos de participar, compreender e filmar o ritual.

Para a elaboração do roteiro deste documentário, será necessária a digitalização do material que se encontra em suporte analógico no acervo do Vídeo nas Aldeias e o seu mapeamento (bem como do material filmado em 2015) pelos roteiristas do Núcleo Xavante supervisionados pelos mestres xamãs, os anciãos *wai'a'rada* da aldeia de Sangradouro e pelo líder dos Núcleos Criativos, Vincent Carelli.

WELCH, James. 2014. O sistema Xavante de grupos de idade espirituais: estrutura e prática na vida dos homens. In: COIMBRA, Carlos & WELCH, James (orgs.). *Antropologia e História Xavante em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Museu do Índio – FUNAI, p. 157-179.

ARAÚJO, Ana Carvalho (org.). 2011. *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.

MAYBURY-LEWIS, David. 1984. *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.

c) Descrição de personagens (se houver), em até 5 linhas cada:

O ritual *Wai'a Rini* coloca em relação quatro diferentes grupos ou estratos etários: [1] Os meninos iniciantes (da “madeira” e do “chocalho”), submetidos a uma penosa sequência ritual diária ao longo de mais de um mês, em que dançam, cantam e balançam seus chocalhos ou bordunas no pátio cerimonial da aldeia sob a dura vigilância dos “guardas” *da'amãwai'a'wa* – um dos grupos que compõe o segundo estrato etário na hierarquia ritual, juntamente com o grupo dos caçadores rituais. [2] Aos guardas compete a tarefa de “bater os pés” diante (e sobre os pés) dos iniciantes (em reprimenda a algum descumprimento das obrigações rituais ou das restrições alimentares e de asseio às quais estão submetidos durante todo o mês, e intensificadas às vésperas do desmaio – a morte ritual provocada pelo esgotamento e



pelo veneno em pó que os guardas lançam sobre os iniciantes exaustos). Os caçadores rituais, por sua vez, passam dias nas matas do território na Terra Indígena (e fora desta) rastreando e caçando as presas que serão oferecidas ritualmente aos mestres anciãos do último estrato etário do *Wai'a*. [3] O terceiro estrato de idade na ascendência hierárquica do ritual é o grupo dos *dzö'ratsi'wa*, os cantores tocadores do chocalho, responsáveis por reanimar seus jovens "afilhados", bem como por escolher, ensaiar e executar o canto da cerimônia de encerramento, submetido à aprovação daqueles que passarão ao quarto e último (o mais respeitado) estrato etário do ritual, [4] o grupo dos mestres xamãs, os anciãos *wai'a'rada* a quem são destinados os produtos das caçadas empreendidas pelos caçadores rituais ao longo de todo o mês.

d) Público-alvo e perfil de canais adequados para a veiculação em até cinco linhas:

Além da exibição em festivais e fóruns especializados em documentário, o filme poderá ser distribuído em circuito comercial de salas de cinema, assim como em canais de televisão nacionais e internacionais de caráter educativo ou público, alcançando um público que muitas vezes desconhece os povos indígenas no Brasil.

e) Descrição das etapas e necessidade de trabalho de desenvolvimento a serem realizadas com o aporte do investimento da Chamada Pública BRDE/FSA PRODAV 03/2016 em até 10 linhas:

A digitalização e mapeamento do material referente aos *Wai'a Rini* de 1987 e 2000 implica o transporte, a permanência e o trabalho dos roteiristas no acervo do Vídeo nas Aldeias em Olinda (PE) durante um mês, posto que se estima um total de 150 horas gravadas em vídeo analógico. A exibição de partes do material de arquivo na aldeia de Sangradouro implicará transporte, permanência e trabalho em campo envolvendo tanto os roteiristas quanto o líder Vincent Carelli em Sangradouro durante outro mês, além do seu registro em áudio e vídeo. A escrita propriamente dita do roteiro do documentário será realizada ao longo de dois meses pelo roteirista e cineasta Xavante, Divino Tserewahu, em parceria com o roteirista montador não-indígena Bernard Belisário.

f) Descrição das etapas de pesquisa a serem desenvolvidas em até 10 linhas:

A visionagem e o mapeamento do acervo Xavante do Vídeo nas Aldeias permitirá aos roteiristas selecionar e organizar o material a ser exibido na aldeia, segunda etapa da pesquisa. Conforme descrevemos, as discussões e conversas suscitadas pela exibição com os mestres anciãos Xavante de Sangradouro serão registradas em áudio e vídeo, material este que será imediatamente incorporado à pesquisa. A terceira etapa consiste na elaboração e escrita compartilhada do roteiro do filme documentário *Danhimidzadze Nhõpetedze: Encontro com Danhimité*.