

Título: 'CINEMA DE ÍNDIO'

UMA PRODUÇÃO DOS POVOS DA FLORESTA¹

Nome do Autor: JOSEANE ZANCHI DAHER

Filiação Institucional: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RESUMO:

Esse trabalho apresenta e analisa dois filmes de Siã Kaxinawá: “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”, de 1987 e “Os Povos do Tinto René”, de 1991. Os dois filmes, cada um a seu modo, abordam a “Aliança dos Povos da Floresta”, como ficou conhecido o movimento de índios e seringueiros, que teve lugar no Acre na segunda metade da década de 1980 e início de 1990.

Ambos os filmes foram realizados em momentos históricos, políticos e econômicos bastante distintos, embora, como tentarei mostrar, bastante interligados.

Por meio das imagens de Siã se faz possível traçar o perfil etnográfico dos Kaxinawá, abordando temas de importância antropológica como alteridade, a construção da identidade, ritual, cultura, política, história e economia. Suas imagens também servem de substrato para uma incursão nos estudos cinematográficos tanto indígenas quanto não-indígenas e a relação travada entre eles.

ABSTRACT:

This research presents and is based on the analysis of two films made by Siã Kaxinawá, “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”, (1987) and “Os Povos do Tintó René”, (1991). The making of the two films, each one in its own way, approach the “Aliança dos Povos da Floresta”, a movement made by Indians and rubber tappers which took place in Acre state, in the Amazon, on the second half of the 80's and beginning of the 90's.

Although interrelated, the two films portray very distinct historical, political and economical moments, as I will try to show in this dissertation.

Siã's images made possible to trace an ethnographical profile of the Kaxinawá group and to approach themes of anthropological importance. Alterity, construction of identity, ritual, politics, history and economy are the subjects implied in his films.

The images also serve as a substratum for an incursion on the cinematographic studies both indigenous and non-indigenous and the relationship between them.

PALAVRAS – CHAVE: Antropologia Visual, Cinema, Etnologia

1 “Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil”;

INTRODUÇÃO

Os Pajés me mandaram usar o espelho mágico, que é a televisão dos brancos, para contar como vivem os seringueiros e os índios, que estão fazendo uma linda Aliança de Povos da Floresta no Alto Juruá, o rio de muitas voltas do Tinto René.

Viajei muitas voltas de rio, e em muitos caminhos da floresta, para fazer as imagens do Povo do Tinto René – o rio de muitas voltas.

Recebi essa missão de um sonho de meus Pajés, e com este filme, estou saldando meu compromisso. Estou feliz, porque o fim de minha viagem mostra o começo de uma viagem, a viagem do sonho dos Povos da Floresta, do espelho mágico da câmera, que diz a verdade que conheci.

Siã Kaxinawá no início do filme “Os Povos do Tinto René”.

A investigação antropológica do mundo *Huni Kuin* do Rio Jordão, no Acre, se baseiam nas imagens do realizador indígena, Siã Kaxinawá. Meu interesse recai na mediação intercultural e apropriação de meios e técnicas do *outro* para a construção de si mesmo, através da utilização do vídeo pelos povos indígenas. A intenção é alcançar a compreensão das imagens, com ênfase na perspectiva de seu autor, considerando o contexto histórico em que foram realizadas.²

Seu primeiro filme a ser analisado, denomina-se “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”, de 1987, e o segundo filme intitula-se “Os Povos do Tinto René”, de 1991, premiado pela Fundação Reebok, dos Estados Unidos, em 1993, *The Human Rights Award*. Um corte etnográfico foi executado através da análise dos dois filmes, realizados em momentos históricos, políticos e econômicos distintos, embora bastante interligados, enfatizando projetos de perspectivas culturais, sociais e políticas também distintas, porém sequenciais.

A escolha dos dois títulos foi fundamentada no contraponto que um vídeo faz ao outro, ao mostrar no primeiro vídeo, “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”, uma efervescência de um conjunto de ações de grupos mobilizados pelo mesmo fim, livrar-se do

² O presente trabalho tem sua raiz em trabalhos documentais fotográficos realizados por mim, em 1993, dentre os Xavante de Pimentel Barbosa, no Mato Grosso, e em 2000, entre os Kaxinawá do Rio Jordão ou Huni Kuin, no Acre.

regime seringalista, e obter autonomia através da demarcação de terras indígenas e da criação das Reservas Extrativistas.

O segundo filme analisado, “Os Povos do Tinto René”, marca uma outra fase na vida desses “Povos da Floresta”, quando os grupos já estão livres e gozando dos benefícios dessa liberdade, organizados em torno de um projeto cooperativista e dedicando-se novamente às suas atividades diárias, sociais e rituais, sem estarem submetidos a nenhum padrão. É um momento de alegria, de celebração dessa união, de mostrar os verdadeiros frutos dessa aliança: como a persistência e autonomia da cultura de cada grupo..

As seqüências do primeiro filme, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, vão estabelecendo relações internas, de um conjunto de enunciados, que situam o vídeo no contexto de um momento histórico-político de mudanças importantes para os povos da floresta, como a morte de Chico Mendes, seguido da militância política do então líder sindical e atual presidente do Brasil, Luis Inácio “Lula” da Silva, dos antropólogos simpatizantes com as causas dos seringueiros e índios. Todos têm espaço para dar voz aos seus interesses, que naquele momento, tinham uma causa em comum, lutar pela criação das Reservas Extrativistas. O filme oculta os conflitos do passado entre os seringueiros e os índios e expõe a Aliança dos Povos da Floresta como um projeto coletivo que supera as diferenças..

Neste filme, Siã utiliza-se de discursos orais para transmitir suas idéias, e acrescenta a mesma polifonia nos diálogos imagéticos, valendo-se da justaposição das imagens para construir seu próprio repertório iconográfico.

O segundo filme analisado, “Os Povos do Tinto René”, marca uma outra fase na vida desses “Povos da Floresta”, quando os grupos já estão livres e gozando dos benefícios dessa liberdade, organizados em torno de um projeto cooperativista e dedicando-se novamente às suas atividades diárias, sociais e rituais, sem estarem submetidos a nenhum padrão. É um momento de alegria, de celebração dessa união, de mostrar os frutos dessa aliança: como a persistência e autonomia da cultura de cada grupo.

A introdução do filme referido é produzida nos moldes de um filme comercial, com legendas, efeitos de cores, narração e a presença do realizador, Siã Kaxinawá, fisicamente caracterizado com a pintura facial, buscando nos ancestrais, nos pajés, a razão para a realização do vídeo, a missão lhe incumbida por eles. O motivo para tal encargo seria o de alcançar um público inacessível em épocas passadas, quando não era possível utilizar o audiovisual.

Siã, pintado, fala em *Hatxa Kuin*, sua língua, mais uma vez enfatizando sua cultura perante o olhar do *outro*, numa ação afirmativa, utilizando-se dos meios tecnológicos desse *outro* para sustentá-la. Sua câmera documenta a vida dos ribeirinhos, imigrantes nordestinos e

retorna ao seringueiro, mostrando em detalhes seu cotidiano, que por intermédio da Aliança dos Povos da Floresta, é parte da Reserva Extrativista do Alto Juruá, e se tornou, não só seu vizinho, mas integrante de seu universo Kaxinawá.

Com a utilização do filme, retratando a sua própria comunidade, assim como as comunidades indígenas vizinhas, seringueiros e ribeirinhos, Siã Kaxinawá, afirma conceitos de sociabilidade, autonomia pessoal de seu povo, e principalmente o respeito pela autonomia dos povos da floresta, fruto da aliança realizada, a Aliança dos Povos da Floresta. A apropriação da tecnologia audiovisual por ele se dá para a autodeterminação dos interesses e resistência de seu grupo. Siã utiliza-se dos elementos polifônicos e visuais que esse recurso oferece para promover a troca de informações entre ele, representando seu grupo de pertencimento e a sociedade envolvente.

MORE RESEACH IS NEEDED

Baseada na necessidade de mais pesquisas na área da Antropologia da Imagem, Sol Worth e John Adair, nos anos 70, repetiram a frase tipicamente acadêmica, no capítulo 16 do livro *Trough Navajo Eyes*: (Worth, e Adair, 1972: 252), “*More research is needed*”. Já 30 anos se passaram, muitos filmes de realizadores indígenas e não-indígenas foram produzidos, e os modelos e normas que orientavam as produções foram sendo modificados. Hoje, muita pesquisa tem sido desenvolvida no campo cinematográfico e antropológico, com o uso da linguagem da imagem como um meio para abordar parte de uma cultura ou um objeto de algumas culturas, ou seja, o local, para a produção e transmissão de conhecimento antropológico, investigando e tratando os documentários indígenas como documentos para uma leitura etnográfica. (Gonçalves, 2005: 3)

O vídeo permite a comunicação entre os líderes e suas comunidades, e ainda como meio de cobrança de promessas realizadas e gravadas em reuniões com órgãos como a Funai, a exemplo do processo iniciado pelo famoso cacique Juruna e seu gravador e hoje com outros índios utilizando-se dos filmes com finalidades semelhantes.

Também, proporciona aos grupos indígenas a troca de saberes, na qual o material utilizado para a realização dos documentários provém do próprio grupo ou aldeia e o realizador pode desempenhar o papel de tradutor direto nessa passagem da “imagem do índio ao olhar indígena”.

A imagem que o senso comum, na sociedade envolvente, faz do índio, como mitificada, romântica, exótica, contrastada à imagem que o índio pretende mostrar a essa sociedade, evidencia uma pluralidade de interpretações que o realizador indígena atribui aos sujeitos e temas de seus filmes. Também, a apropriação da câmera de vídeo pode variar entre

a utilização *per se*, como uma ferramenta executando a função para a qual foi designada, à simples *performance*, onde o que importa é a presença da câmera, como no caso dos Kayapó pesquisados por Terence Turner. (Gonçalves, 2005:15)

Na realização de um filme por um cinegrafista indígena, ele valoriza “uma visão nativa da cultura”, portanto, é o “discurso nativo” situado num sistema de relações, que fixa os sentidos possíveis desse discurso.

Entretanto, quando o índio volta o olhar a si próprio e aos seus, por meio das imagens captadas pela câmera, dá-se um movimento concêntrico que possibilita ver sua cultura de uma perspectiva distanciada passando a ser o *outro* de si mesmo. É a reflexividade que as imagens proporcionam por meio da linguagem audiovisual, e que permite ao índio um diálogo com sua própria cultura, descobrindo novas maneiras de “ser e estar”, além de comunicar-se de uma forma mais eficaz com seu próprio grupo, ou grupos externos sejam eles indígenas ou a sociedade dominante.

Então, estaríamos de acordo com as conclusões metodológicas de Geertz, e suas afirmações de que o antropólogo nunca se torna um nativo e nunca fala o que fala um nativo, de que o “saber local”, a relação entre suas práticas e significados é o que interessa ao pesquisador, e que não é o real que está em foco, mas a construção do real através da ação do *outro*, com seus próprios significados. E acima de tudo, dando ao conteúdo etnográfico a autoridade e o estatuto de um objeto intelectual.

Com a câmera, o realizador indígena é inserido na relação entre observador e observado, outras relações lhe são franqueadas e ele pode torná-las objeto-imagem. Como espectador do seu próprio observar, ele realiza um trabalho analítico sobre o observado: a passagem ao olhar o que antes era normal. (Gonçalves, 2005: 18)

A introdução da utilização da imagem do vídeo, tecnologia esta anteriormente estranha aos povos indígenas, dá apoio a um movimento de reafirmação de valores culturais em sociedades indígenas, e auxilia os grupos ou indivíduos realizadores a rever a sua imagem e representação perante a sociedade local, nacional e internacional, reivindicando a diferença e dando-lhes visibilidade.

A reafirmação e a valorização de uma cultura através das imagens realizadas por eles é um discurso recorrente que nos leva aos estudos de Terence Turner, assim como as pesquisas de Marshall Sahlins e as investigações científicas de Gonçalves.

Turner, (1994: 83) citando Faye Ginsburg, teórica que discute sobre os meios de comunicação indígena, caracteriza diversas motivações que impulsionaram os povos indígenas à apropriação da mídia tecnológica visual.

Uma delas é a busca pela autodeterminação e resistência em meio ao contexto da convivência com a sociedade nacional. A afirmação e documentação dos processos de construção e conservação de uma identidade própria e a negação de uma visão idealizada e genérica sobre esses povos, são também causa dessa apropriação. Em adição, a documentação de conflitos e tentativas de solução entre a sociedade envolvente e os povos tradicionais, tem papel importante na utilização dos meios audiovisuais.

Os *videomakers* indígenas nos processos de auto-documentação organizam a tecnologia com elementos da cultura de massa à cultura tradicional, empregando o vídeo como um meio de comunicação cultural, com fins políticos e sociais e como um processo de mediação cultural entre diferentes grupos.

O processo de mediação realizado por filmes antropológicos e documentários e filmes de realizadores indígenas diferem, visto que, quando o índio é o *videomaker*, ele com sua câmera, institui várias relações políticas e sociais dentro da comunidade que está sendo filmada. (Turner, 1994: 84-86)

Para os velhos de uma comunidade que estão acostumados com a linguagem oral, o vídeo pode ser tanto uma forma de expressão apreciada quanto uma forma de tensão. Além de simplesmente impressioná-los com imagens em movimento, o vídeo restabelece um vínculo enfraquecido com os mais jovens, estes, realizadores das imagens que, no processo de produção do filme, necessitam dos mais velhos para conhecerem mais de sua cultura (Corrêa, 2007). Porém, as imagens muitas vezes suscitam a negação da introdução desta tecnologia no cotidiano da comunidade, transformando-se quase que numa subversão da ordem tradicional na comunicação e expressão.

No vídeo realizado pelo *videomaker* indígena, outra característica de mediação cultural entre ele e sua comunidade é como ele atua com o mesmo conjunto de categorias cujas ações está filmando, as quais se tornam mais importantes do que o texto do vídeo. Por exemplo, nos vídeos dos Kayapó, a repetição sucessiva de danças e cantos numa performance, é a cópia fiel de sua estrutura e partes na ordem correta, reproduzindo uma forma social (Turner, 1994:90).

Siã Kaxinawá utiliza técnicas de montagem e edição para construir os argumentos dos filmes que realiza, de uma maneira já mais flexível, conforme relata³.

A gente tem que acompanhar de perto, da melhor forma possível a montagem do documentário. Quando você não tem dinheiro, a maioria é o dono que tem que fazer. O

³ Comunicação eletrônica entre Siã Kaxinawá e a pesquisadora, em agosto de 2007.

técnico só vai orientando como fazer os cortes da imagem. E o crédito você tem que dar: onde você está editando e quem te ajudou.

Quanto ao corte é difícil...O técnico vai orientando para que vejamos o panorama completo. Não tem problema de montagem. Quando tem que fazer os arranjos na imagem neste sentido é necessário trabalhar perguntando a um outro brasileiro.

A duração da cena segue um processo anterior: se faltar alguma coisa vai botando o que falta para completar. A cena precisa ficar boa ou pode mudar se tiver outra cena melhor na frente. Ai muda completamente. São coisas novas para melhor, mas, nunca numa linha única. Sempre vai surgindo a idéia nova.

A alternância das cenas entre panoramas e closes, segue uma regra técnica pré-definida: o que vai tirar ou o que vai colocar na hora de gravar a cena. É a mesma coisa, já tem que estar preparado antes do filme, o que vai ser gravado, no texto e no roteiro.

Siã já utiliza técnicas de montagem e edição que podem estar abertas a mudanças, sejam elas inesperadas ou definidas com antecedência. Porém, as limitações do domínio da mídia audiovisual das produções indígenas interferem no processo de produção. Quanto aos cortes de cena, como ele afirma, muitas vezes se baseia na *expertise* de um brasileiro. A troca de experiências no momento da finalização de um filme de um realizador indígena, como no caso de Siã, com um representante da sociedade dominadora, nos fala do intercambio cultural e da alteridade, no papel de um agente transformador da diferença. Nessa ação, a diferença é a expressão da reflexividade e polissemia e nunca uma força homogeneizante. A produção audiovisual é, por si só, um processo que depende de relações baseadas no diálogo intercultural.

Turner discorre sobre o aspecto da escolha dos realizadores indígenas e utilização do vídeo, como sendo um processo político local, que em distinção ao filme etnográfico, atua como mediador não somente de encontros com a sociedade circundante quanto de eventos políticos internos, contribuindo para um controle mais ativo da sua própria realidade social. (Turner: 1994: 92-95: 102)

Algumas etnias encontraram outras formas de utilização para o vídeo, e que Turner (1994: 88) exemplifica com os eventos sobre os Kayapó, que lançam mão dessa tecnologia para fazer *lobby*, também de caráter político. Ele relata um encontro político entre os Kayapó e representantes da Eletronorte, em 1989, no qual eles protestavam contra a construção da represa da hidrelétrica no rio Xingu, em Altamira. O encontro foi filmado pelos Kayapó, com a colaboração de Turner e Alcida Ramos, e veiculado junto a toda imprensa nacional e internacional, como fossem eles, profissionais da imprensa “Kayapó”. Se auto-representaram para o mundo atuando como “guerreiros”, com suas vestimentas tradicionais, pintura corporal

e cocares de penas coloridos, e uma câmera de vídeo. Não só filmaram, como se transformaram no centro das atenções dos jornalistas que os filmaram extensivamente, expondo sua imagem e resistência ao mundo todo. Um filme incluindo esse evento foi produzido, intitulado "Diário da Amazônia", de Geoffrey O'Connors, realizado em 1996. O filme é uma compilação de uma década de documentação da região amazônica.

A exposição na mídia mundial do projeto hidrelétrico de Altamira e da resistência dos Kayapó à sua efetivação passou o projeto a condição de símbolo do mau gerenciamento das autoridades brasileiras em relação à Floresta Amazônica. (Zimmer, 1990: 44)

Por situações como a descrita acima, nas quais os Kayapó utilizaram uma auto-dramatização e utilização concomitante do vídeo em contextos de confrontações étnicas, lhes rendendo a denominação de *Índios High Tech*⁴. O evento contribuiu para a defesa dos interesses de seus grupos, tornando-se uma estratégia de comunicação com a sociedade dominante. Como resultado, iniciou-se uma política de interação e consciência étnica bem sucedida e conferiu-se uma realidade social diferente aos eventos e atos privados, o caráter de fatos públicos instituídos. (Turner: 1994: 98: 99: 102)

Outro acontecimento do qual os Kayapó lançaram mão, conscientemente, foi de um “estereótipo étnico”, em 1985, quando duzentos guerreiros apresentaram-se na pista de pouso de aviões do garimpo de ouro Maria Bonita, com seus adornos e bordunas, e “administraram sua imagem” de guerreiros violentos, para manutenção da ordem, seguindo o padrão de comportamento esperado e padronizado pela população regional. Filmando toda a ação e informando a Funai, em Brasília, através de *press release* próprio, converteram a tecnologia e os meios de comunicação em fatores políticos poderosos pertinentes aos seus interesses (Turner, 1993: 50 – 51: 65).

A escolha do *videomaker* é de importância capital para a comunidade indígena, pois carrega um conteúdo repleto de significados sociais, políticos e mesmo estéticos que passa de um nível mais amplo para seus termos locais e até pessoais.

Um outro fator importante a ser ressaltado é que, nem todo *videomaker*, câmera, diretor, cinegrafista, enfim, indígena envolvido no processo de realização de imagens necessariamente é um líder de sua comunidade. De acordo com Terence Turner, várias situações podem definir a escolha ou o envolvimento de um indivíduo com a realização de imagens.

O desenvolvimento da escolha ou do “tornar-se” um *videomaker* indígena, muitas vezes se dá quando o escolhido é aquele que durante as filmagens esteve mais presente,

⁴ Processo retratado no filme de Mônica Frota “Taking Aim – Aldeia Global”, 1993. 40min

enquanto o líder se encontrava fora dos domínios da aldeia, ou que teve a oportunidade de participar de algum curso sobre realização de imagens. Como outro exemplo, para se fazer a edição das imagens, alguém deve ir até os centros urbanos onde os equipamentos normalmente se encontram, e a escolha depende de vários fatores intrínsecos ao grupo local, porém não diretamente ligados à liderança.

Por outro lado, conforme mencionado anteriormente, o domínio da câmera e a realização de filmes, vídeos e afins, facilita o processo da escalada de um indivíduo da comunidade a liderança, já que o expõe a inúmeras situações de contato com a sociedade envolvente, facilitando sua circulação nos meios políticos e sociais e abrindo, desta maneira, as portas para inúmeras parcerias e projetos favoráveis aos interesses do grupo. Também, a inserção ritual e cerimonial de um indivíduo num grupo, possibilita a obtenção de prestígio na sua própria comunidade, favorecendo sua escalada no processo de aquisição da liderança.

Em relação aos Kaxinawá, objeto de meu estudo, Siã se encontra no início da trajetória do processo de produções audiovisuais indígenas, pois o primeiro filme analisado nesta pesquisa se baseia no grupo como um todo e surgiu do impacto causado pelos movimentos e fatos políticos. Já seu segundo filme apresenta algumas características da produção indígena atual, como a forma, montagem e narrativa em voz-off, visando circular e atingir o grande público. Siã Kaxinawá é o *videomaker* pioneiro dos *Huni Kuin* do Jordão e um representante, utilizando sua câmera, dentre tantos, que se servem de outros meios, para fazer a mediação da comunicação entre os *brancos* e seu povo.

A trajetória política de Siã desenvolvida através da participação nos principais movimentos políticos e econômicos do Jordão, sob os auspícios de seu pai, Sueiro Sales, ampliou-se com a exposição global de seu povo através dos vídeos realizados por ele, em especial com o premiado “Os Povos do Tinto René”, e foi moldando assim seu papel de líder.

Atualmente Siã é vice-prefeito do município do Jordão, e vai deixando seu legado para as novas gerações, como um de seus filhos, Fabiano *Kaxinawabane* Sales, que está em fase de finalização de seu primeiro filme.

Um *videomaker* Kaxinawá, de São Joaquim no Jordão, José de Lima ou Zezinho Yube Hunikui,⁵ realizou o documentário de 52 minutos “Xinã Bena, Novos Tempos”, produzido pelo Ponto de Cultura Vídeo nas Aldeias,⁶

5 Filho de Joaquim Maná, que é professor, coordenador da OPIAC- Organização dos Povos

Indígenas do Acre, AAFI – Agente Agroflorestal Indígena e secretário da AMAAIAC - Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre desde 2001.

O documentário “Xinã Bena”, conta o dia-a-dia da aldeia de Zezinho Hunikui, e têm como protagonista, Augustinho, pajé e patriarca da aldeia, sua mulher e seu sogro, que relembram o cativeiro nos seringais e festejam os novos tempos, já com uma terra demarcada, possibilitando-os voltar a ensinar suas tradições para seus filhos e netos.⁷

Zezinho Hunikui foi o único indígena que conseguiu uma bolsa há pouco tempo atrás, na esfera do projeto Revelando os Brasis⁸, e já acabou outro filme, de 15 minutos, sobre seu pai Joaquim Maná, falando da escola indígena, com o mote da viagem do pai para sua formatura na UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso.

Outro vídeo realizado por dois índios Kaxinawá, Tadeu Siã e Josias Maná Kaxinawá, intitulado “*Huni Meka*, Os Cantos do Cipó”, de 2006 e 25 minutos de duração, relata uma conversa sobre a *Ayahuasca*, e os efeitos de *miração* e seus cantos. E a partir dessa conversa e de uma pesquisa do professor Isaias Sales Ibã sobre os cantos dos *Huni Kuin*, os mais velhos são reunidos para gravar um CD e publicar um livro. Esse filme recebeu o prêmio “Retrato da Periferia”, Visões periféricas, no Rio de Janeiro, em 2006.

Por conseguinte, essas informações atestam a contemporaneidade do conjunto de ações e experiências das sociedades indígenas trocadas com a sociedade nacional e os novos

6 Um projeto do Ministério de Cultura – Minc em parceria com o extinto projeto do CTI e convertido à organização não-governamental Vídeo nas Aldeias, concorrendo com mais de 30 produções e premiado como Melhor Filme do Festival Forumdoc BH 2006, em novembro, em Belo Horizonte. Zezinho já havia recebido outros prêmios anteriormente como o Prêmio Revelação Tatu de Prata, na 33.^a Jornada de Cinema Internacional da Bahia. Tive acesso apenas a informações textuais do referido filme.

7 Boletim Ponto a Ponto – Ano I – No. 35.

8 Revelando os Brasis tem por objetivo promover a inclusão e a formação audiovisual por meio do estímulo a produção de vídeos digitais. Dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes, o projeto contribui para a formação de receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do País, revelando novos olhares sobre o Brasil. O projeto nasceu na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2004, e faz parte de um conjunto de ações para democratizar o acesso aos meios de produção audiovisual, permitindo aos moradores das pequenas cidades o contato com as novas tecnologias e a possibilidade de contar as suas próprias histórias, promovendo a criação de obras que retratem o seu universo simbólico. http://www.revelandoosbrasis.com.br/revelando2/o_projeto.html . Acesso em 24 de março de 2007.

padrões de comunicação e convivência entre ambas, e também, como os saberes documentados em vídeo vão se disseminando, num sentido mais biográfico e internalista do “ser Kaxinawá”, e concorrem para o fortalecimento da unidade sócio-política e identidade étnica Kaxinawá. Numa era globalizada como a atual, na qual a comunicação determina em grande parte o controle das representações e espaço onde ocorrem trocas e disputas, se faz necessário e importante reafirmar e fazer sua própria história.

Cada grupo indígena utiliza o audiovisual para facilitar sua comunicação com as sociedades, sejam elas de outros povos indígenas, ou a sociedade envolvente, mas de maneiras distintas, visando sempre alcançar seus objetivos, nos seus próprios termos. Por exemplo, muitos grupos lançam mão deste recurso para difundir sua cultura, tanto com a intenção de preservá-la, ou como outro meio econômico e fonte de renda, isto é, uma mídia a serviço da propagação de seus “produtos culturais”. Outros povos servem-se do vídeo para reivindicar seus direitos políticos e sociais. Siã vale-se desse meio tecnológico para fins sócio-políticos e culturais, assim como econômicos e no sentido da preservação de suas tradições.

Não só a realização, mas a recepção e interpretação das imagens entre os espectadores indígenas e não-indígenas é um fator importante do processo, pois o produto final se destina ao público que o realizador deseja atingir, mesmo que a leitura que um espectador faça de um filme, não se reduza, necessariamente à forma pela qual o diretor gostaria que seu filme fosse interpretado.

Na pesquisa de Patrick Deshayes, os *Huni Kuin* do rio Curanja, no Peru, ao assistirem à exibição de um filme realizado por ele, em 1979, sobre o rio, as vilas ribeirinhas, sua gente, interpretam a imagem cinematográfica com suas mudanças de planos tão naturalmente quanto nós ocidentais, quando percebemos as letras e suas formas específicas não por si mesmas, mas dentro do contexto de uma frase ou palavra que essas letras compõem.

Porém, a ruptura de planos, como por exemplo, a cena de um rio e logo em seguida a mudança para o plano de uma vila, para eles não é parte de uma realidade, e sim visões de natureza onírica, imagens que se apresentam em sonhos ou sob efeito de alucinógenos, como visões de *nishi pae*. (Lagrou, 1996: 204-205; Deshayes, P.2000:95)

Eles, que nunca haviam assistido a nenhuma exibição cinematográfica, segundo Deshayes, não apresentaram nenhum indício da “síndrome de Ciotat” (Deshayes, P.2000: 81,113-114), em que parisienses reagiram com pavor perante a primeira exibição de um filme, realizado pelos irmãos Lumière, sobre a estação de trem La Ciotat, acreditando serem reais as imagens projetadas, como se os vagões do trem fossem “sair” da tela para dentro da sala do cinema e os atingir.

Pelo contrário, um outro filme realizado por Deshayes, desta vez sobre Paris, e exibido aos *Huni Kuin* do Curanja, em seu retorno à aldeia, em junho de 1983, demonstrou como eles compreenderam a estrutura narrativa do filme, realizaram a leitura das imagens com suas rupturas de planos, a ligação entre espaços diferentes, os múltiplos ângulos de tomada, na medida em que as cenas se desenvolviam.(Deshayes, P.2000: 89 - 110)

Outro exemplo são os espectadores de filmes realizados por cinegrafistas Navajos de Pinon Tree no Novo México, Estados Unidos, participantes de um projeto de Sol Worth e John Adair, com a câmera, roteiro, filmagem, edição de imagens e montagem. A idéia era deixá-los livres para manipularem uma câmera e realizarem filmes de acordo com uma concepção nativa, portanto, sem qualquer interferência externa. Os índios demonstraram um comportamento semelhante ao apresentado durante seus rituais e eventos, na primeira exibição de filmes realizados dentro de sua aldeia. Com temas variando entre a arte da tecelagem, o trabalho de um ourives, tratamento da água através de poços artesianos, dentre outros, prestaram atenção a tudo que se passava na tela (Worth, e Adair, 1972: 129).

Em entrevistas realizadas posteriormente à exibição dos filmes, a maioria dos espectadores respondeu sentir-se satisfeita, argumentando que os temas abordados na tela eram muito informativos, didáticos, de conteúdos relacionados ao bem estar econômico da aldeia e demonstravam ter a intenção de preservar a tradição e cultura.

Eu, particularmente, tive acesso a um público distinto do filme de Siã “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”, escolhido para esta análise, e como observadora distanciada, portanto os dados a seguir, não foram construídos em uma pesquisa etnográfica sistemática.

Não posso me adensar nos detalhes além da pura “observação” dos espectadores do filme de Siã que o assistiram, no final dos anos 80, na *New School for Social Research*, em Nova York, já mencionado na introdução dessa pesquisa. Aquele público, em resposta às imagens, demonstrou reações variando entre surpresa e indignação, perante a construção dos fatos de teor político, como exemplo, a violência que os líderes das causas ambientais sofriam. Também, reagiram perplexidade e agrado perante o desenvolvimento da rede de relações sociais tecidas pelos povos da floresta e as organizações políticas e comerciais formatadas, a exemplo das cooperativas.

Não tenho notícias da exibição desse filme, para a maioria do grupo Kaxinawá do Jordão, nem tampouco Siã soube me responder em nossa comunicação eletrônica. Entretanto, para o povo da região do Acre, o filme foi exibido entre 4 a 7 de junho de 2007, em Cruzeiro do Sul, como parte da Reunião Regional da SBPC - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

A exemplo do público de Nova York, a exibição dos filmes ocorre pelo interesse em atingir um público mais amplo e global, inclusive a nível internacional, chamando a atenção para sua região, cultura, e possíveis alianças com fundações e Ongs. Num segundo momento, talvez a dificuldade de projeção na floresta, ou mesmo razões políticas locais, sejam motivos para que a mostra dos filmes fique restrito a um número seletivo de espectadores, aqueles que circulam nas cidades com acesso aos meios tecnológicos de projeção.

Torna-se convincente e evidente que o filme tenha sido realizado para ser visto pela sociedade envolvente e com a finalidade de angariar adeptos às causas de Siã e dos Povos da Floresta, com ênfase no grupo de Siã, os Kaxinawá do rio Jordão. Estas causas têm caráter ambiental, territorial, político e cultural. Também, o filme se propõe a travar um diálogo entre as partes, outrora distante e incompreensível, e que no presente se faz necessário pela interculturalidade do contato permanente a que ambas estão expostas.

As dificuldades de exibição para um público local apontadas anteriormente, não são a verdadeira razão para a ausência das imagens de Siã nas telas acreanas, mas os espaços regionais talvez não sejam ‘bons para se pensar’ suas produções. ‘Bom para pensar’ é o espaço que rende conexões e contatos para o desenvolvimento de projetos já idealizados e a se projetar, aquele no qual se troca informações e se estabelece uma rede de relações sociais, sem intenções estritamente capitalistas.

Sahlins aponta (Pantoja, 2004: 47; 53; 73), em suas teorias sobre o capitalismo inserido nas sociedades tradicionais, que por meio do encontro entre sociedades e sua rede de relações simbólicas, promove mudanças estruturais em seu interior. Sua crítica ao *índio evanescente* e a favor da *cultura de resistência* surgida como um movimento inverso a esse conceito, aponta para o culturalismo moderno, como uma forma particular de assimilação do capitalismo pelos povos tradicionais, no qual eles se apropriam das técnicas da cultura dominante e lhes dão uma nova função, com caráter preservacionista, na autoafirmação de sua cultura e alteridade, ou como recurso político e de comunicação.

Os significados se alteram de acordo com as mudanças culturais, resultado das ações individuais ou coletivas e a forma de interação nas relações entre os sujeitos em situações históricas, é o que Sahlins denomina de ‘estruturas performativas’, e que parte do ‘modo nativo’ de resignificação das situações apresentadas construindo novos significados (Pantoja, 2004: 53).

Turner fala da inversão cultural ou *culturalismo* e especifica que a assimilação da cultura dominante pelos povos tradicionais é uma forma de sustentar e reproduzir sua própria cultura, por meio de uma consciência histórica e organizações políticas autônomas.

Um grupo indígena, como os Kaxinawá, sofrendo o impacto da história do contato, não se deixa absorver pelas noções dos ocidentais, mas assimila certos significados e lhes dá outra interpretação. A utilização das imagens para se alcançar objetivos práticos nesta rede de relações, a exemplo de Siã e seus filmes, se atém às mudanças estruturais a que Sahlins (1997^a, 14) se refere, que estão na expansão dos poderes e valores tradicionais, inseridos nos vários projetos de saúde, de preservação cultural e políticos, para o desenvolvimento das comunidades Kaxinawá e em extensão aos Povos da Floresta.

A ESCRITA DAS IMAGENS SOB O OLHAR DE SIÃ KAXINAWÁ

A sociedade *Huni Kuin* percorre caminhos no que tange a sintonizar sua cultura com o mundo global utilizando-se dos meios tecnológicos.

Para preservar a cultura de seu povo diante dessas transformações, garantir suas terras, sua sobrevivência, sua liberdade, Siã Kaxinawá e outros índios utilizam-se, entre inúmeras outras estratégias, de uma câmera de vídeo. É a apropriação das tecnologias desenvolvidas na sociedade moderna pelas sociedades tradicionais em prol da preservação de culturas orais.

Por meio dessa apropriação, as imagens vão descrevendo a cosmologia *Huni Kuin* em eventos pontuais, mas com fluidez, devido a narrativa, montagem e edição dos filmes. Um componente dessa *escrita das imagens*, por meio de um conhecimento contextual do realizador, é a representação simbólica por trás do processo de preparo da *Ayahuasca*, dos mitos imbuídos na elaboração do chá e da exibição da arte *kenê*, dos desdobramentos políticos, econômicos e sociais, e outros fatores de importância para o grupo.

Siã tematiza o preparo do chá da *Ayahuasca* em seu segundo filme, “Os Povos do Tinto René”, pelos significados imagéticos e rituais imbuídos no contexto de sua utilização, desde a colheita das folhas e dos cipós, até o preparo do chá. Ele não mostra explicitamente o uso da bebida, por se tratar de um momento ritual muito particular, atrelado aos mitos de origem do *nixi pae* e do *kenê*, e envolvendo todo um processo de iniciação até a situação ideal de seu uso.

Siã entrevista um jovem seringueiro que vai recolhendo da mata os cipós e as folhas, escolhidos para a preparação do chá. É o conhecimento tradicional indígena adquirido e sincretizado pelos seringueiros.

- Seringueiro:... E eu acredito que sirva mesmo. Esses pajé, que é acostumado mesmo com cipó, eles mesmo diz pra nós, que o cipó serve pra muitas coisa...pá febre, pra gripe, essas coisas assim, eles dizem que o cipó serve, né...então, eles tão meio ruim assim, eles tomam, se sentem bem...

No filme, os pajés são mencionados pelo seringueiro e pelo narrador como os detentores do conhecimento sobre o chá de *Ayahuasca* ou *Cipó*, alusão às origens e saberes dos indígenas como os seus verdadeiros mestres no entendimento e prática dessa experiência.

Uma nova categoria surge, se é possível assim denominá-la: “índio – seringueiro – índio”, pois um símbolo da tradição indígena passa pela alteridade para retornar ao índio e novamente ser assimilada por ele, como num sincretismo, mas valorizando e fortalecendo as origens. O “ser Kaxinawá”, no contexto do filme, vem impregnado dessas outras representações, ícones e símbolos.

O cruzamento entre o uso da *Ayahuasca* – *Cipó* demonstra a rede de relações travada entre os grupos em questão, índios e seringueiros, a passagem de um conhecimento tradicional indígena de uso ritual e de poder curador, porém de conteúdos sagrados distintos, pelos seringueiros.

A história oral contada nos seringais menciona um personagem importante, cujo nome era Crispim e que serviu de ponte entre a sociedade indígena e a dos seringueiros. (Jahnel.de Araújo, 1998: 87) Crispim era um indígena que foi capturado durante as correrias e separado de seu povo, próximo ao rio Envira. Foi adotado por brancos e morou na cidade, onde aprendeu a ler e a escrever, retornando a mata. Lá aprendeu a utilizar os remédios da floresta para fins curadores e rituais. Em meados da década de cinquenta, Crispim mudou-se para a bacia do rio Tejo, onde morou entre os índios Jamináwa, no igarapé Dourado, habitado também por seringueiros. Seus conhecimentos tradicionais na utilização do chá de *Ayahuasca* foram difundidos entre os seringueiros da região do Tejo através de Sebastião Pereira, também seringueiro.

Esse é apenas um exemplo, sem muito adensamento biográfico, que nos serve de ilustração para os inúmeros casos, assim como os casamentos interétnicos e os nascimentos advindos dessas uniões, que construíram a rede de relações sociais entre índios e seringueiros, no Acre. Crispim, devido às suas várias viagens, adquiriu conhecimentos que o categorizaram, em meio ao grupo indígena ao qual foi inserido, de xamã e passou a ser o mediador entre os planos horizontal, das viagens entre regiões e vertical, das viagens metafísicas. Ambos os deslocamentos propiciam o sincretismo nas relações, pois abre caminhos para um encontro de manifestações diversas.

Nas imagens do vídeo “Os Povos do Tinto René”, as folhas são escolhidas na mata pelo seringueiro e adicionadas ao cipó, depois fervidos em conjunto. O processo de preparação segue um ritual, e testemunha a importância do simbolismo da bebida, quando se manifestam os princípios mitológico-cosmológicos coletivos.

Uma bebida como a *ayahuasca*, que sincretiza culturas diversas como a dos seringueiros e dos índios, pode ter auxiliado, como um ponto de contato, no processo de união entre essas duas sociedades e na criação da Aliança dos Povos da Floresta, já que ambas, compartilham das *mirações*, fruto de sua utilização. Provavelmente, o passo a passo da feitura do chá, foi captado em imagens por Siã, por apresentar diversos referentes em comum entre o índio e o seringueiro, e o ponto de contato, neste caso, é o índio dispondo um conjunto simbólico que é originalmente seu, integrado e influenciado pela visão de mundo do outro, e vice-versa.

Algo que o filme não deixa explícito é que a idéia da contemporaneidade da *ayahuasca* nos centros urbanos possa ter influenciado Siã na escolha das cenas, já que a relação intercultural é a tônica de seu filme e a *ayahuasca* pode servir de ponte para essa ligação. A bebida se tornou, além de símbolo ritual e cultural, um símbolo tradicional que adquire um valor fortalecido quando em contato com outra sociedade, gerando um sincretismo e uma intercomunicabilidade.

Vale ressaltar também, a importância de outra expressão cultural Kaxinawá, a tecelagem com os desenhos *kenê*. Tornou-se nova fonte de renda para os Kaxinawá, e, sobretudo, o significado implícito na arte desses desenhos, símbolos de sua identidade cultural e signo de um mundo baseado nas tradições rituais, culturais e muito ligado à natureza, e que estão representados tanto na tecelagem quanto na pintura corporal.

Os *kenê* são desenhos abstratos que retratam a realidade dual própria dos *Huni Kuin*, que necessitam do *outro* para tornarem-se *Huni Kuin*.

As mulheres obtêm os desenhos, ou *kenê*, por meio de sonhos ou de canções e rezas que ensinam como desenhar, assim como, de meditações do tear que as fazem ver e criar uma imagem do espiritual relacionada com a cosmovisão xamânica, com o mundo natural, cultural e sobrenatural. Já os homens relacionam-se com os *kenê* e com os donos dos desenhos, os espíritos, por meio da *ayahuasca*, guiados pelos cantos xamânicos durante as várias fases do ritual (Lagrou, 1996: 209 - 222).

No filme de Siã, intitulado “Frutos da Aliança da Floresta”, há uma sequência de entrevista com Dona Elena Buni, a mestra artesã mencionada no início desta pesquisa, que mostra algumas peças da arte da tecelagem *kenê* e junto a ela, o próprio Siã descreve a importância dessa arte para a comunidade.

No filme, “Os Povos do Tinto Renê”, o narrador diz: “*Nós temos orgulho da força do nosso artesanato, que nossos antepassados ensinaram a tecer com ciência e sabedoria...*”, e várias índias aparecem na cena batendo os fios de algodão, preparando-os para tecer com os motivos *kenê*. A narração enfatiza seu caráter de “cultura” e de tradição, mas as imagens de

Siã também o apresentam como um produto cultural sendo exposto para um público mais abrangente, visando talvez sua divulgação em meio à sociedade circundante.

A festa do *Mariri* é também evocada nesse filme, como recurso tradicional para alcançar os objetivos visados, parte de um repertório de produtos culturais utilizados para a comunicação com a alteridade.

Mais uma vez, Siã recorre aos antepassados e às práticas e cantos tradicionais, evocando um estado de *pureza*, de natureza através da cultura.

Referindo-se aos contextos culturais, Siã inclui elementos que remontam às práticas tradicionais como produtos que possam gerar ‘bem – estar’, por meio do consumo ‘capitalista’. Isso não significa que Siã está se inserindo, e em consequência, introduzindo seu povo nesse novo sistema, mas utiliza-se dele para ampliar os poderes e valores tradicionais dos Kaxinawá, de acordo com Sahlins (1997^a, 14) e sua teoria sobre o culturalismo, já citada anteriormente.

Também, Siã serve-se do artifício da cultura como meio de comunicação entre sua sociedade e a sociedade envolvente, para travar um diálogo intercultural, estabelecendo um espaço que o *outro* não pode ocupar, da origem, daquele que detém o conhecimento primordial, e utiliza-se dele para estabelecer a troca cultural, na qual lança mão dos meios do *outro* despertando-lhe uma consciência preservacionista, para obter benefícios políticos, culturais e econômicos.

Siã muitas vezes lembra o pesquisador criticado por Sahlins, o seguidor do “pessimismo sentimental”, que prega a teoria do “índio evanescente”, que não é um primitivo, porém muito próximo às suas tradições ancestrais. As imagens distanciadas de Siã, seu “estive lá” acrescidas de narrativas com a autoridade de *voz-off*, soam como um projeto cultural universalizante, podem nos levar a crer que Siã fica num caminho dubio entre o que é “cultura” e o que é “natureza”, como se a “cultura” pudesse, ao mesmo tempo fazer parte do “ser índio”, como privá-lo de sua origem.

O conhecimento primordial lhe aufere a possibilidade de dialogar com a sociedade circundante, e utilizar-se dele para ‘fazer-se ouvir’, conquistando novos espaços antes inatingíveis. Porém, esse estado de “natureza” está atrelado à “cultura”, que é o meio empregado por Siã para dar início a esse diálogo. Ele se posiciona entre o índio antes do contato, no seu estado *puro* e aquele pós-contato, que deve lutar pela sobrevivência, que deve se inserir no *mundo capitalista dos brancos*, vendendo seus produtos culturais, frutos da origem e tradição de seu povo. Ao mesmo tempo ele faz com maestria essa troca intercultural, e conta com um bom entendimento acerca dos códigos da sociedade do *outro*, principalmente na área política, por meio da qual consegue circular com desenvoltura, ele certifica-se de que

suas imagens estão atestando a origem de seu povo, quando introduz e finaliza “Os Povos do Tinto Renê”, dizendo que os pajés que lhe enviaram, através de sonhos, a missão de fazer o filme.

A escolha da música que faz parte da trilha sonora do filme, para mim, evidencia estas afirmações, “Um índio”, música de Caetano Veloso cantada por Milton Nascimento.

A letra descreve um índio preservado tanto em corpo físico quanto em vários símbolos cosmológicos. Versa sobre sua chegada num objeto não-identificado, como se viesse do espaço, dando-lhe uma conotação etérea, e vindo de um lugar desconhecido e distante, praticamente inalcançável. Esse índio é como Peri, um índio preservado, ao mesmo tempo que o compara ao lutador marcial do cinema hollywoodiano, Bruce Lee, e ao boxeador e campeão mundial Muhammad Ali. O perfil de um herói, é o perfil desse índio, até compará-lo aos filhos de Ghandi do carnaval baiano, emprestando-lhe uma brasilidade e trazendo-o para o interior da nossa sociedade.

A música faz uma alegoria do índio como símbolo coletivo (Cunha,1999: 102), quando o compara aos *nossos* heróis, e também símbolo de origem da sociedade nacional, como o índio Peri, de origem desconhecida por nós. É um ‘índio preservado’, e o termo é literalmente usado na letra da música e o contextualiza na idéia do *primitivo evanescente* de Sahlins, quando o torna filho de Ghandi e já não pode ser um índio *puro*, emprestando-lhe contornos da sociedade brasileira.

O filme de Siã faz quase o mesmo movimento, iniciando por meio dos pajés que lhe dão a missão de realizar as imagens, e ensinar sua cultura por meio dos conhecimentos tradicionais, da origem, do ‘índio preservado’. Utilizando-se da cultura como meio de comunicação e mediação, ele tenta estabelecer um diálogo entre a sociedade indígena e envolvente.

Optei pela transcrição de algumas partes de seqüências abaixo, pela profusão de detalhes acerca do tema da origem e da preservação do índio.

Seqüência KAMPA ou ASHANINKA

- *Voz off: Os Kampa, que são mais de 30.000 no Peru, conservam orgulhosamente suas tradições de guerreiros e de xamãs.*

- *Voz off continua: Seus cantos e mitos são iguais aos que iniciou os Incas*

- *Voz off: Esses pajés ensinam muitos seringueiros, porque eles sabem viver, porque são amigos da mata.*

- *“Um índio” música de Caetano Veloso cantada por Milton Nascimento*

Essas partes de seqüências do filme demonstram a relação entre a música e as imagens, agora dos índios Ashaninka, que Siã foi buscar no lado peruano, onde acredita estarem mais ‘preservados’ em suas tradições. O caráter de preservacionistas da floresta, o qual Siã tenta colocar em seus dois filmes analisados aqui, também se encontram nas imagens das plantações e produtos delas, que fazem parte da alimentação diária deles, além da narração em *voz-off*.

Agrego nesta parte, a história à economia, por estarem intrinsecamente relacionadas, e uno-as às imagens do filme “Fruto da Aliança dos Povos da Floresta”.

A história e economia se entrelaçam, nos discursos de Antonio Macedo, Mário Poyanawa, Sueiro, pai de Siã, do próprio Siã e da mestra artesã, Dona Elena Buni.

Conforme as palavras de Siã, a respeito da história dos Kaxinawá e dos seus principais personagens:⁹

Essa minha família lutou contra os exterminadores dos índios: Felizardo Cerqueira, Ângelo Ferreira e Pedro Biló, além de outros integrantes, para sobreviver entre a bala e a flecha. Como eu sou de 1964, já encontrei os patrões no finalzinho, não trabalhei para eles. Já sou do tempo da criação da cooperativa. Quando era jovem o meu pai trabalhava para os patrões e graças a Deus estou fora disso.

Só sei da história, um pouco do meu pai trabalhando com os patrões, levando as balsas de borracha para Tarauacá e varejando para fazer um transporte de mercadoria da cidade até a vila Jordão. Meu tempo é mais da organização da cooperativa. Nessa organização eu servia para o movimento; era o motorista de transporte dos chefes. Eu também ia fazer negócio na cidade ou transportava borracha até a cidade de Jordão e Tarauacá. Eu transportava a mercadoria para nossa base, onde nós morávamos, no Seringal Fortaleza, no rio Jordão, trabalhei para a cooperativa, na produção de borracha, na agricultura e na contabilidade etc.

No Acre existem essas histórias. Só não sei muito bem da história do Mâncio Lima porque fica para o lado de Cruzeiro do Sul.

Mas do Ângelo, do Felizardo e do Pedro Biló, eu sei. O Ângelo e Pedro Biló eram cabras profissionais para matar. O patrão contratava para fazer a correria, pela cabeceira do rio, quando os seringalistas iam abrir o novo seringal ou colocação. Aí mandava o cara e este pegava mais gente que tinha coragem de matar a humanidade para encontrar o índio na maloca. Matavam todos e as crianças eram jogadas para cima e aparadas com a força. E o Felizardo tanto matava, como ameaçava um bocado. A intenção dele era pegar e amansar. Aquele mais bravo matava. E levava as mulheres e a criança para domesticar; as mulheres levavam para ser o peão dele.

.

E Siã completa seu depoimento:

Assim as nossas almas foram para floresta e, nós que restamos, estamos hoje enfrentando a luta.

⁹ Comunicação eletrônica entre Siã e a pesquisadora, em agosto de 2007.

Pode-se pensar que a narrativa tem, como pano de fundo, a relação histórica da violência do contato, do tempo dos padrões e do sistema de aviação, e o tempo dos direitos, formação e funcionamento das cooperativas, transformando a relação dos índios e seringueiros com a sociedade dominante, assim como sua economia, então, livre do endividamento aos barracões.

As imagens de Siã, no filme em questão, e seu depoimento vão descrevendo o massacre das correrias, a primeira entrega das pranchas de borracha realizada pela cooperativa, a contabilidade que os próprios Kaxinawá passaram a administrar, além das imagens que mostram o trabalho dos seringueiros nas colocações, dos índios na cooperativa, da mestra artesã e seus tecidos *kenê*, como novas maneiras de prover o sustento em liberdade, assim como novas fontes de renda.

Também, Siã demonstra em seu discurso, que a história sofre um processo contínuo de construção na sociedade Kaxinawá, quando se utiliza, no relato e nas imagens do termo “luta”. O mesmo termo é empregado como um conjunto de novas estratégias que mobilizam uma identidade singular Kaxinawá, de diversas maneiras, em face da sociedade envolvente, afirmando, mais uma vez, a construção da identidade Kaxinawá perante a alteridade.

Numa seqüência, uma “aula” de política e economia, é ministrada, perpassando a história, tanto dos seringueiros quanto dos índios, por meio do antropólogo Mauro de Almeida, que naquele momento fazia o papel de ativista, além de ativistas como Dolor, seu Milton, Chico Ginú e Antonio Macedo.

O tema central é a Reserva Extrativista, contudo, ela serve como elemento que rege vários discursos sobre sustentabilidade, economia, política, organização social e, acima de tudo, liberdade. É realmente o “tempo dos direitos”, e os personagens que influenciaram na chegada desse tempo, se encontram nas imagens de Siã, passando a lição adiante.

Na seqüência do filme percebi a importância dada pela câmera de Siã às expressões e reações do público que se encontrava presente, assistindo às palestras e discursos sobre as reservas extrativistas, sempre retornando o foco a eles, de tempos em tempos. É o *outro* sempre presente na construção do “ser Kaxinawá”.

O filme foi resultado de várias reportagens que Siã realizou para a TV Aldeia, do Acre, por meio de um projeto da ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão, aprovado pelo Ministério da Cultura, sobre educação, saúde, economia e política.

Nesse momento do filme, a apropriação do vídeo para comunicação com o local e o global, e entre eles, se torna evidente nos discursos. Como os seringueiros e índios devem se posicionar frente aos problemas com financiamentos, conflito de terras, dentre outros exemplos do global, além da exploração sustentável da floresta em prol de sua preservação,

como rotina local. Essa apropriação, nesta etapa, tem fins não somente dialógicos, mas políticos e econômicos, além de utilizar a história, para alcançá-los.

Nessa sequência se encontra a idéia principal de todo o filme, por meio do qual, Siã faz sua militância política, utilizando-se como ponto de partida de uma trajetória de construção narrativa, com ênfase nas belezas da floresta e sua diversidade cultural, para então, chegar ao objetivo proposto.

Como o artista que utiliza a arte para se comunicar, para influenciar seu tempo, para conseguir adeptos às suas idéias e organizar movimentos e escolas, Siã se apropria do recurso audiovisual para evidenciar a organização de cooperativas, para influenciar a opinião pública local com vistas a uma opinião global, e para atrair participantes e simpatizantes à sua causa.

A música escolhida para essa sequência também tem seu papel, narra e incita a posse da terra por meio da implantação da Reserva Extrativista, do fim a sujeição ao sistema imposto no passado, do endividamento nos seringais, assim como as imagens evocando “heróis” sindicalistas assassinados.

Muitos dos principais articuladores do movimento de implantação das Reservas Extrativistas, Macedo, Mauro de Almeida, Chico Ginú, Dolor, seu Milton, nos são apresentados por meio de seus discursos de conteúdo político e ativista, na tentativa de angariar adeptos à causa.

Siã, novamente, utiliza narrativas e imagens justapostas, dos atores sociais que discursam alternadamente, do trabalho dos seringueiros e índios, e da audiência, que serve de contraponto para esse dialogismo entre imagens e narrativa, como recurso fílmico de construção de tensão e de impacto.

CINEMA DE ÍNDIO, TELEVISÃO DE CABOCLO E TRAVEL CHANNEL CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de que os povos da floresta estão integrados a natureza é uma idéia da qual Siã se apropria politicamente, no papel de um preservacionista. Ele vai delineando os grupos indígenas, Kaxinawá, Ashaninka, com imagens do índio preservado, do índio *puro*, aquele que utiliza os recursos naturais da floresta de uma forma sustentável. Esse índio que não se corrompeu com o capitalismo, mas soube tirar proveito dele, utilizando alguns dos métodos que a sociedade envolvente desenvolveu para lidar com as pressões do mundo contemporâneo. Então, neste quesito Siã pratica o discurso do ecologista, do preservacionista, que afirma ser o índio, o detentor do conhecimento maior no uso de métodos tradicionais para preservação da floresta.

O discurso de Siã pode remeter, em parte, à idéia do *Selvagem Ecologicamente Nobre*, criticado por Kent H. Redford. A idéia do índio ser superior no trato com os recursos naturais, para Redford, não passa de um mito originário do *Jardim do Éden*, como ele exemplifica, quando os viajantes e cronistas europeus definiam os índios como habitantes do Novo Mundo.

Redford desconstroe o mito do *Nobre Selvagem* alegando que, no mundo contemporâneo, o índio pode ser forçado, tentado, ou mesmo seduzido a adotar novos métodos e tecnologias para melhorar seu estilo de vida, sem barreira cultural que o impeça de, até ameaçar a sustentabilidade dos recursos naturais disponíveis a sua sobrevivência. Diz também que, se confrontado com as pressões do mercado, alta densidade demográfica, e sedentarismo, pois já não lança mão das mesmas técnicas outrora árduas para sua subsistência, não consegue mais manter a integridade de seus métodos tradicionais. Ele não deprecia o índio por assim proceder, mas o justifica, por ter ele, as mesmas capacidades, desejos, e necessidade de beneficiar-se do meio-ambiente, como os europeus o fizeram no passado.

Mas Siã é mais cuidadoso na sua narrativa visual, não se atendo somente nessa idéia da *pureza* do índio, mas exibindo um perfil mais amplo do que é ser um índio contemporâneo. Por meio de suas imagens, é possível tomar conhecimento de como esse indivíduo, e representante de uma coletividade, se insere na sociedade globalizada, sem se tornar diferente do que originalmente era. Isso se dá, quando retorna as suas práticas culturais tradicionais, como meio de preservá-las, recriando e adotando novas técnicas e métodos de subsistência, baseados em seu repertório tradicional e adaptando-os ao conjunto de procedimentos da sociedade dominante.

Outras imagens mostram o cenário da floresta e da Reserva Extrativista do Alto Juruá com suas populações ribeirinhas até chegar ao Rio Breu onde vive um grupo Ashaninka. Siã sempre no papel de observador, desta vez na voz do narrador nos informando de sua viagem no barco Chachú até as últimas cabeceiras do Juruá.

Nas etnografias sobre os povos de língua Pano, a idéia das viagens e caminhos é sempre recorrente, e no Juruá, é um código que faz muito sentido, tanto no aspecto físico, da viagem horizontal, do deslocamento no espaço em si, quanto metafísico, da viagem vertical, da experiência xamânica.

Os movimentos constantes dos povos indígenas em direção as cidades da região, grandes cidades do país e outros países são maneiras diversas de relacionamento com a sociedade envolvente, e influenciam as formas de organização social, política e percepção do mundo. Esses movimentos podem também ocorrer através de viagens alucinatórias utilizando-

se a *ayahuasca*, que provocam mudanças na ordem, pois vários conhecimentos intangíveis são obtidos desta forma, e que somente o xamã tem acesso (Carneiro da Cunha, 1998: 12).

Em termos locais, os deslocamentos verticais, ou viagens metafísicas, abrem flancos para a manifestação de um *sincretismo*, pois propicia o encontro das tradições indígenas com manifestações religiosas regionais, como a utilização da *ayahuasca* e do Cipó ou Santo Daime.

Na Amazônia, os xamãs, ou *mukaya*, termo kaxinawá, são os viajantes por excelência, e ganham prestígio local quando suas viagens são horizontais.

A verdade expressa pela tradução xamanística é uma verdade da relatividade dos mundos particulares visitados pelo xamã, que os decifra e os traduz em códigos, sejam visuais, como o artesanato, sonoros, como os cantos do tear ou do ritual da *ayahuasca*, ou mesmo as imagens nos filmes de Siã.

A verdade das imagens se confunde com as imagens da *ayahuasca*, pois os pajés incumbiram Siã com a missão de transmiti-las, assim como em seus sonhos oníricos ou alucinatórios.

O ritual da ingestão da *ayahuasca* é uma forma de viagem visionária, que por meio da *mirações*, termo regional para essas viagens visuais, pode levar uma pessoa a um processo dinâmico de caminhos desconhecidos e identidades possíveis a serem seguidos, e até mesmo a viagens geográficas.

Por esta razão, os Kaxinawá educam suas crianças com pensamentos e sentimentos de pertencimento e coletividade, pois quando longe de casa, venham a sentir falta do que ainda lhes pertence e do seu local de origem, como um ser social (Lagrou, 1998:46-47). Talvez aí, resida a idéia de que os xamãs, além de terem prestígio por serem viajantes no tempo, tenham maior reputação por movimentarem-se através do espaço físico. Quando retornam às suas comunidades para dar continuidade ao processo da constituição dos conhecimentos, que nunca cessa, com os velhos pajés, logo após voltam às cidades e transformam continuamente suas práticas, numa miscigenação de técnicas e conhecimentos, entre o tradicional e o urbano. (Carneiro da Cunha, 1998)

O xamã faz a viagem espiritual com fins de cura e ritual, que está intrinsecamente ligada aos vários *yushin*, ou *espíritos*. O *yushin* do xamã, quando este está dormindo ou em transe, faz a viagem metafísica a procura de almas, formando alianças para a cura (Lagrou, 1991:41).

Siã conclui seu filme afirmando ter cumprido numa missão recebida de seus pajés, que através de viagens oníricas, lhe atribuíram a incumbência de levar a mensagem que seus *yushin* lhe designaram em sonhos. Ele se apropria de um meio tecnológico da sociedade

envolvente, o vídeo, e assim como os pajés, que são os tradutores de seus sonhos e suas visões e *mirações*, Siã cumpre o mesmo papel de mediador e tradutor de seus sonhos para a sociedade global, utilizando o *Cinema de Índio, a Televisão de Caboclo e o Travel Channel*¹⁰ para esse diálogo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mauro. B. Junho, 2004. Direitos à floresta e ambientalismo: seringueiros e suas lutas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 19, n. 55.

ARAÚJO, M. G. Jahn. 1998. **Entre almas, encantos e cipó**. Dissertação de Mestrado. Campinas. UNICAMP.

CARNEIRO DA CUNHA, M. 1998. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução. **Mana** 4(1): 7-22.

CORRÊA, Mari. 2007. Filmar é cultura: e o que é cultura? Revista A Rede. Disponível em: www.ared.inf.br. Acesso em: 24 mar. 2007.

CUNHA, Edgar T. 1999. **Cinema e imaginação**: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. São Paulo. Dissertação de Mestrado. USP.

DESHAYES, P. 2000. **Les mots, les images et les maladies**. France: Loris Talmart.

FRANCO, Mariana C. P.; CONCEIÇÃO, Osmildo S. 2002. Breves revelações sobre a ayahuasca: o uso do chá entre os seringueiros do Alto Juruá. In: LABATE, B. C.; ARAÚJO, W. S. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras. Parte I, p. 201–227.

FROTA, M. 2000. **Taking aim e a aldeia global**: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapó. Disponível em: www.nmemocine.com.br/obrasindigenas/frota.htm. Acesso em: 24 mar. 2007

GEERTZ, Clifford. 1997. **O saber local**. Rio de Janeiro: Vozes.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. 2005. Eu, divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo. Caxambu. XXIX Encontro Anual da ANPOCS.

LAGROU, E. M. 1991. **Uma etnografia da cultura Kaxinawá**: entre a cobra e o inca. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1996. **Xamanismo no Brasil**. In: LANGDON, E. J. M. Florianópolis: Novas Perspectivas.

_____. 1998. **Caminhos, duplos e corpos**: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá. São Paulo. Tese de Doutorado. USP.

¹⁰ Termos referentes às imagens produzidas por um realizador indígena (Cinema de Índio), ou através das *mirações* provocadas pela *Ayahuasca*. "Televisão de Caboclo" é mencionado em Carneiro da Cunha e Almeida, 2002:382.

LIMA, E. Coffaci. 2000. **Com os olhos da serpente**: homens, animais e espíritos nas concepções Katukina sobre a natureza. Tese de Doutorado. USP.

PANTOJA, Mariana C. 2004. **Os Milton**: cem anos de história nos seringais. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Massangana.

REDFORD, K. H, 1991. **Cultural survival quarterly**. USA. 15(1): 46.

SAHLINS, Marshall. 1997a. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção. Parte I. **Mana**. Vol. 3. n. 1. Rio de Janeiro. Abril. Scielo.

_____. 1997b. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção. Parte II. **Mana**. Vol 3. n. 2. RJ. Abril. Scielo.

TURNER, Terence. 1994. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**. Volume 36. Ano 1994. São Paulo. USP. P. 81-121.

WORTH, Sol; ADAIR, J. 1972. **Through Navajo eyes**. USA: Indiana University Press.

ZIMMER, Carl. August. 1990. **Tech in the jungle**. USA: Discovery Magazine. p. 42-45.

FILMOGRAFIA DE SIÃ KAXINAWÁ

Kaxinawa: the real people (1993). Dir.: Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 12 min.

Os povos do Tinton Rene, rio de muitas voltas (1992-1991). Dir.: Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 54 min., Interlab.

Luz, solo, grandes árvores (1989). Dir.: Siã Kaxinawa (Brasil); Michel René (Canadá), 16 mm, National Film Board.

Rio Juruá (1989). Dir.: Txai Macedo; Jorge Nazaré; Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 15 min.

Novos rumos da educação indígena (1988). Dir.: Siã Kaxinawa; Paulo Alencar, 15 min., Vídeo Cor VHS, Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI/SP).

Fruto da Aliança dos Povos da Floresta (1987). Dir.: Siã Kaxinawa, 25 min., Vídeo Cor VHS, CTI/SP.

A estrada da autonomia (1986). Dir.: Siã Kaxinawa, 10 min., Vídeo Cor Beta, CTI/SP.

CÂMERA E PRODUÇÃO DE SIÃ KAXINAWÁ

Dia branco: dia de trabalho (2005). Dir.: Alexandre Almeida. Vencedor VII Festival Acreano de Vídeo, Categoria Documentário, 27 min, Arte Mosaico.

Tão Acre (2005). Dir.: Andréa Martini, Vídeo Cor VHS, 11 min., Usina Mamangava.

Amazônia: voices from the forest (1991). Dir.: Glenn Switkes (EUA) & Rosaine Monti Aguirre, (Brasil), 16 mm, 70 min.

Rio da borracha (1988). Dir.: Antônio Alves, 8 min, TV Aldeia/AC e CEDI/SP.

FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS DE SIÃ KAXINAWÁ

Vídeo Fruto da Aliança dos Povos da Floresta

Créditos:

Direção e fotografia: Siã Kaxinawá (RUNIKUI)

Ano: 1987

Duração: 25´

Bitola: VHS / SIT – NTSC

PBC 0002

CEDI – Setor de Imagens - São Paulo

Reportagens: Antonio Macedo e Terri de Aquino

Edição: Vincent Carelli – Cleiton Capelassi – Siã Kaxinawá (RUNIKUI)

Apoio: Comissão Pró-Índio / Acre – CPI

Fundação Cultural / Acre

Centro de Trabalho Indigenista – CTI

Produção: Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão – ASKARJ

União das Nações Indígenas – UNI

Agradecimentos: Mauro de Almeida, Jorge Nazaré, Luis Carvalho, Nieta Lindemberg, Vera Olinda Paiva, Paulo Brede, Marta Lopes, José Runikui, Gregório Filho, João das Neves, Chico Ginú, Adalto Sales, Isaías Sales.

Vídeo Os Povos do Tinto René

Créditos:

Produção independente de Siã Kaxinawá e Interlab

Direção e edição: João Luiz Araujo

Narração: Oliveira Neto

Texto: Mauro W. Almeida

Capítulo 5 da série “A voz da floresta”

Ano: 1991

Duração: 54 min

Bitola: VHS / SIT – NTSC

PBC 0002

Equipe de produção: os habitantes da Reserva Extrativista do Alto Juruá

Amigos de Siã: Francisco Nino, Francisco Barbosa de Melo, Rui da Silva, Milton Gomes, Damião Gomes, Antonio Gomes, José de Lonne, Antonio de Paula, Manuel Adelino, Delo Farias, Luiz Ferreira, Moira Nascimento, Edileine

Equipe do Conselho Nacional dos Seringueiros: Antonio L. B. de Macedo, Terri Valle de Aquino, F. Cardoso de Melo, Ailton Krenak, Mauro W. Almeida, Antonio Alves, Alberta Peculina

Músicas: Villa Lobos: Trenzinho caipira

Bachiana n. 4

Execução: Egberto Gismonti (EMI Odeon)

Caetano Veloso – Um índio – com Milton Nascimento

Milton Nascimento e Fernando Brandt: Coisas da vida; Estórias da floresta

Interpretação: Fagner - Somos todos índio

Interpretação: Kuraka L. Kampa - Cantoria do Cipó