

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

KARINA DE OLIVEIRA DA SILVA

SEMENTES DO CINEMA INDÍGENA

Porto Alegre
2020

KARINA DE OLIVEIRA DA SILVA

SEMENTES DO CINEMA INDÍGENA

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre

2020

Aos povos indígenas e sua eternidade

AGRADECIMENTOS

Aos meus ancestrais pelo sonho e pelo amor de semear o que hoje sou.

Aos povos indígenas em sua existência ancestral e eterna.

A minha mãe Francisca Maria, Pretinha, por acreditar em mim quando me deu a vida e me alimentou com sua dança, poesia e força. A ela irredutivelmente por me abrir os caminhos. Ao meu pai, Raimundo Nonato, pelo seu esforço de sempre recomeçar e pela palavra de conforto e esperança.

A minha irmã Gizelle por sua sabedoria antiga, sua dança ancestral e seu amor e amizade leal desde que nos encontramos pela primeira vez.

Ao meu primo irmão Pedrinho por todos os conselhos, sua dança ancestral e pela felicidade no olhar por estarmos vivas.

Ao impulso, parceria e fortalecimento de Babosa Maresia, companheira e amante que tanto se dispôs a ouvir e tecer juntas. Agradeço a paciência e a beleza de viver em união e chamego.

Aos meus avós pelo amor e doçura guerreira de resistir ao plantar todo tipo de alimento na pedra onde tudo dá.

As minhas primas por suas bravuras e esperanças de quem não desiste da vida.

A todes amigas que tanto escutaram e fortaleceram com uma palavra, gesto e graça que só as amizades com morada no coração possibilitam.

As mulheres da Comunidade Morada da Paz, território de Mãe Preta e seu Sete por me apresentar maneiras de aprender pelo amor e por reforçar cotidianamente que nada justifica a falta de esperança. Grata pelo axé, pelas crianças e pelo muzunguê.

A Gá Téh Kaingang por me abraçar nos momentos de difícil entendimento, por me apresentar as árvores e por criar a resistência de seu povo no ato e

na espiritualidade. Imensamente agradecida pela amizade verdadeira e serena do nosso encontro ancestral. Ao povo Kaingang pelo nome e sentido que me foi dado, Kafej, folha, flor da árvore, agradeço por tudo.

A toda minha família de pai e mãe que lidando com o algodão e com a linha costuraram seus sustentos e caminhos.

As minhas tias maternas Rita, Veleda, Tônia e Inocência que me deram amor verdadeiro, denço e resiliência.

A toda minha família que no sertão permaneceu sendo pedra, resistência e bravura. E aos que perto do mar foram viver com a coragem de sonhar sua terra distante.

A minha orientadora, Daniela Kern, por topar essa aventura, pela primeira porta aberta a iniciação científica e pela graça de partilhar de seu imenso saber. Uma mulher intelectual aberta às mudanças do mundo.

Ao Instituto de Artes por me ensinar a ser como não ser. A aticar ainda mais meus desejos por descolonização. Não conseguiu apagar a minha luz!

Ao meu povo do nordeste que independente de onde estivermos nunca deixamos de ser quem somos. E, sobretudo, ao Ceará que sempre me alimentou e curou tantas vezes durante o processo de formação que precisei retornar para avivar minha cultura e para dourar meu sol. Grata por toda singeleza.

A todas as trabalhadoras e trabalhadores da UFRGS por manter em funcionamento esse enorme empreendimento e portal de tantos sonhos.

A todo povo de luta e ao movimento estudantil bem como a sociedade que se revolta por condições de uma educação pública gratuita e de qualidade.

A todas as folhas, raízes, sementes, flores e frutos. E a imensidão do mar que me criou.

Aos pássaros Gogo e Léo e Olívia e Ofélia (in memoria) por abrir as portas da vida do voo com poesia e pelo olhar carinhoso na nossa irmandade de tanto tempo. Amo vocês.

RESUMO

A seguinte pesquisa investiga a autorrepresentação e a memória pelo audiovisual produzido por indígenas no Brasil considerando tais criações como sementes artísticas no processo de descolonização em curso no país. De caráter introdutório este estudo se propõe a alçar voo na busca das compreensões sobre os modos de fazer do cinema indígena no contemporâneo. Na primeira parte é construída uma breve historicidade sobre o surgimento desse cinema, as oficinas de aprendizagem da linguagem audiovisual e a inserção da câmera entre os povos. Já no segundo momento nos aproximamos das noções das imagens pelos Huni Kuin e é analisado o documentário *Já me transformei em imagem* (2008), de Zezinho Yube. Ao interpretarmos as realizações audiovisuais como fundamentais por assumir um espaço decisivo na visibilidade e na luta dos povos indígenas refletimos também a atualização do veículo de transmissão da memória entre as gerações através da imagem em movimento.

Palavras-chave: Cinema Indígena. Autorrepresentação. Descolonização

RESUMEN

La siguiente investigación analiza la autorrepresentación y la memoria del audiovisual producido por pueblos indígenas en Brasil considerando tales creaciones como semillas artísticas en el proceso de descolonización en curso en el país. Con un carácter introductorio, este estudio tiene como objetivo tomar vuelo en busca de entendimientos sobre las formas de hacer cine indígena en lo contemporáneo. En la primera parte se construye una breve historicidad sobre el surgimiento de este cine, los talleres de aprendizaje de la lenguaje audiovisual y la inserción de la cámara entre los pueblos. Ya en el segundo momento nos acercamos a las nociones de las imágenes de los Huni Kuin y se analiza el documental *Já me transformei em imagem* (2008), de Zezinho Yube. Al interpretar los logros audiovisuales como fundamentales porque asume un lugar decisivo en la visibilidad y la lucha de los pueblos indígenas, también reflejamos la actualización del vehículo para la transmisión de la memoria entre generaciones a través de la imagen en movimiento.

Palabras-clave: Cine indígena. Autorrepresentación. Descolonización

LISTA DE FILMES

JÁ me transformei em imagem. Direção de Zezinho Yube. Vídeo nas aldeias, 2008.(32min)

CANTOS em um encontro de pajés Tikmũ'ün-Maxakali. Direção de Josemar Maxakali, Marilton Maxakali e Bruno Vasconcelos. ProdocSo- programa de documentação de sonoridades indígenas - Museu do Índio. 2015 (34min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opD2qDnp4Y8>. Acesso

A festa da moça. Direção de Vincent Carelli. Vídeo nas aldeias, 1987.

WAI'Á, *O segredo dos homens*. Direção de Virgínia Valadão. Vídeo nas aldeias, 1988.

AOS *parentes* (2004) Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=4PBNTzQf52w>. (12min) Acesso em: 25 de set. 2019

A Cutia e o Macaco. Direção de Coletivo das cineastas Xinguanas, Instituto Catitu (2011).

DAS CRIANÇAS Ikpeng para o mundo. Marangmotxíngmo Mĩrang. Direção de Karané Ikpeng, Natuyu Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão, Kumaré Ikpeng. Vídeo nas Aldeias, 2001. (35min)

MANIFESTO de realizadores indígenas. (2011) (5min46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4PBNTzQf52w>. Acesso em: 25 de set. 2019

KA'A zar ukyze wà - Os Donos da Floresta em Perigo. Direção de Flay Guajajara, Edivan dos Santos Guajajara e Erisvan Bone Guajajara. Publicado pelo canal no youtube do Instituto Sociamental, (2019). (13min43s).

YVY *Reñoi, Sementes da terra* Direção de ASCURI. 2019, (15min1s). . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXkRg9stDmk>. Acesso em 25 de set. 2019

KAHEHIJU Uguhutu, O Manejo da Câmera. Coletivo Kuikuro de Cinema. Vídeo nas Aldeias, 2007.

PELE de Branco, Kagaiha Atipugu. Direção de Takumã Kuikuro, Marrayury Kuikuro (2012).

BIMI, A Mestra de Kenes. Direção de Zezinho Yube. Vídeo nas aldeias, (2009).

KENE Yuxi, As voltas do Kene. Direção de Zezinho Yube. Vídeo nas aldeias, 2008.

UMA escola Huni Kuin. Direção de Zezinho Yube. Vídeo nas aldeias, 2008.

TRATAMENTO tradicional com colírio que limpa os olhos e a mente. (3min51s) Publicado pelo canal de Tashka Yanawana.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmEaf6yisxM>

ÍNDIO cidadão? Direção de Rodriguarani Kaiowá e Equipe, 2014. (52min)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ti1q9-eWtc8>

NANOOK of the North (1922) Direção de Robert Flaherty

FRUTO da aliança dos povos da floresta. Direção de Siã Tadeu Huni Kuin. ASKARJ, UNIÃO das Nações Indígenas, UNI, 1987. (26min30s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1AqjvVnjZCI>

RITUAIS e Festas Bororo. Direção de Luiz Thomaz Reis. (1917)

YÃMIYHEX, as mulheres-espírito. Direção de Sueli Maxakali e Isael Maxakali. Filmes de quintal, 2019. (77min)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: PRECISO FALAR COM O CORAÇÃO	11
2. CINEMA INDÍGENA: PLANTAR O SONHO E VER NASCER A FLOR	18
2.1 A CÂMERA CHEGOU: IRÍS, OLHO, ARMA	32
2.2 OFICINAS: ESPAÇOS DE APRENDER, ESPAÇOS DE CRIAR	36
3. PÁSSARO É JAPIM: HUNI KUIN E O VIVER DAS IMAGENS	43
3.1 JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

PRECISO FALAR COM O CORAÇÃO

(...)Só tem que entender qual é o caminho, para entender o que estava querendo saber

Pajé Ika Muru Mateus Agostinho¹

Su-pi-kir²

Levantada de voo de ave

A seguinte pesquisa investiga a autorrepresentação e a transmissão da memória pelo audiovisual produzido por indígenas no Brasil, considerando tais criações como sementes artísticas e culturais no processo de descolonização em curso no país. Ao longo desse estudo faremos um voo sobre uma terra infinita e do alto de nosso rasante observaremos algumas sementes produzidas pela imagem e som.

Minha aproximação ao tema abre para muitos modos de contar essa história. Ao escolher de início narrar a trajetória acadêmica, pontuo a experiência em 2017 quando acompanho o Festival de Cinema Indígena, Cine Curumin³, em sua sétima edição que na vez fora realizado em Salvador e na Serra do Pandeiro. Lá estava eu na aldeia Tupinambá no Sul da Bahia, participando dos três dias de evento recebida com muito respeito e amorosidade. No último dia recebi um banho de ervas da Glicéria Tupinambá⁴ a qual tenho carinho e respeito. E no momento da saída, ganhei

¹ Fragemento da fala de pajé Agostinho Ika Muru ao apontar o poder e a sabedoria de *Yuxibu*, energia vital, para os Huni Kuin quando perguntado por Alice Haibara (2016) no trabalho Já me transformei em Imagem: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuin (kaxinawá).

² Onomatopéia em Haxta Kui no estudo linguístico de KAXINAWÁ (2011).

³ Programação completa da edição do Cine Kurumin 12 a 17 de Julho de 2017 <https://cinekurumin.files.wordpress.com/2017/07/cinekurumin-programaccca7acc83o-salvador-29jun-03.pdf>

⁴ Importante liderança, ativista dos direitos das mulheres indígenas. Idealizadora junto a Cristiane Pankararu do documentário que denunciou as violações de mulheres indígenas no Nordeste. *Voz das mulheres indígenas* (2015).

uma cabaça de Coité⁵. A raiz da árvore foi plantada pela bisavó de Glicéria, mãe de Dona Maria, matriarca e guerreira tupinambá, que é mãe também do Cacique Babau. Recebi palavras de fortalecimento do Pajé Lírio e vi cacau no pé de árvore ainda pequena.

Após a imersão no festival, onde pude conhecer um vasto repertório de filmes e me vi, ao sair da breve estadia na aldeia muito remexida e alguns novos caminhos se abriram. Em 2017, estava no terceiro ano de formação na História da arte absurdamente cansada do eurocentrismo, verdadeiramente raivosa com o epistemicídio e incrédula com o ensino de arte eurocentrado, racista e acriticamente sustentado por uma parte do corpo docente. Também já havia sido convidada a me retirar do curso e questionada se estava na formação certa por mais de um professor. De alguma forma, esse trecho não traz nada de novo sobre o pensamento acadêmico e suas violações coloniais que são articuladas pelos privilegiados do sistema, os brancos.

Não desisti e hoje entrego nesta pesquisa a morte e o nascimento. Após compreender o que me fazia mal e entender suas estruturas me transformei em combatente na luta pela descolonização do pensamento e da arte. Promovendo práticas de desmonte colonial, minha resposta aos maus momentos ao longo da formação acadêmica é esse voo de conhecimentos meus e de tantas outras que olham e produzem o cinema indígena. Esse é um dos jeitos de contar a história de aproximação ao tema.

A outra maneira de contar é através do sonho. O sonho é um elemento guia nas culturas indígenas, canal de comunicação com o invisível, receptor e formulador de mundos. A realidade dos olhos fechados, a imagem produzida lá dentro. Inúmeras gerações e culturas se questionaram para onde vão quando fecham os olhos durante o crepúsculo noturno e alvorada do amanhecer. Nas ontologias e cosmovisões indígenas há uma constatação do poder dos sonhos atuando como processos de cura e acessos aos tempos. Decifrar é mistério que se aprende com os tempos. Os sonhos avisaram a chegada do inimigo e a planta que cura.

⁵ Nome Científico: *Crescentia cujete*.

Acordo eu de um sonho com saudade e no estômago medo, não sei tempo, mas sei gosto. Despertei e num processo de transição do estágio do sono recebo a mensagem que preciso estar junta, perto dos meus parentes, o sentimento de uma saudade do não vivido, de um povo que ainda não conheço. Uma saudade ancestral. Estabilizo os olhos no sol e percebo o acontecido. Sinto a partir dali a caminhada para estar ao lado dos povos indígenas e a indagação surgida no sonho: como viver tudo de tanto tempo de saudade? Como continuar a pele? Como partilha o viver de agora? Para além de atitudes pragmáticas, o sensível atuava completamente na elaboração do sonho.

Acordei com a mensagem diluída ao longo do dia, é preciso ver, conhecer suas histórias, ouvir, viver. O cinema indígena chegou como o portal mágico de acesso aos rituais de celebração do alimento, da cura, das iniciações. Era o meio pelo qual adentraria aquelas memórias que no sonho me moviam saudades. No tempo dos olhos abertos passei a pesquisar sobre tal tema. O cinema, as produções realizadas por eles mesmos me foram o primeiro meio para de imediato conhecer e me aproximar da multidão e complexidade dos saberes, artes e cultura desses povos. Foi pelo sonho que comecei a pesquisar. Os desdobramentos são diversos e revisito a história da minha família e do meu povo do Ceará para entender o por quê chego aqui e quais minhas ligações. Meu espírito sabe e eu sigo por acreditar no bom destino. Sigo na luta para que não morram os povos e suas culturas. Este trabalho é além de semente é um sonho que está dentro de cada semente.

A incorporação do cinema indígena como objeto de pesquisa abre caminhos para adentrar a uma diversidade criativa em temas, suportes e linguagens ainda pouco conhecidos do grande público. Os interesses em compreender a transmissão dos saberes dessas sociedades prioritariamente orais para o audiovisual e suas articulações com as memórias nos impulsiona a refletir sobre a autorrepresentação através do protagonismo dos povos indígenas na produção audiovisual.

Considero ao longo do trabalho a descolonização enquanto prática interpretativa e crítica do sistema modernidade/colonialidade⁶. Opto pelo termo descolonizar, ainda que seja localizado teoricamente por alguns enquanto processo histórico político durante o século XX de libertação dos países colonizados. Embora reconheça a discussão sobre o termo decolonial⁷ e seu uso recente nas discussões artísticas, recorro ao sentido da partícula des enquanto desfazer, desmontar ser uma ação de movimento giratório. E reforço que a descolonização não é apenas um termo e um conceito, mas um posicionamento e uma prática no mundo que cria e significa as imagens. Nesse estudo experimentaremos o sentir, pensar e agir nas formas de romper com os pensamentos impostos bem como analisar outras possibilidades de mundo.

Na fala de Krenak (2019, pg. 14) em *Ideias para adiar o fim do mundo* nos lança a questão:

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes?

Considero o cinema indígena como uma das estratégias de comunicar, sensibilizar e continuar seus modos de vida. Maneiras de resistir à imposta invisibilidade e ao estratégico apagamento colonial. O audiovisual é uma ferramenta tecnológica com poderes de transformação do pensamento. Ainda que com uma baixa audiência e restrito a festivais específicos e algumas exposições de séries temáticas em redes de televisão pública

⁶ Para consultar historicamente o embasamento inicial do pensamento do grupo modernidade/colonialidade e seus principais objetivos ver MIGNOLO (2005) e BALLESTRIN (2013) para compreensão sobre o projeto decolonial enquanto giro epistemológico e categoria de análise.

⁷ Termo que aparece na Constituição Política do Estado Plurinacional da Bolívia em 2009 e teorizado por Catherine Walsh que justifica o seu uso enquanto conceito o diferenciando de descolonização.

brasileira, essas produções carregam a ideia da semente, é justamente por acreditar na construção dessas novas visualidades e discursos através da linguagem cinematográfica que me aventuro nesse cenário. Mas não sou inocente ao acreditar apenas que as produções audiovisuais contribuirão para a mudança necessária do sistema colonial que oprime e impossibilita vidas indígenas. Há urgências históricas negligenciadas e silenciadas ao longo de todo o processo.

Trata-se de um grande voo, um rasante panorâmico, visto do alto, com olhos de pássara focada na terra. As escolhas simbólicas energéticas que conduzem e impulsionam a investigação são elementos de profunda importância e história em minha vida, bem como fazem parte das simbologias ameríndias assumindo diferentes noções e significados nos diversos contextos das sociedades indígenas, como os pássaros e as sementes.

A semente é óvulo maduro. As memórias de sua composição vegetal estão registradas em diferentes formatos. Suas reservas de energia as acompanham. Carregam todo o tempo em si. O que já foi antes, o que vem a ser desde que tenha suas necessidades básicas disponíveis, a terra, a água, o sol, o vento, a luz. Com possibilidades de adentrar séculos e transitar milênios, garante a continuação da espécie, a semente, continua a vida. O movimento de preservação e circulação da semente acompanha a cultura, o cultivo, o caminho.

Pássaros são comunicadores entre mundos, habitam o céu e a terra, se movimentam pelo ar. Alimentam-se de sementes, veem as cores vibrar, conhecem bem o voar. São cantantes pelo sopro, assoviam, vibram o ar. O pássaro e o vento são seres de muita importância.

Quero singelamente apresentar nas próximas páginas o voo desse pássaro guia ancestral e relatar em pesquisa as conexões e confluências encontradas nas rotas desse voar, semeando junções, perspectivas e reflexões coletivas sobre o processo em curso da descolonização no Brasil. São mensagens e sementes sobre novos tempos. São sementes e mensagens em som e imagem em movimento. É luta ancestral.

O presente estudo é composto por dois capítulos. No primeiro apresento panoramicamente as especificidades e historicidade do cinema indígena, a inserção da câmera entre os povos e os processos de formação nas oficinas de audiovisual. Já no segundo capítulo há a aproximação ao povo Huni Kuin e seu pensamento visual e em seguida o estudo do documentário realizado por Zezinho Yube, *Já me transformei em imagem* (2008) onde ao analisar busco relacionar as questões da autorrepresentação, memória e descolonização.

É essencial pontuar a metodologia utilizada para essa pesquisa e montagem do trabalho. A Internet, o mundo virtual, foi espaço e acesso para fontes primárias da pesquisa, visto que muitas das formas de acessar as obras fílmicas são através dessa ferramenta. Também são elementos da pesquisa fragmentos de entrevistas, filmes no *Youtube*, participação em eventos sobre cinema indígena, rodas de conversa.

Alguns dos trabalhos utilizados na bibliografia que construíram discursos sobre o cinema indígena é produzido por pessoas com algum tipo de envolvimento prático, seja nas oficinas de audiovisual, no cenário de mostras cinematográficas ou na escrita de campo antropológico. No caso, esta pesquisa é montada pelos registros disponíveis na *Internet*.

Os filmes referenciados ao longo da pesquisa são encontros e escolhas minhas, considero, sobretudo, a produção a partir dos anos 2000 mas eventualmente podem ser citadas referências anteriores a este recorte, contudo, o foco se dá a partir dos anos 2000. E como este é um trabalho de caráter introdutório, em meio a fecundidade do tema são alguns exemplos que trago. Privilegiei algumas produções que foram lançadas durante o ano de 2019. É um intuito também o de mapear as respostas no campo do cinema indígena neste ano tão violento. A resistência dos povos indígenas é uma influência direta para que este trabalho pudesse acontecer. Pois lidar com a criação teórica que aqui está doeu o corpo que em diferentes momentos recebeu e vivenciou notícias de violação e retiradas de direitos, vidas e territórios dos povos indígenas.

Para este trabalho de reflexão e vivência prática é preciso que você que ler busque os filmes nas plataformas disponíveis. Já que no texto eles estão em fragmentos visuais capturados em quadros e é importante que se dê movimento a eles. Alguns disponíveis na Plataforma do Vídeo nas Aldeias são comprados ou alugados e é necessário fomentar com recursos esse cinema. Você também é uma semente.

2 CINEMA INDÍGENA

A partir de agora iniciaremos um voo, os pássaros nos guiam, conduzem neste rasante. Suas tecnologias de voo e seu poder investigativo na catação das sementes são fundamentais na construção metodológica deste estudo aqui partilhado pela face da escrita. Nossa visualidade é um horizonte panorâmico. Imaginem. Olharemos do alto entre o manancial de produções do cinema indígena. Estaremos ao longo do texto alternando entre períodos de caminhos na terra e rotas aéreas nas ventanias do ar.

Contar brevemente uma história do cinema indígena é falar do contemporâneo em transformação, inclusive, no exato momento desta pesquisa. A diversidade de povos, de estéticas e de lutas compõe nossas linhas perceptivas e interpretativas aqui presente. E é com esse olhar plural que adentramos ao universo da criação do audiovisual indígena.

Vivemos em um país com mais de 305 povos originários, 107 registrados em isolamento⁸ e mais de 274 línguas falantes segundo o último censo do IBGE (2010)⁹. Uma parcela significativa e cada vez mais atuante tem se dedicado às narrativas com imagens e sons em movimento.

A trajetória dos povos indígenas em registrar e preservar suas culturas para a posteridade e para si mesmo representa, sobretudo, uma estratégia política, uma estratégia de semeadura para a continuidade de um povo, de uma forma de vida. Ancestralmente esses povos utilizam como tecnologia de transmissão dos saberes a oralidade, a vibração da voz, a atenção do ouvido. De modo que as continuidades de suas narrativas de origem, suas danças, curas e cantos estiveram perpassando milênios de existência. Hoje, o audiovisual é uma ferramenta com propósito de se fazer presente atemporalmente e prosseguir pelo rio da vida entre gerações e gerações.

⁸ Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/nossas-acoess/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato>. Acesso: 08 set. 2019.

⁹Disponível em:https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf. Acesso: 08 set. 2019.

De acordo com Sílvia Pellegrino:

Os elementos de visualidade e a polifonia formadores do suporte comunicativo audiovisual permitem a circulação coletiva de informações ativando mecanismos de apropriação e significação próprios às sociedades de transmissão oral (2007, p. 144).

A realização no audiovisual pelos povos indígenas se apresenta como espaços de experimentações, reinvenções e manutenções da cultura. Constrói-se como uma estratégia de se fazer ver e ouvir diante de uma sociedade que nega a sua presença e historicamente estrutura o genocídio e a perseguição às suas formas de viver. Na contemporaneidade as imagens criadas pelos povos indígenas auxiliam o desmonte do imaginário produzido pelo sistema mundo modernidade/colonialidade. Ao se representarem através do audiovisual e exibirem para a audiência da sociedade não-indígena desautorizam as relações de poder na construção de uma representação e retomam para si o direito de propor sua imagem coletiva na história nacional.

A aproximação dos povos indígenas às técnicas e às linguagens cinematográficas possibilita a transmissão de suas formas de ver o mundo, como se veem e como querem ser vistos. Este momento de ressignificação e construção da própria imagem abrem caminhos para levantarmos críticos questionamentos e confrontar eticamente a composição da imagem ocidental do “índio” estereotipado e cristalizado no passado às usurpações e manipulações visuais elaboradas pelo colonizador. Ailton Krenak¹⁰ em entrevista para o Instituto Socioambiental sobre a Bienal do Cinema Indígena de 7 a 12 de outubro de 2016 fala sobre uma revolta do olhar e diz:

A imagem já está pastel demais. Hollywood pasteurizou a imagem. Nós queremos despasteurizar, estamos fazendo

¹⁰ KRENAK, Ailton. A surpreendente Bienal de Cinema Indígena. Entrevista concedida a SANCHES, Pedro Alexandre. São Paulo: 23 set 2016. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/surpreendente-bienal-de-cinema-indigena>. Acesso 24 out. 2019.

uma espécie de revolução do olhar. É mais uma revolta do olhar que uma revolução. É um olhar que não aguenta mais a mesmice.

Krenak (2016) como um dos curadores da Bienal do Cinema em 2016, projeto que antes recebia o nome de Aldeia SP e na segunda edição passou a se chamar Bienal de Cinema Indígena, reuniu mais de 57 filmes produzidos ou coproduzidos por indígenas. Podemos substituir “despauterizar”, palavra escolhida por Krenak, por descolonizar. O mote da revolta é o mesmo. Transformar a representação equivocada e pejorativa dos estereótipos construídos ao longo da colonialidade em suas imagens estáticas e em movimento. Segundo Krenak (2016), as imagens desgovernadas são aquelas não aprisionadas a teorias e parâmetros visuais impostos pela formatação do olhar ocidental, da visualidade legitimada pelo coro do sistema da arte. A mesmice é o lugar comum do estereótipo. A tal revolta amplia possibilidades de ver e sentir, possibilita um espectro múltiplo e criativo em pulsação.

O uso do vídeo pelas comunidades indígenas como instrumento para a valorização da identidade étnica fortalece a autonomia cultural e os colocam em situação de protagonismo da própria representação e visualidade. Assumindo a posição de sujeitos do discurso audiovisual e interlocutores das suas realidades.

Adentrar a este universo é lidar com linguagens plurais e espectros de diversidades nas escolhas das formas e dos conteúdos de suas produções cinematográficas. São documentários, ficções, vídeo-cartas, videoclipes, animações, documentários ficcionais em curtas, médias e longas metragens. No espaço-tempo, no suporte tela em movimento abordam questões mais diversas das suas realidades, historicidades e das problemáticas urgentes dos povos indígenas na contemporaneidade. Partilhas do cotidiano nas aldeias, registros das festas e rituais, a resistência das mulheres, o testemunho dos mais velhos e o fortalecimento identitário são alguns dos temas presentes no repertório criativo.

A disseminação de outras narrativas sobre a realidade indígena através do cinema possibilita uma expansão nas discussões sobre sua presença na atualidade. Bem como fomenta sementes para a descolonização da sociedade ao criar representações e projetos de mundos distintos dos convencionado pelo ocidente. É um longo exercício de aprender a desaprender o que o colonialismo ensinou e impôs. Diante da multiplicidade de produções e temas no trajeto desse cinema, para observarmos sementes, colheremos a seguir algumas produções audiovisuais. Apontaremos com categorias obras realizadas ao longo do ano de 2019, com temas denúncias políticas e questões ambientais.

A categoria denúncia aqui é atribuída por minha responsabilidade interpretativa. São realizações que trazem a denúncia como sua construção narrativa e imagética e com o intuito de informar sobre violações aos direitos e descasos sofridos pelo povo indígena. São gritos em movimento para que se escute e que atitudes sejam providenciadas diante das impunidades direcionadas aos povos indígenas. São as denúncias políticas contra as invasões das terras pelo agronegócio, mineração, grileiros e madeireiros. Denuncia as mudanças climáticas causadas pelo desmatamento de suas terras. Denuncia as ameaças, perseguições e assassinatos de lideranças indígenas. São motivos de denúncia as retiradas dos direitos constitucionais e falência do Estado acerca dos atendimentos básicos de saúde, educação e segurança. Denuncia os desrespeitos à cultura e aos modos de ser. Denunciam as práticas de esquecimento e borramento da memória realizada pelo projeto colonial.

Yvy Reñoj, Sementes da terra (2019)¹¹, é um exemplo destas denúncias políticas. Produção do coletivo de realizadores indígenas do Mato Grosso do Sul, ASCURI¹². Construído uma parte com materiais de vídeos da

¹¹. *Yvy Reñoj, Sementes da terra* 2019, (15min1s). Publicado pelo canal de ASCURI. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXkRg9stDmk>.

¹² Informações disponíveis na plataforma streaming do ASCURI: “Nós da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI) somos um grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil) que busca, por meio da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do

Internet da visita em 2016 a Campo Grande (MS) do atual presidente mostra ridiculamente sua incitação à violência em seu discurso de ódio aos indígenas. Cinco dias depois ocorreu uma série de ataques dos fazendeiros no Mato Grosso do Sul a acampamentos indígenas Guaraní-Kaiowá. Os noticiários propagaram a narrativa da perícia que negava a violência a tiros supondo um atropelamento. O curta temporaliza os fatos acontecidos denunciando o crime, a humilhação e sofrimento dos familiares.

As questões políticas são aspectos centrais e temas de interesses na produção indígena. São gravadas assembleias entre povos, viagens a Brasília, discussões no Congresso Nacional, manifestações e lutas pelos direitos. Outro fator importante nas criações fílmicas são as questões ambientais, o curta *Ka'a zar ukyze wà - Os Donos da Floresta em Perigo* (2019)¹³ relata as ameaças à Terra Indígena Araribóia (MA), que luta para preservar seus territórios e proteger sua população das invasões e constantes tentativas de contato com o grupo de indígenas isolados, os Awá Guajá. É alerta e urgência dos nossos tempos diante de absurdas violações a natureza, a terra, e a vida indígena.

O texto curatorial para a mostra *Ameríndia: percursos do cinema indígena no Brasil* realizada pela Coleção Moderna do Museu Gulbenkian, Lisboa, Júnia Torres & Daniel Duarte, apresenta aspectos distintivos e específicos nos cinemas indígenas:

Suas produções refletem, além de coletividades enraizadas, diferentes formas de relações ontológicas e cosmopolíticas entre os semelhantes que não separando humano de uma natureza exterior, podem pertencer a vastos reinos, plantas, animais, espíritos em uma comensurabilidade entre humanos

jeito de ser indígena tradicional.” Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC_EvIOBMTbte94t3YtJWT_Q. Acesso em: 08 out. 2019.

¹³ *Ka'a zar ukyze wà - Os Donos da Floresta em Perigo* (2019), (13min43s) Dir. Flay Guajajara, Edivan dos Santos Guajajara e Erisvan Bone Guajajara. Publicado pelo canal no youtube do Instituto Sociamental. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yol-QPrVi3A&list=PLv2kSkfx_TN0Qp1yRgKiCLw0JgiHUdE8C&index=71&t=0s Acesso: 11 out.2019.

e não-humanos que nos escapa aos ocidentais (TORRES & DUARTE, 2019).

Nota-se que o discurso de Torres e Duarte faz relação com o perspectivismo ameríndio, conceito sistematizado por Viveiro de Castro, em que na teoria indígena o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo, deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos-, é profundamente diferente do modo como esses seres os vêem e se vêem (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.116). As noções acerca das formas de humanidade são expressas em diferentes realizações audiovisuais quando o visível e o invisível são personagens centrais e dialogam na construção do produto fílmico.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* Ailton Krenak comenta:

Nosso amigo Eduardo Viveiros de Castro gosta de provocar as pessoas com o perspectivismo amazônico, chamando a atenção exatamente para isto: os humanos não são os únicos seres interessantes e que têm uma perspectiva sobre a existência. Muitos outros também têm (KRENAK, 2019, p. 15)

As plantas, a pedra, o rio, as sementes, o sol têm suas existências e importâncias e compõem as narrativas audiovisuais pelo olhar e pensamento indígena. Muitos dos rituais, por exemplo, têm como personagem principal os espíritos, suas manifestações e presenças. Para eles são feitos alimentos, dedicado cantos e danças, são momentos importantes. Como o documentário *Cantos em um encontro de Pajés Tikmũ'ün-Maxakali (2015)*¹⁴, que mostra os

¹⁴ *Cantos em um encontro de Pajés Tikmũ'ün-Maxakali (2015)*. (34min15s)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=opD2qDnp4Y8>

preparativos para o encontro e a chegada do espíritos, o *Yamixop*¹⁵, a aldeia dos Maxakalis.

Ainda segundo Torres & Duarte (2019) as particularidades e os diálogos sobre a imagem e sua produção suscitam novas discussões influenciadas pela realização indígena no campo cinematográfico:

Filmar diferentes rituais, festas, sessões e práticas xamânicas, gera a necessidade de repensar as estratégias enunciativas e poéticas, de modo a dar conta das diferentes cosmologias que essas práticas encenam. Portanto as variações da linguagem cinematográfica nestes filmes são efeito e afirmação da autonomia do cinema indígena (TORRES & DUARTE, 2019).

Os autores refletem sobre a afirmação da autonomia em se expressar através das experimentações da linguagem que ocorre, sobretudo, pela desobediência às regras cinematográficas ocidentais formando assim o espaço para a criação dos seus próprios elementos representativos. É a revolta do olhar que Krenak nos fala, a quebra da mesmice. Essas estratégias enunciativas e poéticas apontam para os modos como criam novos esquemas visuais para compor imagens ainda não disponíveis, como filmar rituais que são muitas vezes de cunho íntimo e com algumas restrições para a visualidade coletiva.

Nos anos 2000, Hiparidi D.Top'tiro Xavante, quando ainda era coordenador da Associação Xavante Warã, escreveu um ensaio para a revista digital de crítica cinematográfica *Mnemocine*. As considerações elaboradas por ele apontavam críticas e reivindicações basilares para a discussão sobre produção indígena no audiovisual:

Queremos uma relação de maior igualdade na produção de imagens e controle da nossa auto-imagem. Desejamos sim,

¹⁵ Segundo Rosângela Tugny (214, p. 160-161) o conceito de yamiyxop pode ser percebido como um complexo, formado pela noção de: espíritos, cantos e os eventos em que se dão a ver.

colaborar em parceria com outras instituições em projeto de vídeos e filmes, desde que tenhamos uma participação efetiva, ativa. Estamos preparando um jovem cinegrafista, Tseretó, da aldeia Idzô'uhu, para que ele retrate a visão coletiva da comunidade, e não somente a sua visão individual. [...] Para que tenham domínio da sua auto-imagem, e para que o vídeo cumpra a função social esperada, os povos indígenas precisam estar preparados para participar de todo o processo de construção de imagens. Para isso é necessário que entendam no que implica esta atuação, e tudo que ela envolve, como por exemplo, nos seus aspectos legais.

A questão da auto-imagem é essencial para os povos indígenas visto que os processos de roubo e usurpação das suas imagens são antigos e ainda acontecem, fazendo parte da prática colonial. A importância da apropriação e compreensão das técnicas na criação audiovisual se mostra como ferramenta fundamental para o caminho de liberdade através da imagem. A autonomia buscada está ligada direto aos meios de produção de imagens, câmeras filmadoras, que assim garantem continuidade da produção e da construção de suas histórias.

Os aspectos legais também são reivindicados e nos remetem a pensar no histórico de direito à imagem desses povos e das suas violações. É necessária a discussão visto que os ganhos sobre a imagem indígena em muitos casos fica com quem comercializa, em geral, brancos que assumem o protagonismo e recebem os louros por ter como objeto os indígenas. O grito de liberdade pela imagem reverberado por Hiparidi nos anos 2000 segue a ecoar.

E a essa altura do voo, pode pelo ar do pensamento se questionar: mas onde são exibidos esses filmes?

São realizados filmes para dentro e fora, ou seja, para a sociedade indígena e não indígena. No entanto, há algumas diferenças do conteúdo exibido para cada espaço. Há materiais que circulam apenas entre os indígenas com horas de filmagem em plano sequência dos testemunhos dos

velhos ou de extensos rituais. Alguns grupos preferem armazenar conforme registrado e não optam por realizar edição. A prática de respeito e atenção ao escutar os mais velhos permanece com a presença da câmera no momento da filmagem. Outros filmes são realizados com o intuito de dialogar com a sociedade não-indígena, há uma espécie de consenso entre eles em acreditar que através do conhecimento exposto nos filmes sobre as vidas e as diferenças culturais os brancos podem modificar as atitudes e ofertar mais respeito e compreensão às diversidades dos povos indígenas.

Festivais e mostras de cinema dedicados ou com participação de filmes indígenas ocorre pelo Brasil e se multiplica a cada ano. Cine Kurumin, com a última edição em 2017 em Salvador, Tela indígena, 2019, em Porto Alegre, Festival de cinema etnográfico e documentário Fórum.doc.bh 2019 em Belo Horizonte são alguns dos espaços de circulação, visibilidade e debate sobre o cinema indígena.

Quando se trata da presença das mulheres indígenas na arte cinematográfica, observa-se em três momentos distintos em circulação nos festivais e mostras nacionais de cinema algumas produções. Primeiro a Bienal de Cinema Indígena 2016 teve a presença de mulheres realizadoras como Elisângela Fontes Olímpio, do povo Baniwa, com o documentário *Nora Malcriada (2014)*, Larissa Ye'padiho Mota Duarte do povo Tukano com o filme autobiográfico *Wehsé Darasé, Trabalho da roça, As manivas de Basebó, histórias e tradições* de Tariana Maria Claudia Dias Campos e o *Não gosta de fazer mas gosta de comer (2016)*, de Maria Cidilene Basílio do povo Tukano em parceria com Alcilane Melgueiro Brazão, Baré. Este último é resultado da experimentação de Alcilane, que aos 27 anos, pegou em uma câmera pela primeira vez e registrou, por uma semana, o trabalho na roça de Irene, 58, moradora da Comunidade de Santo Antônio, no extremo norte do Amazonas. Irene só falava em Nheengatu, uma língua mista derivada do Tupi. As imagens realizadas por Baré nos apresentam a tradição do método original de plantação dos povos do Alto Rio Negro.

Já o Cine Kurumin em 2017 dedicou uma sessão da mostra para mulheres indígenas realizadoras¹⁶. Fazendo parte de uma primeira geração de cineastas indígenas temos abertura de caminhos e protagonismos Patrícia Ferreira, Pará Yxapye¹⁷, Guarani Mbya e Sueli Maxakali, mais recentemente, em 2019 assina a direção do filme Yãmiyhex, as mulheres-espírito, exibido no Fórum Doc.Bh.2019, 23º Festival do filme documentário e etnográfico.

Mas afinal como indígenas passaram de fato a expressar seus pensamentos pela linguagem do audiovisual e a registrar suas histórias através da câmera? É preciso contar um novo voo. Para isso voltaremos algumas recentes décadas.

Os anos 1980, no contexto brasileiro, foram marcados pelo processo de transição de uma perversa ditadura civil-militar para um sistema político sociodemocrático. Compuseram a época anos de censura, estados de exceção, cerceamentos de liberdades e torturas para a maioria da população. Sendo os povos indígenas grandes alvos com a construção de estradas, invasões de terras e genocídios¹⁸. A abertura política proporcionou espaços para diferentes lutas e a escrita do texto constitucional mobilizou diferentes setores da sociedade na busca da chamada redemocratização.

¹⁶ O link da programação do festival Cine Kurumin, 2017, com a mostra de cinema realizado por mulheres indígenas com a sessão Ameríndias: Cinema de Mulheres Indígenas. Disponível em:

<https://cinekurumin.files.wordpress.com/2017/07/cinekurumin-programaccca7acc83o-salvador-29jun-03.pdf>. Acesso: 2 out. 2019.

¹⁷ Nos Encontros de Cinema (2016), que reúnem depoimentos de cineastas indígenas gravado durante o evento Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas, em setembro de 2016, em São Paulo/SP, onde contam suas trajetórias e sonhos no cinema indígena. A fala de Patrícia Ferreira Pará Yxapy disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEf931cDX7s&t=1s> e Sueli Maxakali disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n17nR_0okw Acesso em: 11 set. 2019.

¹⁸ O Relatório Figueiredo (1968), encontrado durante as pesquisas da Comissão da Verdade sobre a violação dos Direitos Humanos na Ditadura Militar no Brasil. Com informações absurdas e truculentas sobre práticas de torturas aos povos indígenas. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/docs-1/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf>. Acesso em: 11 set. 2019.

A escrita da carta democrática é um ponto decisivo para os povos indígenas para assegurar o respeito a sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, o direito à diferença e o estabelecimento do conceito de Terras Indígenas segundo o artigo 231 da Constituição (1988). O movimento indígena¹⁹ mais fortemente organizado ao longo dos anos 80 ganhou visibilidades e foi fundamental sua participação no texto ao que garante transformações sociais e especificações culturais. O documentário *Índio Cidadão* (2015)²⁰ mostra a luta deste período, suas principais personagens e figuras políticas.

Neste momento de acirramentos das lutas, transformações e criações de novas possibilidades o Vídeo Nas Aldeias surge como um projeto vinculado às atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI) criado em Brasília, no ano de 1987, por um grupo de jovens antropólogos indigenistas entre eles Vicent Carelli. Trata-se dos primeiros experimentos com a inserção do vídeo no contexto indígena.

A primeira experiência de filmagem seguida de projeção entre os povos indígenas aconteceu com o povo Nambiquara (MT/RO). O vídeo *A festa da moça* (1987, 18'), registrou o ritual de iniciação feminina. Os Nambiquara ao se depararem com suas imagens na TV e se autoanalisarem expressaram uma decepção quando percebem o que julgaram ser o excesso de roupa. Uma transformação cultural na prática do ritual que não os agradou. O registro da festa seguinte traz um ritual com todo rigor à tradição segundo os mais velhos. O encontro com a imagem foi uma possibilidade de espelho e das reflexivas interferências.

Nesse primeiro momento é característica a filmagem realizada por participantes do projeto e a exibição aos indígenas. O ato de projetar pelo

¹⁹ Para compreender mais sobre o contexto e período histórico ver o livro *O carácter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)* de Daniel Munduruku. Ed. Maracá, 2012.

²⁰ Para ver depoimentos com personagens que participaram ativamente e foram importantes articuladores do movimento como Sônia Guajajara, Ailton Krenak, Tuirá Kayapó, *Índio cidadão?*, Rodriguarani Kaiowá e Equipe, 2014, (52min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ti1q9-eWtc8&t=190s>

vídeo a imagem aos povos indígena abriu para um processo de transformação sem precedentes, pois:

Possibilitar a experiência de análise e reflexão de grupos indígenas com suas próprias imagens é uma das iniciativas mais potentes em que o acesso ao vídeo constituiria, então, uma inovação que interfere decisivamente na produção da cultura, justamente porque incentiva sua permanente reelaboração (CARELLI & GALLOIS, 1995, p. 209).

A primeira oficina de formação em audiovisual aconteceu na aldeia Xavante, Sangradouro, Mato Grosso, em 1997. A partir dos anos 2000, o projeto desvincula-se do CTI e se assume como uma ONG independente. Recebe o nome Vídeo nas Aldeias com sede inicialmente em São Paulo, fixando-se depois em Olinda. Hoje a ONG existe via plataforma *Streaming*²¹. Esteve inserida no programa Cultura Viva do extinto Ministério da Cultura, de onde advinha parte do recurso de sua manutenção e que possibilitou a compra de equipamentos, montagem de ilhas de edição nas aldeias e fomento de recursos para oficinas. Composta por colaboradores espalhados pelo Brasil esse segundo momento, a partir dos anos 2000, foca na formação de realizadores indígenas na linguagem audiovisual produzindo inicialmente uma espécie de “auto-etnografia ou auto-documentário” (BENTES, 2001)²².

O VNA tornou-se a experiência mais significativa e duradora nos processos de introdução às técnicas e à formação da linguagem cinematográfica em aldeias no Brasil. Realizaram ao total 88 filmes em parceria com mais de 31 povos. Ao longo de mais de trinta anos estiveram com o projeto em 40 aldeias e construíram um enorme acervo fotográfico e

²¹ Para acessar a plataforma e consultar o acervo www.videonasaldeias.org

²² BENTES, Ivana. Camera muy very good pra mim trabalhar. 2001. Texto virtual disponível na Biblioteca no site do Vídeo nas Aldeias.

fílmico com mais de oito mil horas de filmagem²³. Segundo Carelli & Gallois (1995):

O VNA não apenas sistematizou a prática de ensino-aprendizagem como possibilitou que diferentes povos se conhecessem através da imagem em movimento. O vídeo representaria um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos (p. 206)

Além de uma série para Tv, há o Filme *Cineastas indígenas* (2009)²⁴, levantamento dos principais cineastas formados pelas oficinas entre 1997 e 2009, o livro *Cineasta Indígenas: um outro olhar*, guia para professores e alunos, 2010, que acompanhou a distribuição gratuita de DVDs para escolas com cinco etnias que produziram no contexto das oficinas e o *livro catálogo de 25 anos de VNA*.

Hoje o VNA atua através de uma plataforma de aluguel e compra do direito a exibição do filme pelo *Streaming* digital Vimeo VNA²⁵. O dinheiro é dividido igualmente entre cineastas com 35% dos ganhos, as comunidades

²³ Parte desse acervo foi exposto na 32^o Bienal de arte de São Paulo em 2016 com obra comissionada *Brasil dos Índios: um arquivo aberto* com 85 fragmentos de 27 povos com quase seis horas de duração dividida em três telas de projeção uma ao lado da outra, Há uma gama de imagens de 1911 a 2016, expostas em quatro tipos: as imagens produzidas por Vincent Carelli nos primeiros momentos do VNA, as imagens dos próprios cineastas indígenas, as imagens de colaboradores e as imagens históricas (materiais de arquivo). Ver mais em PINHEIRO, Sophia Ferreira de. Entrevista com Ana Carvalho e Vincent Carrelli, Vídeo nas Aldeias na 32^o Bienal de arte de São Paulo em 2016. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2606>. Acesso em: 28 jun. 2019.

²⁴ Disponível em: https://issuu.com/videonasaldeias/docs/pdf_livro_baixa_28-20-2011_inteiro. Acesso em: 22 set. 2019.

²⁵ Acervo disponível em <https://vimeo.com/videonasaldeias>

indígenas envolvidas com 35% e o próprio VNA com 30% para custos de manutenção do acervo e de equipamentos²⁶.

A experiência do Vídeo nas Aldeias, embora não se vincule diretamente a teoria da câmera compartilhada de Jean Rouch²⁷, inspira-se inicialmente na metodologia do processo de colaboração criativa em conjunto com a prática de *feedback* das comunidades sobre aquilo que foi gravado. Os primeiros filmes etnográficos como *Rituais e Festas Bororo* (1917) e *Nanook of the North* (1922) são empreendimentos pelo cinema etnográfico como um gênero que trata das relações das alteridades. Na década de 1960, *Navajos Filmmakers* foi a pioneira experiência da tradução da imagens e sons do ponto de vista interno do sujeito do registro em relação ao seu objeto (PELLEGRINO, 2007). Acreditavam na possibilidade da existência de um modelo de organização visual dos eventos, uma lei normativa que tornasse a comunicação visual possível para o entendimento dos padrões de imagens, regras e modelos de comunicação visual próprios do contexto cultural dos Navajos (Worth & Adair, 1979 apud PELLEGRINO, 2007).

Ao longo dos anos 1970, aos poucos o vídeo se fortalece como alternativa de pesquisa e registro. Nos anos 1980 e 90, definitivamente se estabelece a relação do vídeo com a etnografia, assumindo o material fílmico o patamar de documento. A discussão antropológica sobre o uso do vídeo como documento de campo e produção artística abre espaço para o estabelecimento da linguagem audiovisual, sobretudo, porque:

certamente é um lugar que permite a articulação de discursos de enunciação criativa e situacional pela capacidade de alinhamento com as tradições orais, visuais e performáticas de transmissão coletiva (Gallois & Carelli, 1995 apud PELLEGRINO, 2007, p. 146).

²⁶ Dados encontrados em entrevista com Vincent Carelli para a revista *cult uol* em 27 de abril de 2018, quando também sinaliza no momento a impossibilidade do projeto em financiar novas oficinas, devido à falta dos recursos principalmente nos últimos dois anos. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/plataforma-online-disponibiliza-documentarios-de-cineastas-indigenas/>. Acesso em: 11 set. 2019.

²⁷ Antropólogo com importante contribuição à Antropologia Visual.

2.1 A CÂMERA CHEGOU: ÍRIS, OLHO, ARMA

As câmeras são meios de visibilidade e armas de transformações. A comunidade indígena ao assumir tal tecnologia tenciona deslocamentos de poder que abrem para reflexões decisivas sobre produção da representação da imagem e do saber. No país onde o domínio dessa ferramenta é um poderio imagético realizado e coordenado por poucos, assumir o seu controle e técnica é estratégia necessária para construir diálogos.

A presença dos instrumentos ópticos mecânicos ocidentais estiveram presente no cotidiano das aldeias em diferentes momentos ao longo do século XX e XXI. O rádio, o sinal do rádio, o gravador do Juruna²⁸, a câmera fotográfica, a câmera filmadora adquiridas através de doações, trocas ou aquisições circulavam entre alguns povos. Contudo, a inserção e o uso das tecnologias bem como os modos de contato com a sociedade não-indígena não se deu integral e homogeneamente.

Inicialmente, é preciso lembrar que indígenas estiveram ao longo do projeto colonial como objeto. Eram os brancos os portadores das câmeras como missionários, antropólogos, indigenistas, exploradores, e na face de estado. A presença da câmera não estava ligada ao processo de instrumentalização e uso para os indígenas. Era uma arma contrária usada para captura e a favor do colonizador na manipulação imagética para atender seus discursos positivistas e assimilacionistas.

Algumas experiências sobre a presença dos instrumentos de captura e produção das imagens nas aldeias estão documentadas. São exemplos as experiências etnográficas de Terence Turner que trabalhou décadas com os Mebengokre (Kayapós), Aldalbert Heide, missionário alemão que filmava em super-8 na aldeia Xavante de Sangradouro no anos de 1957 e Anthony Seeger de etnologia ameríndia com os Kîsêdjê.

²⁸ Mário Juruna (1942-2002), primeiro Deputado Federal indígena. Atou durante o período 1983-1987. Eleito pelo PDT no Rio de Janeiro. Nasceu na aldeia Xavante Namakura (MT) e foi forte liderança entre seu povo. Ficou bastante conhecido por carregar consigo um gravador de voz nas reuniões e no Congresso Nacional. Afirmava estar com o gravador para “registra tudo por que os brancos dizem”. Lutou incansavelmente pelo direito a demarcação das terras indígenas.

Os membros do Sistema de Proteção ao Índio (SPI) e diferentes fotógrafos ao final do século XIX e do século XX focavam na objetificação dos corpos e culturas indígenas. As imagens televisivas são em suma os primeiros registros de exibição da população originária para uma grande audiência nacional na maioria das vezes com informações manipuladas que construíam narrativas discriminatórias e criminalizantes sobre os povos indígenas.

Takumã Kuikuro relata sua primeira experiência com a chegada da câmera em sua aldeia no alto do Xingu, quando uma japonesa trouxe o equipamento, e a impressão que os mais velhos tinham é que “havia alguém lá dentro”, [grifo nosso]. Em entrevista para Carolina Freitas no Jornal Tribuna Petrópolis, em 11 de outubro 2019, comenta a chegada da câmera:

Ela (japonesa) trouxe uma câmera pequena, foi filmando as pessoas falando e lembro muito bem disso, dela mostrando para o pessoal da comunidade daqui. E a câmera foi falando sozinha, então as pessoas ficaram olhando e achando que tinha uma boneca que fica lá dentro falando.²⁹

Takumã teve maior interesse pelo audiovisual durante a filmagem do Kuarup, tradicional ritual do Alto Xingu, por uma equipe de televisão e atuou na época como auxiliar de som. Iniciou seu encanto em aprender a trabalhar com filmagem nesse contexto. Sua iniciação formal aconteceu em 2002 com a primeira oficina do Vídeo nas Aldeias em seu território. A partir de então passou a dirigir seus próprios filmes e a se profissionalizar na área audiovisual.

Tempos depois, em 2007, roteirizam e filmam o *Kahehiju Uguhutu, O Manejo da Câmera*, produzido pelo coletivo Kuikuro de cinema, Aikak e VNA. O cacique Afukaká e os Kuikuros do Alto Xingu comentam sobre as preocupações com as mudanças culturais a partir da inserção da câmera e mostram os roteiros de registro das tradições do seu povo, incluindo a fala dos jovens cineastas narrando suas experiências nesse trabalho.

²⁹ Disponível em: <https://tribunadepetropolis.com.br/a-figura-do-indigena-no-cinema-de-objeto-a-sujeito-das-telas> Acesso em: 27 out. 2019.

Ainda sobre a inserção das câmeras e as transformações no cotidiano da aldeia, outro filme que debate a questão é *Pele de Branco, Kagaiha Atipugu* (2012) também do Coletivo de Cinema Kuikuro e dirigido por Takumã e Marrayury Kuikuro. Aborda a visão indígena sobre o universo tecnológico ocidental revelando como se relacionam com os instrumentos criados pelos brancos. Discute em que medida as novas tecnologias da memória e da comunicação simultaneamente ameaçam e também são auxílios à preservação de culturas tradicionais.

Kamikia Kisedje³⁰, ao relatar seus processos de contato e interesse com ferramentas do audiovisual em depoimento para Culturas indígenas em 2018, no contexto do evento Mekukradjá³¹, comenta que quando criança usava a lata de leite como câmera fotográfica, fazendo o som *click*, e era seu sonho aprender a linguagem audiovisual. Começou a trabalhar com o áudio. Captava e gravava em CDs as reuniões e audiências do seu povo e entregava a mídia para os caciques. Em 2008, o projeto VNA chegou a sua aldeia e ele fez parte da oficina de formação em realização audiovisual. Participou de diferentes cursos, viagens e trocas com outros cineastas indígenas. Seu foco principal é com a câmera, para acompanhar movimentos políticos e culturais de seu povo e da causa indígena. Hoje trabalha na cobertura oficial do Acampamento Terra Livre (ATL)³² e coordena o coletivo de Cinema Kisejde, APIX, no Xingu.

Divino Tserewahú Xavante conta que seu irmão cansado de filmar na aldeia e indicado a ocupar um cargo na FUNAI direcionou a ele a atividade. Ainda jovem tomou gosto pelo feito e no relato para *Culturas indígenas*³³, no

³⁰ Depoimento de Kamikia para a série Cineastas indígenas do Itaú Cultural (2018). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qD01uGIXqAw>. Acesso em: 12 set. 2019.

³¹ Evento que reuni artistas e pesquisadores indígenas debatendo sobre uma diversidade de temas entre cinema, literatura, memória, realizado pelo Itaú Cultural e com curadoria de Daniel Munduruku.

³² Acampamento Terra Livre é o maior encontro político anual de caráter independente do Movimento Indígena no Brasil. No ano de 2019, como o tema *Sangue indígena nas veias a luta é pela terra* foi realizado o 15º Acampamento de 24 a 26 de abril em Brasília na explanada do poder. Para ver programação completa do ATL 2019 <http://apib.info/2019/04/23/programacao-do-acampamento-terra-livre/>.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZHYTDtVKXA&t=1s> Acesso em: 17 set. 2019

evento Mekukradja fala da sua curiosidade e vontade em aprender. Nos anos 1990, em sua aldeia Sangradouro, Mato Grosso, já realizavam filmagens. Conseguiram as fitas VHS com os missionários salesianos. Divino comenta como sua comunidade lidou primeiramente com a desconfiança e depois com aceitação a presença da câmera e confiou a ele o ato de filmar a tradição e as práticas culturais para transmitir aos jovens alguns conhecimentos do seu povo através da imagem em movimento. No texto de Hiparidi, em 2000, é ele o cineasta referido que estava sendo preparado para representar a visão de seu povo Xavante através do cinema.

O receio do que significaria a chegada deste instrumento de uma cultura alheia levantou dúvidas e preocupações sobre as transformações possíveis com esse contato. Porém, despertou muita curiosidade e interesse também. Com o tempo a câmera, desde equipamentos profissionais a celulares de bolso, se inseriu como um elemento cultural indígena ganhando confiança e atenção dos mais velhos aos mais novos. O que antes era motivo de crítica ao se apontar ser “coisa de branco” se transformou em uma arma essencial dos povos indígenas na atualidade.

Em qualquer evento do movimento indígena é simplesmente comum encontrarmos mídias independentes, *youtubers*, cineastas e fotógrafos indígenas transmitindo em tempo real ou na produção de reportagens, documentários e conteúdos informativos. Não há por que se assustar, duvidar da identidade de alguém por apropriar-se e se adaptar a uma tecnologia do presente. Sobretudo, no caso da comunidade indígena que se mantém em constante transformação e com as tradições em movimento há muitos séculos. Usando-se de muita sagacidade, estratégia e conhecimento para se manterem vivos e perseverantes na realidade truculenta e imoral que este país lhes oferecem.

Mudar os olhos, limpar a íris, é isso que a sociedade brasileira precisa para transformar a injustiça direcionada aos povos originários, causada pelo adoecimento do olho instaurado pelo violento colonialismo.

2.2 OFICINAS: ESPAÇO DE APRENDER, ESPAÇO DE CRIAÇÃO

A oficina é a metodologia de ensino-aprendizagem mais utilizada na introdução e transmissão da linguagem audiovisual nas aldeias. São diferentes nos conteúdos e geradas a partir das necessidades demandadas por cada grupo. Após o Vídeo nas Aldeias se organizaram inúmeras iniciativas de oficinas com o propósito de formar realizadores indígenas.

Esse modo de ensino enfrenta uma série de dificuldades para ser realizado. A obtenção dos equipamentos, a construção de ilhas de edição e uma variedade de necessidades para finalização de uma obra fílmica fazem parte do processo e da luta do cinema indígena. Por vezes são ONGs, editais públicos e privados, vaquinhas *online* que possibilitam a captação dos recursos. Coletivos indígenas com realizadores formados pelo VNA ou autodidatas são comuns.

Apresento em seguida algumas iniciativas com o propósito de formação e circulação da produção audiovisual realizada por indígenas. Bem como relatos, críticas e dificuldades enfrentadas na manutenção dos projetos de ensino a linguagem audiovisual em aldeias.

O Vídeo Nas Aldeias é pioneiro na facilitação de oficinas nas aldeias. Promoveram mais de 127 oficinas em 40 aldeias entre 38 povos, dados de 2011. É de fato a experiência que instaura a prática de ensino da linguagem audiovisual entre indígenas no Brasil, viabilizando a aquisição dos equipamentos e sistematizando as atividades de ensino em fotografia, vídeo e edição. E construiu uma rede de distribuição e circulação dessas produções.

Vincent Carelli, no texto disponível na biblioteca *online* do VNA *Crônica de uma oficina de vídeo (1998)*, relata detalhadamente a inicial experiência da oficina, a construção coletiva, as negociações internas entre os Xavantes e os esforços de Divino Tserewahú para realizar os objetivos de registrar o longo e secreto ritual de furação da orelha. Carelli (1998) narra alguns dos procedimentos e esquemas do processo de ensino:

O procedimento consistiu em dirigi-los durante os registros do cerimonial, e, durante 2 e 3 horas diárias visionar com eles os resultados. Ali se fazia uma crítica exaustiva dos enquadramentos, dos movimentos, do conjunto de planos necessárias a uma boa cobertura, de como se fixar em alguns personagens nas cenas de multidão, etc. A característica própria dos cerimoniais Xavante, em que certas cenas se repetem ao longo de semanas, foi excelente para a prática de exercícios, tornando possível refazer até acertar certas sequências, após visionar os erros cometidos.

Esse fragmento de Carelli se dá no contexto após a primeira oficina em 1997, Aldeia Sangradouro, do povo Xavante, Xingu. O desejo de Divino Tserewahú em convidar parentes para coletivamente filmar o ritual de furação da orelha em sua aldeia criou o *Wai'á, O segredo dos homens (2000)* é o resultado da junção dos cineastas indígenas Caimi Waiassé, Jorde Protodi, também Xavante, e Winthi Suyá, do povo Kisedje, que durou 30 dias de processo, o qual foi relatado.

Segundo Ana Carvalho Araújo, uma das colaboradoras do VNA, em entrevista para a Revista ZUM, do Instituto Moreira Sales, ao apresentar as estruturas das oficinas explica que:

O processo começa com uma oficina de captação e produção audiovisual que dura de vinte a quarenta dias, durante os quais os participantes filmam diariamente. No final de cada dia vemos o material e discutimos questões estéticas, éticas e técnicas que surgem. As oficinas de tradução e edição são a segunda parte do projeto.³⁴

Ana Carvalho Araújo ao expor as etapas da oficina nos traz uma discussão sobre as questões estéticas, éticas e técnicas na criação em

³⁴ Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-12/entrevista-carelli/> Acesso em 17 out. 2019.

conjunto, uma tríade essencial para uma criação crítica e respeitosa entre brancos e indígenas, na qual diálogos e estruturas possam ser horizontais e participativos, ao menos se espera que assim seja, respeitando o ponto de vista e as contribuições ao longo do processo colaborativo.

A função do tradutor, outro ponto relatado como parte do roteiro da oficina, é uma ferramenta importante. Muitos dos filmes são produzidos com o áudio em língua originária, uma maneira de preservação e registro. Alguns dos personagens mais velhos presentes nas histórias não falam ou optam por não falar em português e manter o fluxo da transmissão de sua língua ativa. Quem traduz possui papel fundamental não apenas para construção do filme como também nas reuniões políticas. Assim como inúmeros outros que exercem o papel de ecoar as vozes entre os mundos.

Nietta Lindenberg (2004) ao relatar algumas experiências e produções realizadas no contexto das oficinas menciona:

Das Crianças ikpeng para o mundo, um dos resultados das oficinas de formação na Terra Indígena Xingu, MT, dirigido por 3 jovens professores desse povo Natuyu Yuwipó Txicão, Karané Ikpeng e Kumaré Ikpeng. [...] O *tempo das chuvas* fruto da autoria coletiva de 6 povos indígenas acreanos reunidos em oficina; ou ainda se pode refletir sobre a vigilância e a fiscalização de terras indígenas, como no vídeo *Vamos à luta*, realizado por Divino Tserawahú Xavante sobre a difícil conquista da Terra Raposa Serra do Sol pelos Macuxi, em Roraima.³⁵

O número das oficinas ministradas por grupos totalmente indígena ou por grupos mistos entre indígenas e não-indígenas há crescido nos últimos anos. Algumas proporcionadas pelo Vídeo nas Aldeias atuam com a participação de indígenas formados em edições anteriores e que passam a

³⁵ MONTE, Nietta Lindenberg. *A formação de realizadores indígenas*. 2004. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=9> Acesso em 25 set. 2019

coordenar oficinas. É o caso de Kamikia Kisedje, que narra no site do VNA a experiência de oficina em 2017:

Entre os dias 09 e 29 de outubro de 2017 foi realizada a primeira etapa da oficina de formação audiovisual com os parentes Guajajara. A oficina aconteceu na TI Caru, Aldeia Maçaranduba/MA. A primeira etapa foi coordenada por Wallace Nogueira, Luisa Lanna e eu, Kamikia Kisedje. Iniciamos a oficina mostrando o manejo da câmera, linguagem audiovisual, captação de imagens, fotografia, profundidade de campo. Depois falamos sobre como construir uma história em um filme e muito mais.³⁶

O relato de Kamikia está na interface *online* do VNA compondo uma prática comum de caderno de anotações e repasse das experiências. Em seu depoimento é possível encontrarmos a perspectiva de uma formação continuada visto que se trata da primeira etapa da oficina. O plano de estudo evidencia os elementos e aspectos da linguagem audiovisual de maior interesse nos contextos de aprendizagem e que são considerados como essenciais para iniciar a criação das imagens em movimento.

Em outro relato dessa vez com o povo Mebengokre (Kayapó):

Depois de 20 dias trabalhando na oficina de video Mebengokre, na aldeia Pykararakre, hoje estou de volta no caminho para casa. A oficina foi *mejkumre* e acredito que sair um belo filme e o coletivo de cinema Mebengokre vai em frente. Quero estar sempre junto para ajudar no que eu puder. Agradeço à comunidade da aldeia Pykararakre e os Benadjore pela recepção. Também quero agradecer aos companheiros de trabalho Simone Giovine, Tita e Ana. Associação Floresta Protegida. Vídeo nas Aldeias.³⁷

³⁶ Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/oficinas.php?c=36>. Acesso em 25 set. 2019.

³⁷ Idem.

É comum haver oficinas e debates na programação de Mostras de cinema. O curta *Aos parentes (2004)*³⁸ apresenta um dia de oficina realizada no contexto do Festival Forum.doc.bh no mesmo ano. A vivência é ministrada por Divino Tserewahú Xavante para os parentes Maxakali. O ambiente escolhido é um parque urbano durante uma tarde. A aprendizagem é fluida. Criam situações para se registrar e estudar planos de enquadramento. A passagem do conhecimento se dá de maneira descontraída e divertida. Há cenas como um passeio a cavalo em meio ao parque, se estuda o movimento e o melhor ângulo para capturar as cenas e depois brincam no parque de diversão.

O formato de oficinas de audiovisual em aldeias no Brasil recebeu reproduções e continuidades. Outras iniciativas após os anos 2000 construíram diferentes opções. O Instituto Catitu Aldeia em cena, com coordenação de Mari Côrrea, tem como compromisso contribuir para o fortalecimento da cultura através do uso das novas tecnologias a partir da própria visão de mundos dos indígenas. Enfoca na formação de mulheres indígenas cineastas no Xingu. Elas reivindicam uma melhor repartição de oportunidades entre homens e mulheres, o acesso à formação e à informação, e também às políticas específicas.

Utilizar as novas tecnologias como ferramentas de autorrepresentação abre novas possibilidades de expressão e promove a autoestima das mulheres. Assim se apresenta o projeto das oficinas para mulheres. No site do projeto onde as informações estão disponibilizadas constam três oficinas, uma em 2010 no V Encontro de Mulheres do Parque Indígena do Xingu, organizado pelo projeto Xingu da USP, que propôs como experiência um modelo de formação voltado exclusivamente para mulheres. A segunda em 2011 também no Xingu que reuniu 22 mulheres de diferentes gerações das etnia Kawaiweté, Kamaiurá e Ikpeng. Sob coordenação de Mari Côrrea e Tata Amaral as participantes realizaram o curta-metragem de ficção *A Cutia e o Macaco (2011)* inspirado numa canção de ninar Kawaiweté. E registraram

³⁸Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nN7uLze93_U&t=4s. Acesso em: 25 set. 2019.

doze receitas culinárias. A terceira ocorreu em 2012 e ganhou um formato multimídia.

Os Pontos de Cultura, criados em 2004, integrante do hoje extinto Ministério da Cultura (Minc), promoveu importantes transformações na difusão e autonomia da cultura. Com objetivos de ampliar o acesso aos meios de produção e difusão cultural dirigido a populações em situação vulnerável, das quais a comunidade indígena também faz parte. Favoreceu a promoção da descentralização das políticas culturais em termos territoriais e temáticos. Em *Diálogos sobre o cinema indígena*, ao comentar sobre a política pública e inclusiva junto à revolução digital que possibilitou, Carelli dá relevância:

[...] Foram comprados computadores Macintosh, disco rígidos, câmeras, coisas que facilitaram as oficinas e que deram aos indígenas uma maior autonomia. O fenômeno foi muito importante para eles, pois estando em lugares muito isolados ter internet e Skype, em termos de logística, significou uma verdadeira revolução (2010).

O ponto de cultura *Tekoarandu*, na aldeia Te'yikue, em Mato Grosso do Sul, teve início com a apresentação do edital-convocatória Cultura Viva em 2005, contudo, o projeto só funcionou três anos depois, em 2008, quando houve o repasse atrasado da verba do Governo Federal. Foschaches & Urquiza (2015) explicam no artigo *Guyraroká, Panambizinho e Te'Yikue: uma experiência com cinema e novas mídias* pelos Guarani Kaiowá que:

O objetivo principal era a recopilção, digitalização, catalogação, produção, análise e divulgação da cultura e história dos Kaiowás e Guarani em Mato Grosso do Sul a partir da criação de uma rede digital de informação e comunicação entre os pontos de cultura (p. 269).

No ponto de cultura Guaiakuru aconteceu o projeto *Vídeo Índio Brasil*, 2009, para dar visibilidade à cultura indígena sul-mato-grossense por meio do

audiovisual. Estiveram presentes participantes do coletivo de realizadores indígenas, ASCURI. Foram duas oficinas entre 2009 e 2010 ministradas por indígenas e não indígenas com duração total de 144 horas de curso.

O plano de estudo incluía elaboração de roteiro, produção, edição, montagem, fotografia, som, captação de recursos e elaboração dos projetos audiovisuais. Ainda que a duração tenha sido estendida, as críticas trazem uma realidade desanimadora com práticas das repetições dos padrões coloniais com discursos genéricos no âmbito do evento e não reconhecimento das especificidades étnicas das sociedades indígenas representadas (FOSCACHES & URQUIZA, 2015).

*Manifesto de realizadores indígenas (2011)*³⁹, produzido na Aldeia Buriti-MS durante o FIDA, Fórum de discussão sobre a inclusão digital nas aldeias, traz depoimentos de Gilmar Terena, Eliel Benites Kaiowá, Danieli Alcântara, Terena, Devanildo Ramires Kaiowá, Celio Reginaldo Terena. Relata justamente os projetos que são iniciados, trazem discursos otimistas e na prática são realizados uma ou duas vezes e não continuam, dificultando o processo de aprendizagem na linguagem audiovisual e factualmente não sendo um compromisso ético-político, pois não se mantêm. Muitos dos participantes deste trabalho são membros da ASCURI e participaram do *Vídeo Índio Brasil*.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4PBNTzQf52w&t=167s> Acesso em: 25 set. 2019.

3 JAPIM É PÁSSARO: HUNI KUIN E O VIVER DAS IMAGENS

O japinim não trabalha, a natureza é que ajuda com semente na floresta. Ele come fruta, come goiaba, banana; bichos como grilho, lagarta, lagartixa, barata, aranha. Ele canta como nós, só que com o bico, quando está com fome. Também faz rede dele com tipo de tecido da floresta mesmo, folha, palha; não molha, é bem costurado. [...] Para meu povo esse pássaro também é pajé, cantador, mexe com medicina, mexe com ritual de batismo, só no ora⁴⁰.

Anastácio Maia Kaxinawá

Na pele de Yube tem todos os desenhos possíveis. A cobra tem vinte e cinco malhas, mas cada uma dá em vários outros desenhos. No fim das contas, todos os desenhos pertencem à mesma pele da jibóia⁴¹.

Agostinho Manduca Mateus Muru

Neste voo conheceremos o povo Huni Kuin, guia deste trabalho e produtor da obra fílmica que analisaremos no próximo capítulo. Perpassaremos agora pelos Kenes Kuin e as pinturas corporais. Ao

⁴⁰ Anastácio Maia Kaxinawá (2013, p.19). Trabalho de Conclusão de Curso *Txana Miyui: O japinim, a cultura Huni kuĩ e o trabalho do professor*, Licenciatura indígena pela UFAC. Aldeia Belo Monte, Acre.

⁴¹ Agostinho Manduca Mateus Muru em relato para Els Lagrou (2002, p.39) sobre a importância e significado da jibóia ancestral na cosmovisão, pensamento e espiritualidade Huni Kuin. Atribui os desenhos como presentes deixados na terra por ela.

relacionarmos o pensamento visual indígena, padrões gráficos e suas especificidades buscaremos refletir sobre as formas de representar o seu mundo a partir da sua cosmovisão.

Conhecidos na etnografia e antropologia pelo nome Kaxinawá. Uma denominação exógena, ou seja, os brancos ao invadirem seus territórios e perguntarem o nome não compreenderam a língua Hãtxa kuĩ⁴², nomearam pela sua própria interpretação como Kaxinawá, povo morcego. Uma denominação genérica que serve à catalogação do povo com fins de dominação colonial. Huni Kuin, o povo verdadeiro, é a autodenominação, criada de dentro para fora. Há na literatura acadêmica trabalhos que os referenciam como Kaxinawá. Algumas das citações ao longo da pesquisa trazem essa nomenclatura. Neste trabalho referenciamos como eles se apresentam ao mundo, Huni kuĩ, povo verdadeiro⁴³. Adotamos a grafia Huni Kuin ao longo da escrita⁴⁴.

Presentes desde as fronteiras entre Brasil e Peru e ligados pelos rios Purus e Curante no lado peruano e pelos rios Juruá, Envira, Jordão, Breu, Tarauacá, Amazonas, Humaitá e Muru no lado brasileiro. Com uma população entre 7.535 indivíduos segundo o último censo IBGE de 2010. Vivem entre 61 Aldeias em 12 Terras Indígenas entre elas estão Alto Rio Purus, Igarapé do Caucho, Katukina, Kaxinawá, Colônia 27, Rio Humaitá, Rio Jordão, Nova Olinda e Praia do Carapanã. Falantes da língua Hãtxa Kuĩ, do tronco linguístico pano, são hoje a população indígena mais numerosa do Acre.

⁴² Para saber mais sobre estudo da gramática e língua Hãtxa kuĩ em *Confrontando registros e memórias sobre a língua e a cultura Huni kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*. Mestrado realizado pelo professor e linguista falante nativo de Huni kuĩ, João Paulo de Lima Kaxinawá.

⁴³ A antropóloga Ingrid Weber (apud HAIBARA, 2016) também observa a crescente reivindicação da mudança de etnônimo por parte de alguns Kaxinawá, em especial no Acre, apontando que a decisão de mudança partiu de um grupo de professores e lideranças, ganhando cada vez mais espaço no meio indigenista.

⁴⁴ Segundo Keifenheim (1990 apud HAIBARA, 2016), o termo *Kuĩ* remete ao núcleo endógeno do grupo em questão; assim, o termo “Huni Kuĩ” expressa a ideia de “nossa gente” e se insere numa dinâmica relacional que leva em conta, sobretudo, a posição daquele a quem se dirige (YANO, 2009, p. 36) além de expressar um modo de ser particular, exemplar ao grupo.

São sábios milenares do manejo, feitiço e cultivo de cipó *Nixi Pae*⁴⁵, também chamado de Ayahuasca. Com um patrimônio cultural amplo em processo de preservação contínua. É um povo do canto e que traz a verdade em seu coração. Guerreiros que após a luta pela retomada de seus territórios se assentaram e iniciaram um novo momento em sua história étnica e milenar. São fortes na ritualística de cura e com uma cosmovisão que compõe formas visíveis e invisíveis do mundo.

A relação entre o pássaro e os seres humanos na perspectiva ameríndia assume complexidades e significâncias diversas de agenciamento filosófico e espiritual. *Txana*, na língua Hãtxa kuĩ, nomea simultaneamente o *txana*, conhecedor dos cantos e festas, e o pássaro também conhecido com Japiim (LAGROU, 2007, p. 36). O pássaro é relacionado a capacidade de memória e de imitação, sendo considerado pelos Huni Kuin como cabeça boa e muito apreciado pelas suas qualidades de tecelão ao criar a própria morada com palhas.

Japim⁴⁶ é um pássaro cantador. Seu canto é a melodia das multidões. É artesão do ninho com palhas em mergulho no ar. Faz tecelagem no fio do tempo ao construir sua morada. É ser de força espiritual. Trata-se de um grande mensageiro para o povo que o admira e respeita. No artigo *O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade*, Els Lagrou desenvolve sobre a relação entre a memória e o canto ensinados pelos pássaros:

A arte de memorizar e executar os cantos rituais é considerada como sendo ensinada pelos pássaros. Esses cantos são ligados ao *Inka*, enquanto outros cantos como *Yuan* entoados durante as sessões como ayahuasca são ligados a *Yube*, anaconda mítica, e a visualização ritual das

⁴⁵ Para saber mais consultar o livro *Huni Meka: cantos do Nixi Pae* - Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007. Composto por cantos em Hãtxa kuĩ e Português, apresenta as histórias do cipó e dos cantos.

⁴⁶ *Cacicus chrysopterus*, de plumagem negra com amarelo. A depender da região no Brasil podem ser conhecidos por como japim-xexéu, xexéu, japuira, joão-conguinho e pássaro tecelão.

realidades ligadas aos *yuxin* e *yuxibu*. (LAGROU, 2002, p. 43)

Na organização social Huni Kuin é atribuída grande importância para o *txana*, conhecedor das artes verbais e da realização das festas; o *dauya*, especialista em ervas medicinais; e o *ika nai bei* (também chamado de *mukaya*, *nurya*, dentre outros nomes), especialista curador, com atributos mais próximos ao que a etnografia costuma designar pelo termo “xamã”. (HAIBARA, 2016, p. 98). São fundamentais para a manutenção da saúde, proteção e conexão entre os mundos visíveis e invisíveis na comunidade.

A noção de corpo para os Huni Kuin é concebida por três partes: o *yuda* ou a carne (corpo), o *yuda baka yuxin* (espírito do corpo ou a sombra) e o *bedu yuxin* (espírito do olho). A carne ou qualquer corpo vivo transforma-se em pó quando seu aspecto *yuxin* lhe é tirado.

Bedu yuxin, o espírito do olho, é guiado na frequência dos cantos, pela dança da voz, evocado pelo ritmo do ar no tempo do tempo com o sagrado. A música guia o *Bedu yuxin* nas criações visuais, quer seja com motivos reportados na tessitura ou nos desenhos corporais, quer seja nas cerâmicas ou nas miçangas.

Os olhos e seus sentidos assumem lugar de importância na sociedade Huni Kuin e participam de um canal complexo de comunicação e sensibilidade. O interno, o dentro da imagem produzida, se expressa no fora, na materialização. “Na concepção Kaxinawá, o conhecimento sobre Kene residiria nos olhos, por isso, tratados com sumo de folhas que permitiriam “a visão” daqueles desenhos e, conseqüentemente, a possibilidade de reproduzi-los” (MARCHESE, 2013, p. 204). Existem mais de sete tipos de colírios usados pelos Huni Kuin, como nos conta Pajé Afonsinho, no vídeo do canal de *Youtube* de Tashka Yawanawa, sobre o uso da sananga e suas qualidades⁴⁷. O sumo de folhas é utilizado para o melhoramento da visão. As

⁴⁷ Tratamento tradicional com colírio que limpa os olhos e a mente. 2019 (3min 51s). Publicado pelo canal de Tashka Yawanawa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CmEaf6yisxM&t=1s>. Acesso em: 07 set. 2019.

sanangas são medicinas presentes em rituais e antes da caça. Auxilia o olhar dentro da mata. Afasta o mau olhado e estimula a limpeza dos olhos.

As artes para os Huni Kuin assumem criações, funções e significados distintos do padrão imagético ocidental. Conceitos e teorias da arte euroamericana, com sua colonização do olhar, elaboraram meios de estereotipar e cristalizar imaginários equívocos de representação indígena⁴⁸. São formulados pensamentos de distinção estruturados em preconceitos e fictícias hierarquias na arte de sistemas brancos. Renegam e constroem percepções imbuídas de superficialidade e em vários casos, discriminações. Padronizam o olhar e esvaziam as experiências.

Os Huni Kuin trazem noções de artes plurais. O desenho no corpo, nos objetos, nos tecidos e nos bancos configuram sistemas de representação e traduzem significados profundos interligados as suas ontologias, cosmovisão e modos de viver. A ideia de imagem nos povos indígenas são fundamentos para outras teorias de percepção e de cognição na formulação das noções visuais. Aqui olharemos para os *Kenes* na tecelagem e no corpo com a pintura do grafismo.

Kenes, desenhos verdadeiros, presentes nas formas da pintura corporal, tecelagem, cerâmica e miçangas, e o *Dami*, pinturas de mitos e cenas nas aldeias, compõem a visualidade e padrão para o povo Huni Kuin. Os *Kenes* assumem diferentes formas e significados e são uma importante marca da identidade, cada um tem seu canto próprio. “Para eles o desenho é um elemento crucial na beleza das pessoas e das coisas” (ARAÚJO, 2010).

Há as imagens para contemplar, para compor uma nova fase na vida de alguém, para serem invocadas por cantos, sejam elas desenhadas ou tecidas, influenciam ativamente e agem sobre as formas assumidas pela vida no mundo Kaxinawa. Esse grafismo é chamado de arte de escrever a coisa verdadeira, *Kene Kuin*, enquanto escrever, na linguagem do alfabeto, é

⁴⁸ Para saber mais com: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

chamado de *Nawan Kene*, a escrita dos estrangeiros, no caso, a dos brancos (LAGROU, 2007, p. 59).

O tecer dos fios trazem técnicas transmitidas entre as mulheres e são elas as únicas responsáveis pelo plantio e tecer do algodão. Na cosmovisão Huni Kuin foi *Basne puru*, a aranha encantada, que trouxe o conhecimento da tecelegam. As grandes mestras como a mestra Bimi Marina guardam os saberes e os modos de fazer essa arte ancestral. Esses padrões visuais comunicam e representam sentimentos, personagens e narrativas de origem do mundo Huni Kuin.



Bimi, A mestra de Kenes (2009)

Zezinho Yube

4mim28s

Vídeo nas Aldeias

Hoje os Kenes são considerados patrimônio imaterial do povo Huni Kuin. Em parceria com o IPHAN o *Projeto Kene - Pinturas Tradicionais Kaxinawá* proporcionou longos debates sobre a valorização dessa arte tradicional que compõe a memória social do povo. Com auxílio do estudo realizado por Joaquim Maná Kaxinawá sobre o Kenes que se produziu o livro *Nuku Kene Xarabu – Nossos Desenhos Tradicionais*⁴⁹ e a realização do documentário *Kene yuxí, as voltas do Kene* (2010), de Zezinho Yube, que apresenta a arte da tecelagem e grafismos do seu povo⁵⁰. O intuito de proteger seus padrões para preservar e valorizar a cultura dos Kenes está em outro registro da memória da técnica e feitiço no filme *Bimi, A Mestre de Kenes*, (2009)⁵¹, de direção de Zezinho Yube.

O cultivo do *shapu* (algodão) e o manejo das plantas são elementos ancestrais havendo diferentes técnicas de cultivo, preparo do fio e processo de tintura. “O tecido desempenha a função de uma pele, contendo o espaço corporal no seu interior, filtrando e protegendo, ao mesmo tempo em que conecta o que está dentro com o que está fora” (LAGROU, 2002, p. 38). O algodão é semeado na parte da tarde quando está escurecendo, para que *caburé*, um tipo de coruja possa ver, para que, ao olhar, os grãos se tornem bem grandes e bonitos. Na hora de plantar o grão do algodão há que se cantar a música *Pupu беру pupu беру*, que fala sobre o olho da coruja. (KAXINAWÁ, 2011, p.23)

⁴⁹ KAXINAWÁ, Joaquim de. *Nuku kene xarabu*. Rio Branco: CAPEMA, 2006.

⁵⁰ O vídeo documentário teve diferentes momentos de coleta de imagens da mobilização Huni Kuin, durante oficinas de tecelagem e pintura corporal realizadas com as mulheres da Aldeia Mibayã, no rio Tarauacá (Acre), acompanhadas por apresentações de diferentes padrões pelas mulheres mais velhas. Mitos e experiências pessoais sobre o aprendizado dos Kene foram contados nesses eventos e realizadas gravações do trabalho e das entrevistas de Marina Bimi e Maria de Lima Kaxinawá, mestras tecelãs da região. Também foram gravadas atividades de fiação e coloração do algodão. As mestras tecelãs realizaram viagens de intercâmbio ao rio Purus para diálogo sobre os Kene com mestras e mestres desse rio. Fruto desses intercâmbios, jovens que não falam a língua Hatxa Kui se mostraram interessados em aprender a tecer. IPHAN. Kene – Pintura Tradicionais Kaxinawá. Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/970/>. Acesso em: 03 out.2019

⁵¹ Bimi, a mestras dos Kenes. Dir. Zezinho Yube. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2009. Disponível em <https://vimeo.com/ondemand/bimiamestradekenes>. Acesso em: 05 set. 2019.



Bimi, A mestra de Kenes (2009)

Zezinho Yube

4mim28s

Vídeo nas Aldeias

Conforme Els Lagrou (2007) os padrões dos desenhos são chamados de “a língua dos yuxin”. Atividade exclusiva das mulheres, a pintura com jenipapo é associada a uma fase de novidade na vida do objeto ou da pessoa. O desenho chama a atenção para as novidades na experiência visual, que anunciam eventos cruciais da vida (ARAÚJO, 2010). São realizados desde a infância em algumas crianças. Por exemplo, para que uma menina seja boa tecelã se faz pintura na face com o *Kene* da aranha, da tecelã, assim ela incorporará o *yuxin*, espírito vital, do tecer.

As imagens estão vivas, elas se movimentam através do suporte corpo e criam canais de comunicação dentro e fora, visível e invisível. O desenho verdadeiro representa seres e forças dentro do sistema de memória social do

povo. As mulheres Huni Kuin têm assumido papéis essenciais para a retomada e partilha da arte dos *Kenes* entre as gerações. A cada dia novos padrões são relembrado no processo coletivo e de muito estudo. Os *Kenes* são portais entre mundos.

3.1 JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM (MA Ê DAMI XINA)

Só alegria, só por cima, só na frente, seura firme não deixa a força da moleza te pegar. É nós, depois de nós é nós de novo.

Mapu Huni Kuin⁵²

Os livros são contentores de conhecimento, una; as fitas cassete são captadores da voz, huibiti; e as câmeras acumulam imagens perfeitas de corpos, ou seja, yuxin, e são por esta razão chamadas de “captadores de yuxin” (yuxinbiti)⁵³.

Chegamos ao nosso capítulo final culminando rotas de voos por tempos e espaços distintos. Abriremos a semente para observar mais de perto o filme *Já me transformei em imagem*. Essa aventura de olhar em movimento com o vento a nos guiar conduz agora a mais um rasante.

O cinema, com sua linguagem discursiva visual, sonora e verbal, torna-se a semente para esse processo em busca da autorrepresentação, memória e descolonização. O mundo o qual conhecemos advém de nossas vivências, experiências e informações, de modo, que interpretar uma obra fílmica é se lançar a partir de algum lugar, de um ponto de vista, de algum horizonte. No caso, abordaremos como enfoque levando em consideração o relato e o tema do filme em questão, envolvendo a análise da imagem e do som no conduzir da narrativa imagética.

O argumento de Zezinho Yube, de seu povo e a equipe envolvida no processo de construção do documentário é interpretado por nossos olhos e compreendido como sementes de descolonizações. Visto que os povos

⁵² Introdução do canto *Nai ni nanane dautibuia*. Canção de Mapu Huni Kuin em performance ao vivo, editado posteriormente em estúdio. Sananga records, março de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FC0wtSJIReM>.

⁵³ LAGROU, Els. 2007, p. 53.

indígenas ao assumirem tecnologias audiovisuais e se autorrepresentarem constroem visualidades individuais e coletivas corroborando na formulação de uma memória contra-hegemônica e contra-colonial. Assim contribuem para as narrativas de outros mundos possíveis para além do forjado e imposto pela colonialidade, que se empenhou violentamente em fazer “de uma experiência particular de modernidade o padrão universal incontestado” (RIBEIRO, 2014, p. 69).

Não há uma regra normativa para a análise. Cada filme demanda um tipo de análise particular no qual a pesquisadora “precisará mais ou menos de construir seu próprio modelo” (AUMONT&MARIE, 2009, p. 15). Interessamos aqui a criação de novos caminhos nos jogos das imagens.

Estudaremos a imagem em movimento a partir das escolhas de alguns fotogramas da sequência fílmica dando destaque aos pontos de vista visual, sonoro, narrativo e ideológico. Seguindo como partida o pensamento proposto por Aumont & Marie (2009) “de especificar e ajustar o método em função do objeto tratado”. Consideramos, em alguns momentos, também o extracampo, ou seja, aquilo que está fora do quadro da imagem. Sobre a ideia de extracampo:

O espaço fílmico é uma realidade independente circunscrita pelo filme. E esse espaço é formado pelo campo e por fora do campo. E o fora de campo como um espaço que compreendemos ser um prolongamento daquilo que é visível no enquadramento. Percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele (AUMONT, 1995, p. 24)

Para a realização desta análise nos utilizaremos de instrumentos de citação verbal e descrição da imagem. Ao selecionarmos e recortarmos a imagem de uma sequência em movimento fixamos um tempo e examinamos um fluxo. Trata-se de uma análise propriamente interpretativa onde iremos decompor e relacionar elementos os quais sugerimos ser referentes à

memória, autorrepresentação e descolonização segundo a narrativa imagética apresentada pelo povo Huni Kuin no documentário.

Não pretendemos adentrar com afinco nos conceitos cinematográficas da imagem fílmica. Não nos interessa direcionar a produção em questão para interpretações pelos olhos e vivências das correntes de pensamentos euroamericanos sobre a teoria da imagem no cinema. Sim, isso é uma desobediência epistemológica e teórica. Uma fuga enquanto sinônimo de liberdade e da estratégia em forjar outros acessos, caminhos e sensibilizações às imagens. Sim, isso é uma ação prática da descolonização. Nos ocuparemos em contar a narrativa fílmica através de pontos específicos que nos motivam na busca de tecer um fio de conexão entre os elementos da concepção fílmica e da nossa interpretação.

Em uma sociedade na qual o conhecimento é algo que se incorpora, como na estrutura Huni Kuin, transformar-se em imagem é, de fato, estar presente. É como algo que se aprende fazendo, é construir a imagem que se transforma na invenção cotidiana. Através do ponto de vista a câmera se faz canal e traz em reverberação sonora e visual uma narrativa que valoriza e centraliza a perspectiva histórica, cultural e filosófica de um povo. A imagem que eterniza na mídia. O audiovisual como veículo e receptáculo da memória.

Ma ê dami xina, 2008, *Já me transformei em imagem*, foi gravado em 2007 e finalizado e distribuído em 2008. O documentário surgiu no contexto das oficinas do Vídeo nas Aldeias. A direção é de Zezinho Yube, que produziu uma série de outros filmes com foco na cultura de seu povo. A narrativa imagética nos traz outras marcações dos tempos e dos fatos históricos. É uma memória coletiva a partir da visão do povo Huni Kuin, que reverte e tensiona as narrativas hegemônicas. O regime crononormativo renega culturas não eurocêntricas sempre ao passado as paralisando em tempos remotos e cristalizando suas expressões ao estático. Esse regime acompanha a temporalidade pelos marcos ocidentais dos exploradores coloniais, que impõem tempos progressivos, evolutivos dentro de uma ordem linear e cronológica que aprisiona e limita.

O documentário sempre se apresenta, diz Bill Nichols (2005), como um enunciado acerca do mundo histórico construído por seu realizador. Uma narrativa imagética histórica é apresentada ao longo do documentário *Já me transformei em imagem* (2008). E sendo seu realizador pertencente ao mesmo grupo que está representado, percebemos, portanto, como um elemento de autorrepresentação.

Acompanhamos o movimento da câmera guiado pela beleza em registrar o seu povo e preservar sua memória. Um movimento de câmera autônomo. “Um construto de historicidade autorreferenciada. Filmes documentários frequentemente trazem implícito um modelo de sociedade” (NOVAES, 2012, p. 18) e nesse encontramos uma historicidade montada pelo uso de memórias fotográficas apropriadas de arquivos coloniais e imagens produzidas contemporaneamente no ato da filmagem.

No documentário se expõe a memória coletiva histórica de um povo. A problematização da memória nacional do país, a reversão de memórias usurpadas e não visibilizadas. A descolonização, sobretudo, atua quando constroem imagens por eles mesmos desmanchando a memória visual que os colocam nos lugares construídos pela colonialidade, como selvagens, subalternos, racializados e tutelados.

Acessar tempos passados através da imagem estática ou em movimento proporciona reelaborar e criar a própria narrativa, memória e representação. Ao pensamento de Connerton (1999) para refletir sobre sociedades ocidentais e aqui expandido para pensar a realidade Huni Kuin traz a memória pessoal, memória cognitiva como um tipo de recordação capaz de formar sequências narrativas com sentido e as nossas memórias que estão no interior dos espaços materiais e mentais do grupo.

Ainda refletindo sobre os processos do fluxo da memória, Connerton (1999) aponta que as imagens do passado e o conhecimento recordado do passado são transmitidos e conservados por performances e por transmissão intergeracional. Os Huni Kuin valorizam muito a transmissão da memória em espaços de cerimônias e rituais.

O documentário se divide no primeiro momento com a apresentação dos ancestrais, seus modos de vida e sua história após o contato e invasão dos colonizadores. Assim se inicia a narração da história sobre a caminhada, os processos, as resistências e as lutas do povo Huni Kuin. Eles dividem sua narrativa histórica em cinco momentos. Os tempos das malocas, o momento que todos viviam embaixo da *shubuã*, casa tradicional, e ali praticavam em harmonia seus rituais e festas. Os tempos das correrias depois da invasão com os primeiros contatos, o período da exploração da seringa e do caucho marcado por extensa violência e perseguição contra a população nativa pelos peruanos na região do Alto Juruá e Purus, os caucheiros. A absurda violência dizimou muitas sociedades e dispersou parte das comunidades remanescentes pelas bacias e afluentes desses dois rios.

O tempo do cativeiro ocorre a partir de 1911, com a queda da borracha, quando os seringalistas antes explorando a mão-de-obra nordestina e depois a mão-de-obra nativa, os aprisionavam nas locações e os forçavam a trabalhar sendo violentados. Os Huni Kuin caçavam, pescavam e faziam roçado para abastecer o barracão (casa do comércio) do seringal. Este tormento se estendeu até 1970. Sem conhecer a língua portuguesa e as quatro operações matemáticas eles eram roubados e enganados pelos seringalistas.

Tempo dos direitos se dá a partir das reivindicações e resistências. Ficou conhecido pela unificação da luta dos indígenas e dos seringueiros pela demarcação de terras que garantissem ao mesmo tempo a sobrevivência e a preservação da floresta. Grandes conflitos de terra e movimentos sociais de resistência ocorriam no país. Esse período se configura também a reestruturação das comunidades Huni Kuin com a conquista da terra, demarcação e o fortalecimento das lideranças. Passaram a reivindicar direitos que assegurassem sua autonomia e que possibilitassem a reconstrução das suas identidades e culturas.

Esse momento garante também o direito a uma educação diferenciada e a formação de professores, agentes de saúde e agentes agroflorestais

indígenas, construindo pilares para o fortalecimento das comunidades indígenas.

Os *Tempos presentes* são as colheitas dessas lutas históricas. Incentivam o movimento de valorização e reencontro do seu povo com suas práticas culturais e tradicionais. As terras homologadas, território garantido, possibilitam manter a vida e oferecer para si e para os outros formas diversas de pensar, narrar e viver suas culturas.

Após apresentar sobre os tempos históricos com a condução da fala dos mais velhos o Pajé Biku e o Pajé Ika Muru Agostinho intercalando com a voz em *off* do diretor Zezinho Yube e o uso das fotografias de arquivos, iniciam-se os comentários sobre os processos das retomadas, as chegadas às terras, o aumento da população e a política de demarcação do Estado brasileiro que reduziu os territórios ancestrais. No segundo momento, discutem sobre as chegadas das câmeras e do audiovisual. O filme é permeado por discussões sobre a reconstrução da memória, a importância da inserção e uso das tecnologias entre o povo.

A filmografia dos Huni Kuin é um olho d'água, fonte de nascimento e que tem assumido papel importante e fundamental na contemporaneidade do povo. No contexto do Vídeo nas Aldeias há uma vasta produção a partir de 2006. Sendo o *Xinã Bena, Novos tempos* (2006) a primeira experiência de narrar a partir da concepção histórica dos Huni Kuin. Alguns outros exemplos de realização são: *Maná Bai, o caminho do meu pai* (2007), *Ma Ê Dami Xina, Já me transformei em imagem* (2008), *Katxa Nawa* (2008), *Filmando Maná Bai* (2008) (De Vincent Careli), *Uma escola Huni Kui* (2008), *Bimi, Mestra de Kene* (2009), *Kene Yuxi, A volta do Kene* (2010), *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* (2012), *Nixpu Pima* (2015). O único filme realizado fora do contexto do VNA foi *Maná Bai, o caminho do meu pai* produzido pelo Programa Revelando Brasil Ano II, do Ministério da Cultura (Minc) e para qual Zezinho Yube foi selecionado. A história acompanha o percurso profissional e de vida de Joaquim Maná.

Após anos de repressão e violações às suas culturas, os Huni Kuin vivem um momento de resgate e fortalecimento cultural. Este documentário

faz parte da estratégia e do engajamento de guardar e transmitir a cultura. Bem com apresentar aos mundos seus modos de ser e suas realidades.

Consideramos que nessa produção indígena há uma redefinição na lógica de criação do processo fílmico e de seus modos de fazer. Ao ocupar o campo da imagem fílmica projetando personagens reais assumindo outros lugares simbólicos e enunciativos, fomentando as experiências visuais elaboram-se imagens da realidade mediadas por maneiras diferenciadas de compreensão e criação do povo Huni Kuin.

Em seguida analisaremos alguns dos fotogramas do documentário num voo que perpassa tempos e espaços dessa história do povo que se transforma em imagem.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Esta é a primeira cena do documentário.

“Prestem atenção e olhe bem para mim. Sem mexer os olhos para os cantos, como se eu estivesse falando besteira. E sem ficar cuspindo e sem conversar enquanto eu falo. Prestem atenção no que eu vou falar e entendam bem.” Assim, é rompido o silêncio na mata. As palavras do pajé Biku ao lado de seu filho reverberam ao mundo. Aos pés de uma forte sumaúma, ele pede atenção, chama para o início de sua narração e enfatiza a necessidade de atenção que também pode se entender como respeito. A câmera que inicia com um plano aberto enquanto Bixku fala e se aproxima focando em primeiro plano no seu rosto, centralizando o olhar em sua figura.

A curiosidade pelo ancestral é expressa por Bixku⁵⁴ ao narrar orgulhosamente as maneiras como os antepassados enfrentavam as dificuldades ao caçar e fazer as limpas do roçado sem as ferramentas de hoje. Nesta sequência inicial se apropriam das imagens de arquivos coloniais de Harold Schultz, que mostram cenas coletivas nas malocas, o cotidiano na feitura de cerâmica e tecelagem e a prática da pesca. É apresentado em descontraído diálogo parte do sistema social Huni Kuin de parentesco e de moradia.

⁵⁴ Nilo Pereira Bixku é *Txana* (cantador) e conhecedor de diferentes *pakari*. Mora na Aldeia Boa esperança. Informações disponíveis na dissertação *Já me transformei em imagem: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuĩ (Kaxinawá)*. HAIBARA, Alice. 2016.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Após as cenas de Bixku, a voz em *off* de Zezinho Yube apresenta a narrativa dos tempos históricos para os Huni Kuin, interpretada em cinco momentos, e afirma que para saber sobre o passado é preciso falar com os mais velhos.

A sumaúma é o pé de árvore escolhido como cenário para um dos personagens principais que costura entre tempos e espaços o documentário, o Pajé Agostinho Manduca Mateus Īka Muru (1944-2011). Ele parece se confundir com o veio da madeira, sua fala é o fluxo da seiva, o alimento do povo. Ao longo da cena na paisagem sonora o canto de um pássaro o acompanha. Os Kenes estão presentes no tecido da roupa que o reveste, na pulseira de miçanga, na pintura corporal e no detalhe do cocar de Siã.

A presença da música se articula como uma personagem tecendo os tempos do documentário. No momento dessa cena o pajé escolhe um canto

que os mais velhos realizavam ao chegar em terras de povos desconhecidos. Reflete uma atitude de respeito e de dignidade.

Na cultura dos povos amazônicos a presença da sumaúma é constante, símbolo de força e ancestralidade. O ambiente da mata acompanha seus acessos aos tempos passados com a presentificação de sua fala para o futuro. Para o povo Huni Kuin as árvores, seus troncos e raízes são pontos de muita concentração de *yuxin*, o espírito, a energia vital.

Ika Muru Agostinho foi uma das lideranças de sabedoria e força espiritual incomensurável do povo Huni Kuin. Curador de seu povo, lutou para reestabelecer as práticas culturais e rituais. Em seu instante de testemunho sobre o Tempo dos direitos conta que no momento de receber a terra foi dito “agora vocês não vão mais trabalhar para os brancos, e vão reviver a sua cultura” “Se vocês ainda têm, vão ensinar para os seus filhos”.

É dele o título dado ao documentário. Quando Siã, seu filho, agachado ao lado lhe pergunta: “Você, como personagem, como se sentiu? Você achou bom? E como vê, agora que o filme está pronto?” Ele responde: “Eu achei bom. Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos. O filme também incentiva outras terras Huni Kuin”. Esse diálogo ocorre quando refletem sobre a importância do uso da câmera e da produção de imagens entre os Huni Kuin. A sabedoria do pajé demonstra a abertura em aceitar e articular a favor de seu povo as novas tecnologias.

Como curador de seu povo, ele foi um grande incentivador dos saberes das ervas medicinais. *Una Isi Kayawa*, Livro da cura (2014) registra o saber oral e o conhecimento ancestral das plantas medicinais do povo Huni Kuin do rio Jordão. Realizado em parceria com Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro e Dantes Editora. Um encontro organizado por Ika Muru reuniu pajés no rio Jordão e proporcionou o registro de seus conhecimentos sobre plantas medicinais e seus usos.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Esse fotograma trata-se de um material de arquivo. Documentário realizado por Siã Kaxinawá no final dos anos 1980. Chama-se *Fruto da aliança dos povos da floresta*⁵⁵, produzido por ASKARJ e União das Nações Indígenas, UNI. É um registro histórico-político de quando povos indígenas e seringueiros se uniram com o mesmo intuito de se libertarem do regime de exploração seringalista. O contexto é também da luta pela demarcação das terras no processo de redemocratização do Brasil e escrita da constituição no final dos anos 1980.

Na sequência do filme representa o *Tempo dos direitos* encerrando a primeira parte do documentário quando costumam as apresentações dos testemunhos da narrativa histórica. Os fragmentos escolhidos são de

⁵⁵ *Fruto da aliança dos povos da floresta* (1987), Disponível em: <https://youtu.be/1AqjvVnjZCI>. Acesso em: 18 nov. 2019.

assembleias entre os Huni Kuin, cenas de debates políticos, cena de programa jornalístico de televisão, discurso de Chico Mendes e manifestações.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

No segundo momento do documentário a narrativa se volta para as experiências dos processos de resgate e fortalecimento cultural após as terras demarcadas. O direcionamento da narrativa imagética se constrói com aspectos da reflexão sobre a inserção das tecnologias audiovisuais, a relação dos Huni Kuin com ela e a adaptação cultural.

Pãtaeni trabalha na captação do áudio enquanto Zezinho filma o depoimento de Joaquim Maná sobre a escola. Cineastas indígenas em ação, durante o ato da gravação, são uma imagem característica em algumas construções fílmicas desse cinema. De acordo com Araújo (2011), *Novos tempos* (2006), o primeiro filme do cineasta Zezinho Yube, é exemplar nesse sentido: o documentário, segundo o oficinheiro Pedro Portela, é um dos primeiros em que o processo de realização e, particularmente, a oficina de formação junto aos Huni Kui, na qual se vê os cineastas indígenas com a

câmera na mão, são evidenciados. Não apenas em *Novos Tempos* como no filme em questão esta prática se faz presente. Aparecer em cena no ato de filmagem é evidenciar o processo de aprendizagem e criação. Ocupar espaços distintos e dialogar com a presença.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Em diferentes momentos com mais ou menos foco a câmera manejada e a captação do áudio surge como personagens na cena. Nesse fotograma uma relação com o extracampo se apresenta. Dialogando entre o interior e exterior da cena, quem filma e quem é filmado. As filmagens da criança segurando um papel são registros que podem servir como material para a escola indígena. O tema sobre a educação Huni Kuin é motivo da produção do curta *Uma escola Huni Kui* (2008).



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30'11"

VNA

Ao fundo da imagem no quadro de giz vemos que a data da filmagem foi 15/10/2007, também dia da professora e do professor. Está escrito “português” no quadro e vemos apenas o final da palavra. Joaquim Maná olha pacientemente para os livros bilíngues que ele mesmo ajudou a produzir em Hantxa Kuin. Narra como antes ele auxiliava os brancos na tradução a fazer livros e hoje produz para o seu povo.

A voz de Zezinho Yube preenche o espaço e nos diz “fomos aprender a escrita e a matemática dos brancos”, ele nos expõe uma estratégia de vida e articulação social. O código criado pelos brancos é uma das armadilhas mais antigas. Se proíbe a língua originária, impõe um língua geral, homogeneizada e ficando fácil para eles. Silenciam o íntimo, pois a língua vive por quem fala e coletivamente significa pertencimento. Acabar com uma língua é matar o dentro.

Os elementos compositivos da cena trazem os instrumentos e ambiente de trabalho de Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá, conhecido também como Joaquim Maná. Grande e atuante pesquisador da tradição de seu povo e sua cultura. Hoje doutor em linguística pela UnB foi o primeiro indígena a defender academicamente um estudo sobre a própria língua nativa. Alfabetizou-se aos 20 anos por que precisavam de alguém que soubesse ler e executar as quatro operações matemáticas nas lutas de liberdade e retomadas das terras. Sua trajetória é contada em uma obra audiovisual *Maná Bai, o caminho* (2007), realizada por seu filho Zezinho Yube, que semelhante ao seu pai segue a documentar e movimentar a cultura de seu povo.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Segundo André Brasil “projetar os filmes para a comunidade ganha estatuto de dispositivo”. Esse dispositivo comum aos processos instaurados pelo Vídeo nas Aldeias se apresenta no documentário. O ato de se reunir para juntos assistirem seus próprios filmes transmite confiança sobre a prática da filmagem e proporciona autoanálises através do espelhamento nas projeções. Brasil nos fala:

É para além de um método ou de um procedimento na medida que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer: Frente às imagens a comunidade assume certa distância e, ao mesmo tempo, se implica com aquilo que lhe aparece presente de sua experiência. (2016, p. 80)



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Em *off* Zezinho nos diz: “Com as novas ferramentas, eu e demais realizadores, que já trabalhamos com o vídeo, participamos desse momento contando as nossas histórias do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros”

André Brasil (2016) aponta que se trata não somente de implicações cinematográficas, mas um processo de identificação e de diferenciação. A reunião para assistir as próprias histórias suscita interesse. As mulheres estão todas atentas ao acompanhando a projeção. A curiosidade de se perceber e construir outra percepção de si é proporcionada pelo exercício de se encontrar na imagem em movimento.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Câmera como instrumento técnico e ideológico inserida na aldeia recebe significados e agências diferentes. A curiosidade e a vontade em aprender se espalha entre vários. Em uma das cenas a brincadeira gira em torno da metáfora da câmera se assemelhar a uma arma. Aprender a técnica é também ensinar para os demais parentes interessados em manejar a câmera e se tornou hábito no contexto das oficinas ou em cenas realizadas durante a filmagem.

As sequências da montagem dessas cenas trazem reflexões metalinguísticas sobre a inserção da câmera e a importância das filmagens entre os Huni Kuin. Narram por que se apropriaram dessa tecnologia e quais os motivos que os levam a aprender; e falam da importância do cinema e os benefícios para o seu povo.

Tadeu Siã também trabalha nas filmagens do *Já me transformei em imagem* (2008). E nesse fotograma ele encara a câmera que o registra com a lente, devolve a mirada, reflete o espelho. Os estudos de enquadramento se evidenciam com os ângulos da imagem. Zezinho Yuve e Siã registram um ao outro usando técnicas de ângulos. O espectador visualiza Siã pelo contra-mergulho, a câmera de baixo para cima, enquanto ele aponta sua câmera de cima para baixo produzindo uma imagem com ângulo mergulho.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

Consultar os mais velhos é essencial para os povos indígenas. Canal de sabedoria e respeito. Nessa cena pajé Ika Muru Agostinho conversa com um ancião e o explica: “eles trouxeram cinco câmeras para os alunos filmarem, treinarem. Isso é chamado de oficina. Vão registrar nosso dia-a-dia, e não uma representação. A nossa vida do jeito que ela é com cada personagem que foi escolhido”. Com um ângulo olhando de fora da oca, vemos de baixo para cima o diálogo acontecer. O pajé se entende como personagem e por ter recebido o chamado de Zezinho Yube comenta que vai mostrar pontos da cultura e conversar um pouco sobre. Um dado importante levantado pelo seu discurso são os equipamentos disponíveis pela oficina, o que ele fala com tom de explicação para o mais velho. Outro é a noção de representação exposta nesse diálogo. Quando ele afirma ser a “nossa vida do jeito que ela é” e conclui com a certeza que “isso não é uma representação”.

A ideia em mostrar a vida como ela é ocupa o espaço da linguagem escolhida, o documentário, neste caso, de modo participativo. A representação no contexto da fala do Pajé Agostinho trata-se da não atuação dos Nawás (não-indígenas) assumindo o protagonismo do povo. Uma evidência direta da importância e legitimação da autorrepresentação, pois quando o pajé comenta não ser uma representação, ele nos diz ser possível seu povo falar sobre si e criar suas próprias imagens ocupando os espaços diante da câmera e por trás dela.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

A cena inicia em um plano aberto com paisagem ao fundo. A figura centralizada é de uma mulher. Ela inicia sua fala com a apresentação: “Meu nome é Pãtaeni eu moro na vila Jordão e estudo na cidade. Eu comecei a filmar para mostrar pros nossos netos, pros nossos filhos, e pras futuras gerações. Eu trabalho pensando nisso”.

Com o intuito bastante definido, Pãtaeni afirma os motivos que a fazem filmar. Pensa na memória para o ancestral futuro. A articulação do pensamento intergeracional é um dos motes que fundamenta a inserção do audiovisual na comunidade indígena, “filmar para mostrar pros netos”. O abrir o caminho para quem está por vir é resultado da consciência de quem compreende não ter chegado aqui por aleatoriedades, mas por lutas milenares e sonhos dos antepassados. Pãtaeni trabalha pensando no futuro

e conduz a poesia metafórica da semente, pois manter-se na memória por mais tempo é uma ação partilhada e transmitida para as gerações futuras.

Quando Zezinho Yube em voz *off* pergunta “É só você de mulher no grupo, né? E somos quatro homens. O que é que você pensa sobre isso?” Recebe a resposta: “Sendo só eu de mulher, eu me sinto sozinha, enquanto você têm colegas. Fico sem uma parceira.”

Estar sem uma parceira no processo de formação em audiovisual nos abre para pensar a presença e atuação das mulheres indígenas na produção cinematográfica. Durante o início das formações no Vídeo nas Aldeias, por longos tempos, Patrícia Ferreira, mbyá-guarani, foi a única mulher participante do projeto e com produções fílmicas de renome, como por exemplo, *Bicicletas de Nhaderú* (2011). Com o caminhar dos tempos, o cenário de mulheres indígenas cineastas assumiu outros números e se percebe maior protagonismo na produção e nos temas.

A exemplo de criações recentes demonstrando a resistência das mulheres em seguir produzindo no meio que se diz masculino, tem-se o documentário *Yarang Mamin: Movimento das mulheres Yarang* (2019). Completando em 2019 dez anos, o movimento das mulheres Yarang é composto por mulheres do povo Ikpeng no território indígena no Xingu (MT). Elas trabalham como formigas, sempre juntas, coletando e beneficiando sementes para reflorestar as nascentes da bacia do rio Xingu. A direção é de Kamatxi Ikpeng. A presença de outra criação com o protagonismo feminino traz a história de Bimi, uma anciã engajada no resgate dos saberes e técnicas dos Kenes, desenho verdadeiro. *Bimi, a mestra de Kenes* (2009), de Zezinho Yube mostra o processo e o esforço para ensinar para outras mulheres o feitio dos Kenes e retrata sua vida como uma importante liderança espiritual.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

O encontro com o ancestral. Este instante do documentário desloca e dilata tempos. As filmagens capturadas durante os contatos violadores da expedição de Harald Schultz pelo rio Purus, no lado do Peru, hoje são ressignificadas e criam pontes entre os tempos. A sequência dos três fotogramas retrata o momento do processo de feitura do fogo. São ferramentas utilizadas alguns anos atrás e o modo de fazer evoca a presença

do ancestral e das tecnologias dos antepassados. O mais velho ensina: “Com tronco de urucum cortava em forma de tábua, alguns faziam de galho de pupunha, aí eles começavam a girar até a brasa cair no algodão e em seguida queimar as folhas secas”.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA

A cena da realização do fogo traz ânimos e festejos. O fogo ao centro queima e recebe foco. São diferentes tempos e reações expressas nessa cena. Ao fundo apontando para o fora da imagem a câmera nos olha e registra essa conexão dos tempos.

O uso de imagens a partir do acesso a arquivos nos direcionam para mais um ato da apropriação e elaboração de outros sentidos. Uma das potências mais significativas e com atuação central nos processos de reflexão crítica na contemporaneidade. Burlar o discurso, apropriar-se dele e conduzir novas interpretações são passos fundamentais da descolonização. Ao longo do filme a utilização de arquivos como fotografias de seringalistas e trechos de filmes do período da borracha são assumidos como informações e montados através de outros discursos visuais e críticos.



Já me transformei em imagem, 2008

Zezinho Yube

30min11seg

VNA



O *Kaxin Ika* é uma das atividades na festa *Katxanawa* dedicada à fertilidade com o intuito de trazer abundância para os cultivos, é a última cena seguida dos créditos. Repassam o fogo da palha de uma para outra com folhas secas. O entardecer é cenário na aldeia por onde elas correm rindo em brincadeira e frescor. Trazem o fogo movimentando junto ao vento. A cena

acontece na transição do depoimento de Joaquim Maná, que passa a ser uma voz em *off* e finaliza “Por que os brancos não sabem, mas a gente mostrando esses filmes, como é que nós vivemos, eles começam a entender que a gente tem outra cultura, outra língua, outra forma de viver. E que plantamos outro tipo de plantas. Agora, se a gente mostrar o que estamos fazendo, eles vão começar a respeitar a nossa forma de viver, a nossa língua, e a nossa terra. Aí eles vão refletir.”

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem deu esse nó, não soube dar, quem deu esse nó, não soube dar. Esse nó tá dado e eu desato já. Esse nó tá dado e eu desato.

Canto Tremembé⁵⁶

Concluir um trabalho é abrir caminhos para as transformações. Concluir essa pesquisa é transformar o ciclo da planta. É hora de florescer e deixar as sementes pólen voar.

Ao longo do processo a pesquisa se modificou de diferentes maneiras, assumindo caminhos múltiplos por vezes confusos, por outros certos. Os voos longos demandam bastante ar para encher os pulmões e seguir viagem. A cada encontro com filmes e relatos em entrevistas ou escritos novas sementes surgiam e como delimitar no breve voo um espectro tão diverso? Escolher os tipos de semente foi árduo trabalho.

A profícua produção no audiovisual realizada pelos indígenas no Brasil ao abordar múltiplas linguagens, estéticas e discussões nos disponibiliza repertórios de representações e experimentações dos suportes compondo um panorama de descolonizações visuais e sonoras.

Acreditamos na potência das criações indígenas no cenário audiovisual ao registrar seus tempos e formular o futuro em conexão com o passado articulando o presente. A hipótese ao longo dessa pesquisa foi que os cinemas indígenas produzidos hoje no Brasil são sementes do processo da descolonização em curso. Ao fomentarem novas imagens e representações de si desautorizam e tencionam a história única, eurocêntrica, não mais hegemônica e que recebe questionamentos cada vez mais críticos, que aos poucos se desmancha; e no futuro não existirá. Contudo, ainda há

⁵⁶ Toré cantado por diferentes etnias no nordeste. Tremembé de Almofala vivem no litoral oeste do Ceará.

bastante a se fazer para reescrever essa história, desconstruir imaginários e recriar representações.

Contrariando alguns aspectos formais ao optar pela plataforma virtual e usar da Internet com uma das principais fontes desse trabalho desenhamos outro perfil de pesquisadora dos anos vinte do futuro. Uma conexão de redes teias das aranhas tecendo fios a distância quilométricas em sintonia com o vento e a força da persistência.

Possíveis desdobramentos da pesquisa nos levam a refletir a lacuna na História da Arte em não olhar para a produção indígena cinematográfica visto que parte das referências sobre o tema advém de outras áreas, como comunicação e antropologia. Tal desprezo da disciplina reflete o cenário elitista e segregado da área, que por séculos se narrou como portadora da noção de arte universal e alimentou excludentes sistemas de análises e visualidades.

Colorir com a diversidade cultural indígena as telas brancas do cinema brasileiro é um apontamento possível sobre os desdobramentos que esse voo possibilitou. Essas produções cinematográficas autorrepresentadas são necessárias para demarcar as telas e retomar a criações das próprias imagens. As realizações audiovisuais são fundamentais ao assumir um espaço decisivo na visibilidade e na luta dos povos indígenas e ao atualizar o veículo de transmissão da memória entre as gerações através da imagem em movimento contemporaneamente. Acreditamos também que possa o presente trabalho contribuir para futuros de pesquisas e elaborações sobre o cinema indígena.

Ainda sobre desdobramentos da pesquisa, acreditamos que possa de alguma maneira contribuir para as discussões no campo da descolonização da arte. Reforçar novamente a possibilidade da apropriação da linguagem audiovisual como estratégia articulada por diferentes motivos e interesses dos povos indígenas que encontra na linguagem caminho de expressão e transformação de suas culturas e contextos.

Quem tem neutralidade é elemento químico. Eu tenho posicionamento político. E do meu lugar de historiadora da arte não faço questão de esconder o meu respeito e compromisso com a causa indígena. Aos brancos do Instituto de Artes que já me direcionaram ofensas e menosprezo quando tentaram localizar meu trabalho como panfletário, identitário e militante referindo-se assim como algo pejorativo ou insignificante. Eu devolvo a pergunta com amor: defender acriticamente a história colonial, positivar a memória artística dos portugueses e demais invasores, retroalimentar a narrativa da forjada superioridade eurocêntrica e se revestir de humanidade sem reflexão ética não é ser identitário, panfletário e militante?

Este trabalho foi pesquisado e escrito durante o ano de 2019 e apresentado a público, primeiro brotamento, em janeiro. Agora contamos vinte. Dois mil e vinte. E por que no movimento prático precisamos fazer diferente no agora? Precisamos fazer diferente em respeito e continuidade dos povos indígenas. Vamos optar em alimentar as injustiças? Vamos terminar com a nossa espécie pela violência e lógica genocida dos brancos? Vamos ficar paradas como mãos em sangue? Grita. Grita. Grita. No final, antes do descanso desse longo, contudo, breve voo, a vontade é de gritar. O assovio é o grito. O canto é o grito. A ação é gritar.

Escrever esse trabalho deu-se diante do cenário de ataques constantes aos povos indígenas desde suas retiradas de direitos básicos assegurados teoricamente no texto constitucional até invasões massivas a terras, emboscadas a lideranças e criminalização acentuada de suas culturas e modos de viver. Esse desgoverno não vai acabar com os povos indígenas.

Após o contato com as produções audiovisuais e com realizadores indígenas e todas essas vidas, tome um ar, circule seu pensamento e tome alguma atitude. A arte é política e continuará. A causa indígena é de todos nós. E o Brasil é inteiramente terra indígena.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia. In PALERMO, Zulma (Org) **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Ed.Del signo, 2009.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de. Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, José Juliano de. A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 26, p. 151-169, jul. 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

ARAÚJO, Júlio José de. Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias. **Revista Passagens** - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará V. 5. n.2, 2014.

AZEVEDO, Marcos Cruz; NOVIKOFF, Cristina; SIQUEIRA, Angelo Santos. Da imagem estática À imagem em movimento: o processo interdisciplinar da invenção do cinema. **Revista UNIABEU**. Belford Roxo, v.9, n.20, set-dez 2015.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Rev. Bras. Ciênc. Política., Brasília , n. 11, p. 89-117, ago. 2013.

BRASIL, André; GONÇALVEZ, Antonio Marcos. Cinema e mídias indígenas: Construir Pontes, Recusá-las. Entrevista com Faye Ginsburg. Revista Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, v. 06, n. 03, p. 559 - 579, dez, 2016.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernand . Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Revista Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p.601-634, dez, 2016.

BENTES, Ivana. **Camera muy very good pra mim trabalhar**. 2001. Texto virtual disponível na Biblioteca no site do Video nas Aldeias. Disponível em: <http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11> Acesso em: 12 out. 2019.

BRASIL. MINISTÉRIO DO INTERIOR. **Relatório da Comissão de Inquérito Instaurada pela Portaria nº 154**, de 24 de julho de 1967.

BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senador Federal: Centro Gráfico, 1988.

BOTELHO, João Bosco; COSTA, Hideraldo Lima da. Pajé: reconstrução e sobrevivência. **Hist. cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 927-956, Dec. 2006.

BREA, José Luis. **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

_____. **Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

CAIUBY NOVAES, Silvia. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre antropologia e imagem. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, 2009. ano 13, vol. 20, pp 9-26.

CARVALHO, Ana; MORAES, Fabiana; CARELLI, Vincent. A luta do Cinema Indígena. Zum 12, **Revista de Fotografia**. Publicado em: 30 de junho de 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-12/entrevista-carelli/>. Acesso em: 5 out. 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana** [online]. v.2, n.2, pp.115-144, 1996.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta Editora, 1999.

CORREIA, Donny. Cinema no contexto da história da arte. **Revista Qorpus**, UFSC. n. 24.

CURIEL, Ochy. Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracistas. *Nómadas (Col)*, n. 26, pp. 92-101, 2007, Universidad Central. Bogotá.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón, 2015.

DINIZ, Renata Otto; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. Dossiê Olhares Cruzados. **Revista Gesto, Imagem e Som**, São Paulo, v.3, n.1, julho 2018.

FERRERA- BALAQUET, Raúl Moarquech. **Imaginarios y estrategias decoloniales**. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, v.4, n.4) pp.42-61, 2018, DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.12932>

HAIBARA, Alice. **Já me transformei em imagem: modos de circulação e transformação de pessoas e saberes entre os Huni Kuí (Kaxinawá)**. 2016. Dissertação (Mestrado em antropologia social) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, USP.

ÎKA MURU, Agostinho M.M.; QUINET, Alexandre. **Una Isi Kayawa: Livro da cura do povo Huni Kuin do rio Jordão**. Rio de Janeiro: CNC/Flora/Jardim Botânico do Rio de Janeiro e Dantes Editora, 2011.

KAXINAWÁ, Joaquim de. **Nuku kene xarabu**. Rio Branco: CAPEMA, 2006.

KAXINAWÁ, João Paulo de Lima. **Confrontando registros e memórias sobre a língua e a cultura Huni kuí: de Capistrano de Abreu aos dias atuais**. 2011. Dissertação de Mestrado. UnB, Brasília, 2011

KRENAK, Ailton. **A surpreendente Bienal de Cinema Indígena**. Entrevista concedida a SANCHES, Pedro Alexandre. São Paulo: 23 set 2016. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/surpreendente-bienal-de-cinema-indigena> Acesso em: 24 out. 2019.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Elsje Maria. **Arte indígena no Brasil**. Belo horizonte: Ed. Com arte, 2013.

_____. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. **Mana [online]**. v. 8, n. 1, p. 29-61, 2002.

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

_____. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas, **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v.1, 2010.

LEON, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis [online]**. n.51, p. 109-123, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papius, 2007.

MATEUS, Agostinho Manduca. **Huna Hiwea, O Livro Vivo**. Belo Horizonte: Literaterras/ Faculdade de Letras UFMG, 2012.

MELCHIOR, Marcelo do Nascimento. **Identidade Cultural e auto-representação cinematográfica indígena xavante**. 2011 (Dissertação de mestrado em Comunicação) Programa de Pós-graduação em comunicação, UFG.

MAIA, M.; ANDRADE, A. A memória coletiva ressignificada por meio das narrativas audiovisuais. **Revista Extraprensa**, v. 9, n. 2, p. 4-17, 29 jun. 2016.

MAIA KAXINAWÁ, Anastácio. 2013. **Txana Miyui: O japinim, a cultura huni kuĩ e o trabalho do professor**. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Educação e Letras da Universidade Federal do Acre. Área Ciências da Natureza. Cruzeiro do Sul.

MARCHESE, Daniela. Os Kaxinawá em cena: filmes indígenas na Praia do Carapanã. **Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas**. v. 14, n.25, p. 195-213, jul./dez. 2013

MELLO, R.; COUTO, I. As transformações da memória indígena na contemporaneidade. InCID: **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 8, n. 2, p. 163-175, 4 out. 2017.

MONTERROSO, Sandra. Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo Guatemalteco. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (V), pp. 127-135, 2015. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/del-arte-politicoa-la-opcion-decolonial-en-el-arte-contemporaneo-guatemalteco/>

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MIGNOLO, Walter D. A Colonialidade está longe de ter sido superada logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Afterall journal*, Londres, n. 43, primeira-
verão, p. 38-45, 2017.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PALERMO, Zulma. **Arte y Estética en la encrucijada descolonial**. (Org) Zulma Palermo. Buenos Aires: Del signo, 2009.

_____. Desobediencia epistémica y opción decolonial. **Cadernos de Estudos Culturais**. v.5, n.9 (2013).

PELLEGRINO, S. Antropologia e visualidade no contexto indígena. **Cadernos de Campo** (São Paulo 1991), v. 16, n. 16, p. 139-152, 30 mar. 2007.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. **A imagem com arma: A trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy**. UFG, 2017.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20> >. Vídeo Nas Aldeias. Acesso em: 17 out. 2019.

RODRIGUES, Sara Martin. **Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze**. Orientadora Maria da Conceição Fonseca-Silva, co-orientador Edson Silva de Farias - Vitória da Conquista, 2011. 91 f. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2011.

SERBER, Luiza de Paula Souza. **Regimes de Produção e Circulação imagética no Território Indígena no Xingu**. Campinas, São Paulo. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Antropologia Social, 2018, Orientador Antonio Roberto Guerreiro Júnior. UNICAMP.

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

TORRES, Junia; DUARTE, Rafael. **Ameríndia: percursos do cinema indígena no Brasil**. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/entre-o-visivel-e-o-invisivel-cinema-indigena-de-auto-representacao>. Acesso em: 19 out. 2019.

TUNGNY, Rosângela. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os tikm'n. **Devires- Cinema e Humanidades**, vol. 11, no.2: 154-179

TOP'TIRO, Hiparidi. Filmar e ser Filmado. **Revista de crítica de cinema Mnemocine**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/hiparidi.htm>. Acesso em: 14 mai. 2019.

XAVIER, Ismael. A experiência do cinema. **Coleção arte e cultura**. vol. 2, n.5. ed. 1983. BUÑUEL, Luis. Cinema, instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp.331-337

WALSH, Catherine, 2003, "¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?", In: Catherine walsh (ed), **Estudios culturales latinoamericanos**: retos desde y sobre la región andina, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala.