

MAGALY CORGOSINHO

**De objetos a sujeitos:
os índios como protagonistas da produção audiovisual**

CELACC/ECA-USP

2012

MAGALY CORGOSINHO

**De objetos a sujeitos:
os índios como protagonistas da produção audiovisual**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob orientação da Prof^a. Dr^a. Soledad Galhardo

CELACC/ECA-USP

2012

AGRADECIMENTOS

A todos os cineastas e estudiosos que deram início a uma caminhada repleta de rupturas e questionamentos que instauraram dúvidas e motivaram minha busca por respostas.

À professora Soledad Galhardo, orientadora deste trabalho, e a todos os professores do Celacc que, de alguma forma, também estão presentes em cada linha deste artigo.

À ONG Vídeo nas Aldeias, pelo trabalho que desenvolve, e aos índios Panará, cujo filme foi o norte deste trabalho.

À minha família, meus irmãos, e à minha avó, que são alguns dos motivos de meus sorrisos ao longo do dia.

SUMÁRIO

Introdução	7
A ficção que cristaliza	8
O documentário que problematiza	11
Intelectuais autóctones	14
Novos sujeitos de uma nova produção audiovisual	20
Kiarãsâ Yõ Sâty – O Amendoim da Cutia	22
Outros caminhos	24
Referências bibliográficas	25
Sites consultados	28
Filmes citados	28

De objeto a sujeito: os índios como protagonistas da produção audiovisual

Magaly Corgosinho¹

RESUMO

Este artigo trata da produção ficcional e documental brasileira que tem o índio no centro de seus enredos, relacionando-a aos direitos previstos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. A partir da abordagem do trabalho desenvolvido pela ONG Vídeo nas Aldeias, foi analisado o filme *O Amendoim da Cutia*, com o objetivo de discutir as possibilidades trazidas pelo cinema documentário para a transformação do índio em sujeito que documenta.

PALAVRAS-CHAVE: índio, cinema, documentário, cultura.

ABSTRACT

This article deals with the fictional and documentary production in Brazil that has the Indian in the center of their plots, relating to the rights set forth in the Universal Declaration on Cultural Diversity. From the approach of the work done by the ONG *Vídeo nas Aldeias*, was analyzed the movie *O Amendoim da Cutia*, in order to discuss the possibilities brought by the documentary film for the transformation of the Indian guy in documenting.

KEY WORDS: indian, cinema, documentary, culture.

RESÚMEN

Este artículo trata de la producción ficcional y documentales en Brasil, que tiene los indios en el centro de sus parcelas, haciendo relaciones con los derechos enunciados en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Basando en el trabajo realizado por la ONG Vídeo en las Aldeas, se analizó la película *O Amendoim da Cutia*, con el fin de

¹ Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás e pós-graduanda do curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos do Celacc/USP. Artigo orientado pela Profª. Drª. Soledad Galhardo.

discutir las posibilidades presentadas por la película documental para la transformación de los índios en sujetos que documentan.

PALABRAS CLAVE: índios, cine, documental, cultura.

INTRODUÇÃO

Antonio Gramsci, em *Intelectuais e a Organização da Cultura* (1982), considera as ferramentas de comunicação coletiva um dos instrumentos de formação do indivíduo e de sua visão de mundo, além de representarem um papel fundamental com instrumento político-cultural. Deve-se considerar que os meios de comunicação exercem mais que influência sobre grande parte da população, pois são capazes de padronizar modos de vida, gostos e costumes.

A um meio específico, o cinema, podemos atribuir outras características fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho: ele é capaz de perpetuar visões de mundo moldadas a partir de sujeitos simbólica e historicamente construídos; de reforçar o caráter equivocado de fatos distorcidos por análises rasas e superficiais; e, não fugindo à regra dos meios de comunicação, está – literalmente – nas mãos da classe dominante.

Este quadro experimenta mudanças sutis com o avanço das tecnologias, que trouxeram novas possibilidades a sujeitos historicamente vistos como objetos: os índios. Estas novas configurações também alteraram as relações destes sujeitos com o fazer cinema, tirando-os da frente da câmera e os colocando no lugar daquele que documenta.

Depois de uma breve inserção no cinema ficcional e documental indígena realizado no Brasil, tomaremos como objeto de análise e pesquisa o documentário *O Amendoim da Cutia* (2005), considerado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss o melhor filme sobre índios da América do Sul. A obra foi viabilizada pela ONG Vídeo nas Aldeias e filmada por índios da tribo Panará.

O estudo do filme e a abordagem do trabalho realizado pela organização serão relacionados a alguns dos direitos fundamentais previstos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. A análise também será desenvolvida a partir de conceitos vinculados ao protagonismo social, à relação com as novas mídias, à manutenção e preservação da cultura indígena e ao intelectual orgânico, este tendo como teórico-chave Antonio Gramsci, e aqueles sendo trabalhados por Marilena Chaui em obras como *Cultura e Democracia* (2003) e *Cidadania cultural* (2006).

“Felizmente, podemos contar com a arte do documentário para evitar que nos mate a realidade.”

Francisco Elinaldo Teixeira

“O documento de cultura é também documento de barbárie, seja porque a cultura dominante se realiza a expensas da violência exercida sobre aqueles que a tornam possível, seja porque a cultura dominada fica exposta à barbárie do dominante.”

Marilena Chaui

A ficção que cristaliza

A história eurocêntrica ensinada nas escolas brasileiras enraíza em nossa população uma imagem do índio fortemente caricata – e nem sempre positiva –, além de injusta com sua contribuição e importância para nossa sociedade e, principalmente, cultura. A incapacidade demonstrada pelos “descobridores do Brasil” em compreender a riqueza cultural de nossa matriz indígena ainda está presente na sociedade brasileira, também ela incapaz, por motivos que vão do ensino aos meios de comunicação, de relacionar suas vivências à herança dos primeiros povos do Brasil.

O cinema, meio capaz de suscitar discussões, questionamentos e reflexões, foi amplamente criticado pelos estudiosos da Escola de Frankfurt na vertente que trata da Indústria Cultural. Em *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* (1984), Theodor Adorno e Max Horkheimer apontam algumas características do cinema relacionadas à cultura que permanecem atuais. Ele é apresentado como negócio e ferramenta destinada a legitimar as obras superficiais que produz com o objetivo de homogeneizar padrões e garantir o funcionamento da Indústria Cultural. “*Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência.*” (ADORNO e HORKHEIMER, 1984, p. 114)

Desta forma, há uma disseminação de bens padronizados para a satisfação das necessidades de públicos autômatos que não levantam questionamentos e não provocam a discussão, mantendo atitudes passivas diante daquilo a que assistem. As ficções brasileiras que têm o índio como tema tratam de ínfimos recortes de sua cultura e de suas práticas cotidianas, com informações rasas e superficiais que contribuem para a manutenção de uma imagem simbólica, genérica e caricata das comunidades indígenas.

“O plural permitiria que não caíssemos no embuste dos dominantes para os quais interessa justamente que a multiplicidade cultural seja encarada como multiplicidade empírica de experiências que, de direito,

seriam unificáveis e homogêneas, ou, para usar os jargões em voga, destinadas à 'integração nacional'.” (CHAUI, 2003: p.45)

No âmbito da ficção, o cinema serve como ferramenta para cristalizar tal imagem, já que o índio é “considerado adequado para a utilização em filmes de aventura e romancescos” (CUNHA, 2000, não paginado). Obras como *Iracema* (1919), de Vittorio Capelaro, *Ubirajara* (1919), de Luiz de Barros, além das versões de *O Guarani*², constroem romances naturalistas e imagens de índios pacíficos, apesar de selvagens. No primeiro, um branco se apaixona pela índia dos lábios de mel em uma alegoria excessivamente romântica da formação do povo brasileiro que em nada lembra a real corte feita pelos colonizadores às índias, como descrita por Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (1995).

O Guarani, aos moldes de *Iracema*, conta a história de uma donzela branca que se envolve com um índio e, depois de fugirem de várias ameaças, começam a assentar as bases de uma nova civilização no paraíso tropical. *Índia, a Filha do Sol* (1982), dirigido por Fábio Barreto, narra o envolvimento de um branco com uma índia e trata, superficialmente, de suas diferenças culturais. O infantil *Tainá* (2000) – e suas sequências – narra a história lúdica de uma criança indígena que luta para salvar os animais da tribo. Os enredos não fogem do lugar-comum de ‘índio’ e ‘tribo’ que se construiu no imaginário brasileiro ao longo da história.

Outro exemplo é *Bye, Bye, Brasil* (1980), de Cacá Diegues, que conta as peripécias de uma trupe de artistas ambulantes que viaja pelo Norte e Nordeste do País e, inevitavelmente, esbarra em seus diferentes povos. O recorte de um ritual indígena e outras situações fixadas no imaginário coletivo, como um índio descobrindo o rádio a pilha, são mostrados pelo filme. Ironicamente, a família que participa das filmagens, moradora de Altamira (PA), não cultiva tradições indígenas. “Porque não queremos”, resume a mãe de alguns dos “índios-atores” a Rebeca Kritsch no livro *Redescobrimo o Brasil* (2000), resultado de meses de viagem da jornalista.

² 1911, direção de Carlos Gomes; 1920, direção de João de Deus; 1916 e 1926, direção de Vittorio Capelaro; 1950, direção de Riccardo Freda; 1979, direção de Fauzi Mansur; 1996, direção de Norma Bengel.

Na ficção brasileira, que conta com vários enredos adaptados da literatura romântica, a imagem de um índio historicamente moldado e integrante de uma entidade genérica em nada espelha a pluralidade das comunidades indígenas e suas diferenças linguísticas, culturais e comunitárias.

A figura deste “índio genérico” é reforçada pelo cinema nacional por meio de um estereótipo com personalidade romântica, passiva, preguiçosa, pacífica, ingênua, sensual e heroica. Além disso, os índios são o “outro”, seres selvagens e primitivos que comem pessoas, pintam o corpo, caçam e vivem em comunidade.

Falta à nossa “ficção indígena” a complexidade da qual a literatura já dá conta. Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro*, aborda a questão do índio no Brasil a partir de diferentes aspectos, olhares, vieses, situações e contextos. Ali está o estranhamento que os europeus causaram aos índios (indo contra o lugar-comum dos portugueses maravilhados com seres tão exóticos), seus modos de produção (que vão além da caça), seus múltiplos dialetos, as guerras entre tribos, o extermínio que dizimou populações inteiras e o fato de que os índios jamais estabeleceram uma convivência pacífica com os europeus.

Rebeca Kritsch, no já citado *Redescobrimo o Brasil*, também retrata a pluralidade dos índios brasileiros que usam a internet, que saem de suas aldeias, que estudam, que se suicidam – contrariando os valores indígenas –, e de alguns que, apesar de terem plena consciência da importância de sua história e cultura, enxergam impossibilidades de viverem como nos séculos passados.

Protagonistas na História do Brasil, em nosso cinema ficcional os índios ganharam papel de coadjuvantes a partir de uma visão historicamente forjada. O cinema reduziu o índio a uma caricatura. Sua riqueza cultural fica aprisionada nas mãos de uma elite dominante que quer se manter como referência na produção cultural, sem considerar os efeitos de produtos padronizados que só contribuem para a dizimação da tradição e cultura indígenas.

“O discurso dominante ajusta anseios à ordem da produção acelerada, sem maiores obrigações morais ou responsabilidades sociais. Impossível imaginar abundância igualitária na desigualdade em que vivemos. A evolução técnica deveria ampliar o conhecimento das sociedades e dos homens. Mas, na prática, ocorre uma perversa inversão: as técnicas

avançadas são apropriadas pelas elites em função de objetivos determinados.” (MORAES, 2006: p. 47)

O documentário que problematiza

Se a ficção não apresenta horizontes otimistas em relação a uma possível mudança de paradigmas e ideologias, o cinema documentário vem se desenvolvendo de forma mais madura e provocadora.

“Por cima dos atributos e intenções que o configurariam como um gênero, a questão reivindicada pelo documentário era de cunho epistemológico, ou seja, uma questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente.” (TEIXEIRA, 2007: p. 254)

Roteiro com diálogos pré-definidos, atores e locações. Em vez disso, toma lugar o roteiro da vida, os atores do dia-a-dia e os cenários onde desenrolamos as cenas do cotidiano. A partir dessas premissas, foi estabelecido nos anos 1920 o cinema chamado documentário, termo usado para designar um tipo de produção que corria em paralelo com as ficções já relativamente desenvolvidas naquela época, aproximadamente 25 anos após a “descoberta” do cinema, em 1895, com a primeira exibição de *A chegada do trem na estação de Ciotat*, dos irmãos Auguste e Louis Lumière.

Com obras precursoras como *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922), o documentário já apresentava sua concepção antropológica e etnográfica. *Nanook* é o registro do cotidiano de uma família de esquimós captado a partir da observação participante de Flaherty, que saiu do estúdio, filmou a cena viva e o ator nativo. *“O sentido da proposta de tomar um tema nativo era o de fazer frente a um olhar exterior, aproximando-se o máximo possível de um ponto de vista dos personagens reais envolvidos.” (TEIXEIRA, 2007: p. 257)*

O forte vínculo com a antropologia e a etnografia viria a pautar grande parte das produções documentais de lá até aqui. Aos moldes de *Nanook*, os primeiros filmes eram realizados para registrar o cotidiano e os costumes de grupos considerados exóticos na visão de uma classe dominante detentora das possibilidades de documentar.

No Brasil, o cinema do tipo documentário fez seus primeiros registros em comunidade indígenas, seguindo a concepção inicial de filmar o “outro”. No começo do século passado o documentário etnográfico brasileiro foi responsável por produções como *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) e *Rituais e Festas Bororo* (1917), que, não coincidentemente ou por acaso, tratam do cotidiano de tribos indígenas da região amazônica. Filmar o outro, o exótico, foi o que marcou o nosso documentário nos primeiros tempos e pautou sua produção ao longo da história.

A riqueza histórica e cultural indígena a ser representada pelo cinema brasileiro ficou, em um século de produção cinematográfica nacional, restrita a ficções que estereotipam um dos principais protagonistas de nossa história e a documentários limitados a um circuito que não atinge parte significativa da população.

Entre os títulos em cartaz nos principais cinemas da capital de São Paulo, dos 51 filmes em exibição nas quase 280 salas, 50 são de ficção e apenas um é documentário (os números apresentados correspondem à pesquisa feita no Guia da Folha, do jornal Folha de S. Paulo, do dia 17 de fevereiro de 2012).

Apesar de pouco visto, o documentário vem provocando reflexões e problematizando a questão do índio no Brasil, além de tentar enriquecer o debate sobre o espaço ocupado pelas tradições indígenas em um mundo altamente tecnológico. Ainda hoje predominantemente nas mãos de uma elite capaz de adquirir os caros instrumentos para a produção cinematográfica (e que conta com espaço para exibir suas obras, além do saber para manejar tais instrumentos), o documentário experimenta mudanças de foco, de atores e realizadores.

Concebido como um registro do real, ele promove tentativas de conferir ao cinema uma função social de suscitar discussões e propor novas formas de se relacionar com o espectador, com o sujeito que documenta e com o sujeito documentado.

Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci, que centra a narrativa na discussão da identidade de um índio que escapa de um ataque de fazendeiro e se perde de sua tribo, e *Do São Francisco ao Pinheiros* (2007), que problematiza a questão da migração dos índios Pankararu para as grandes cidades e a luta para preservar suas tradições e cultura

longe do local de origem, são exemplos de filmes que lançam olhares mais centrados na complexidade e importância da matriz indígena para nossa cultura.

Serras da Desordem foi aclamado pela crítica e conseguiu visibilidade considerável para um documentário. No entanto, o filme ficou restrito ao circuito alternativo e a festivais de cinema, sem alcançar grande parte da população, o que diminui suas possibilidades de problematização e debate sobre a identidade indígena e sua importância para a identidade brasileira.

Se os documentários feitos por nomes consagrados têm um espaço reduzidíssimo em relação às obras de ficção, os filmes produzidos pelos próprios índios sequer estreiam no circuito e ficam limitados a mostras de cinema ou a DVDs cuja informação não chega à maioria dos espectadores. Francisco Elinaldo Teixeira, em *Documentário Moderno* (2007), aponta um novo caminho inaugurado por Flaherty em *Nanook*: “*Flaherty instaurava uma questão seminal para o documentário até hoje: a da relação com o 'outro', primeiro exótico/distante, depois familiar/próximo*”.

E quando a câmera é posta nas mãos de sujeitos historicamente registrados como objetos, que então se tornam coadjuvantes de seu próprio enredo? E quando há uma mudança no eixo dessas relações do homem com a câmera e de documentado se passa a documentador? É imprescindível ser visto? O próprio ato de se filmar é suficiente como possibilidade de rever papéis e valorizar manifestações culturais e identidades ignoradas e combatidas ao longo da história?

Estas e outras questões serão abordadas em nosso “último ato”, onde vamos tratar da atuação da organização não governamental Vídeo nas Aldeias, que entrega a câmera aos índios para que produzam obras nas quais se reconheçam e imprimam seu olhar. Com o desenvolvimento tecnológico e de novos meios para exibição audiovisual, parte de nossa produção atual experimenta, proporciona e resulta de novas relações, novas possibilidades, novos sujeitos, novos objetos e, em certa medida, novas formas de resistência e preservação cultural.

“Nas últimas décadas, o campo do documentário passou por mudanças, uma verdadeira mutação introduzida pela cultura cibernético-informacional. Em meio a esse turbilhão de transformações, abriram-se

as comportas do documentário para processos de hibridização que mobilizam vastos materiais. Uso e repouso de vários elementos, realizando combinatórias do antigo com o novo, do próximo com o distante, colocando os materiais em novos ciclos. Nesse sentido, foi todo um horizonte de expectativas, de desejos de pureza, de contato direto com a alteridade que finalmente cedeu.” (TEIXEIRA, 2007: p. 283)

“Respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones.”

Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural

Intelectuais autóctones

“(…) *facilitar a livre circulação das ideias por meio da palavra e da imagem*”: este é um dos preâmbulos da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, que data de 05 de outubro de 2005 e versa sobre o direito à expressão e manutenção da pluralidade de culturas. Aqui, ela será um norteador para as reflexões propostas e relacionadas à atuação da ONG Vídeo nas Aldeias, que abre espaço para novos questionamentos sobre a valorização da cultura indígena e a garantia dos direitos culturais dessas comunidades.

Artigo 1 – A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade - *A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.*

“Quem descobriu o Brasil?”, “Pedro Álvares Cabral”. Delineada a partir de um pensamento eurocêntrico, a história do nosso país, desde sua “descoberta” pelos portugueses até os dias atuais, ignora a importância e o que de fato aconteceu quando da chegada das naus de Cabral a terras brasileiras. Retransmitida durante séculos sem considerar o impacto civil e social desta prática, as gerações passadas e presentes enxergam a cultura indígena a partir de uma imagem engessada, lúdica e repleta de informações songadas ao longo da história.

Resultado da visão de uma classe dominante que moldou – e molda – o pensamento nacional, a cultura indígena foi desvalorizada, calada, subordinada, subalternizada e marginalizada pela cultura hegemônica. Marilena Chaui, em *Cidadania Cultural, o Direito à Cultura* (2006), afirma que “*Para a classe dominante de uma sociedade, pensar e expressar-se é coisa fácil: basta repetir ideias e valores que formam as representações dominantes da sociedade*” (CHAUI, 2006: p. 7).

Para a cultura indígena, a tarefa é árdua. Séculos de violência cultural cristalizaram nossa sociedade e a tornaram capaz de reconhecer apenas os valores expressados pela classe dominante. Os conteúdos fazem parte da vida cotidiana, que ignora aquilo que está fora da indústria do consumo cultural.

Sem respaldo e lutando contra uma classe que a quer subalternizada, para realizar mudanças nas gerações futuras a cultura indígena deve desfazer o senso comum e aquela aparência de realidade construída historicamente. Precisa criar uma nova forma de se comunicar com as novas gerações para preservar o que a classe dominante ainda não destruiu e ser reconhecida nesta e nas próximas gerações.

Tomemos os índios como a esquerda de que trata Chaui: “*Para a esquerda cabe o trabalho da prática e do pensamento críticos, da reflexão sobre o sentido das ações sociais e a abertura do campo histórico das transformações do existente*” (CHAUI, 2006: p. 8). Trabalho que precisa orientar práticas sociais, culturais e políticas diferenciadas que possibilitem o nascimento de uma nova sociedade.

Artigo 2 – Da diversidade cultural ao pluralismo cultural - *Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver. As políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta maneira, o pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que alimentam a vida pública.*

As políticas públicas no âmbito cultural desenvolvem ações que miram os cidadãos consumidores massificados pela Indústria Cultural e por nosso desenvolvimento histórico. Garantir o direito à diversidade cultural vai além da inclusão e participação dos indivíduos nos produtos culturais oferecidos pela classe dominante. Inclui abrir espaço para a expressão da pluralidade cultural que forma nosso país.

Abarcar as manifestações culturais indígenas, por exemplo, é reconhecer e incentivar a possibilidade de mudanças que se deem de dentro para fora; ou seja, mudanças operadas a partir de novos valores, ideologias e conceitos. Estas, sim, capazes de garantir coesão social e interação harmoniosa entre grupos com identidades culturais distintas.

Para se chegar a políticas que garantam inclusão e participação, é imprescindível que todos participem das decisões relacionadas ao fazer e ao fruir cultural, sem privilégios, exclusões e imposições dos fazeres culturais elitistas.

“Se o Estado não é produtor de cultura nem instrumento para seu consumo, que relação pode ele ter com ela? Pode concebê-la como um direito do cidadão e, portanto, assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar obras, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais.” (CHAUI, 2006: p. 136)

Artigo 4 – Os direitos humanos, garantias da diversidade cultural - A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais, em particular os direitos das pessoas que pertencem a minorias e os dos povos autóctones. Ninguém pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance. ***Artigo 5 – Os direitos culturais, marco propício da diversidade cultural*** - Toda pessoa deve poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que deseja e, em particular, na sua língua materna.

Povos autóctones: nativos; aqueles que viviam numa área geográfica antes da sua colonização por outro povo, ou que, após a colonização, não se identificam com quem os colonizou. Primeiros habitantes de terras brasileiras, os indígenas têm séculos de uma rica

história cultural, que passou a ser desrespeitada e dizimada assim que as primeiras embarcações portuguesas chegaram por aqui. O compromisso de respeitar os direitos humanos como parte da garantia da diversidade cultural não era uma preocupação naquela época e atualmente continua apenas no papel.

Língua, costumes e crenças destruídos pelos jesuítas são, ainda hoje, destruídos pela cultura hegemônica. Retirados de suas regiões de origem, a única garantia que as tribos indígenas têm é a de um gueto, um local marginalizado em nossa sociedade. O desrespeito à cultura desses povos autóctones é historicamente praticado. Aqueles que aqui primeiro se estabeleceram, se tornaram o exótico, o diferente, aquilo que foge ao cotidiano.

É relativamente comum serem encontrados nas programações culturais mostras, festivais, exposições e apresentações relacionadas à cultura indígena. Geralmente essas peças e obras são resultado do trabalho de um homem branco que registra, fotografa, organiza e expressa sua arte por meio do olhar que lança ao exótico.

O direito de “expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que deseja” é resguardado ao artista – o intelectual – inserido no mercado cultural dominante. Falta-se (ou não se quer) perceber que a arte é produzida todos os dias pelos mais diversos tipos de sujeitos.

“Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político.” (GRAMSCI, 1982: p. 3)

Aos três campos indicados acima por Antonio Gramsci em *Intelectuais e a Organização da Cultura* (1982), há que se acrescer um quarto: a cultura. Os artistas do cotidiano se inserem no conceito gramsciniano de intelectuais orgânicos, ou seja, sujeitos conscientes não apenas de sua função nos campos econômico, social e político, mas, principalmente, cultural. Aos subalternizados – incluindo os indígenas, obviamente –, foi subtraída esta consciência.

Destituídos da noção de que é intelectual e cultural o trabalho realizado diariamente, as manifestações cotidianas e os rituais diários, os subalternizados enxergam o intelectual como o indivíduo que ocupa um lugar distante do seu e que possui habilidades e capacidades que eles não possuem.

“O erro mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais. Em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora.”
(GRAMSCI, 1982: p. 6 e 7)

Todos somos intelectuais. Índios, negros, mulheres, crianças. Há que se mudar o eixo de visão e assumir que todas as minorias desempenham atividades intelectuais todo o tempo. A partir daí, será possível garantir o direito de todo indivíduo de expressar-se, criar e difundir suas obras.

Artigo 6 – Rumo a uma diversidade cultural acessível a todos – Enquanto se garanta a livre circulação das idéias mediante a palavra e a imagem, deve-se cuidar para que todas as culturas possam se expressar e se fazer conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilingüismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao conhecimento científico e tecnológico – inclusive em formato digital - e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e de difusão, são garantias da diversidade cultural.

Na ausência de um Estado bem resolvido em seu papel de não-produtor cultural, a iniciativa de grupos independentes é uma das formas de se preservar o direito a uma diversidade cultural que seja acessível a todos não só no que tange à sua difusão, mas, principalmente, à produção.

Garantir o direito de se apropriar dos novos meios de comunicação e difusão, das facilidades trazidas pelo desenvolvimento tecnológico, é um dos pontos de partida “rumo a uma diversidade cultural acessível a todos”. Deter o conhecimento científico e técnico

para manejar os instrumentos necessários à difusão e produção através dos novos meios deve ser imperativo para o desenvolvimento da sociedade como resultado do intercâmbio de manifestações culturais. Intelectuais orgânicos, todos somos capazes de apreender esse conhecimento.

“O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas - que creem ser literatos, filósofos, artistas - creem também ser os 'verdadeiros' intelectuais. No mundo moderno, a educação técnica, estreitamente ligada ao trabalho industrial, mesmo ao mais primitivo e desqualificado, deve constituir a base do novo tipo de intelectual.” (GRAMSCI, 1982: p. 8)

Em *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, Gramsci trata, especificamente, da questão dos intelectuais na América do Sul, destacando que ela deve ser examinada sob uma ótica que considera condições distintas e fundamentais como a inexistência de uma ampla categoria de intelectuais tradicionais, base industrial restrita, e grande parte dos intelectuais de tipo rural. *“A composição nacional é muito desequilibrada mesmo entre os brancos, mas complica-se ainda mais pela imensa quantidade de índios, que em alguns países formam a maioria da população.”* (GRAMSCI, 1982: p. 21)

Conceitos lançados e elementos apresentados, o próximo capítulo vai tratar de como a ONG Vídeo nas Aldeias – tomando como exemplo o filme *O Amendoim da Cutia* – problematiza a questão do índio no Brasil ao transformá-los em sujeitos de sua própria produção cultural. A partir desta prática, os intelectuais orgânicos-autóctones propõem novos olhares e novas relações sujeito-objeto possibilitados, em grande parte, pelos novos meios tecnológicos. A análise girará em torno de como esse processo tenta garantir parte dos direitos previstos da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e propor reflexões que já foram levantadas e serão discutidas a seguir.

“Os brancos fazem filmes sobre suas culturas. Contam suas histórias de guerra e festas. Então pensamos: 'nós também temos histórias para fazer filmes'.”

Perankô Panará

Novos sujeitos de uma nova produção audiovisual

“Tempos antigos, narrativas contemporâneas, gestos cotidianos.” Esta é uma das premissas da organização não-governamental Vídeo nas Aldeias (VnA), que há 26 anos entrega a câmera nas mãos dos índios para possibilitar que eles passem de objetos a sujeitos de seus discursos. Lançando mão dos recursos e da linguagem oferecidos pelo cinema documentário, a VnA representa uma alternativa criativa na busca pela garantia dos direitos à diversidade cultural.

Precursora na área do audiovisual indígena, a organização realiza oficinas nas aldeias com o fim de aparelhar - com instrumentos e conhecimento - coletivos de cinema que enriqueçam a produção audiovisual nacional. A coleção Cineastas Indígenas, que traz 7 DVDs abordando, em cada um, uma etnia diferente, é emblemática da produção da Vídeo nas Aldeias, que atualmente contabiliza mais de 70 filmes premiados em festivais nacionais e internacionais e introduziu a produção audiovisual em mais de 100 aldeias.

Ao trazer o índio para o centro da produção cultural, a organização revela outras possibilidades de se perceber a diversidade de culturas e as realidades indígenas em nosso país. Torna possível, também, novos diálogos entre os povos indígenas e entre eles e o “homem branco”.

Soma-se a isso o desenvolvimento do aparato cinematográfico, cada vez mais leve e mais fácil de ser operado, que trouxe mudanças não só para o cinema documentário, como possibilitou que novos sujeitos se apropriassem desses meios, fazendo emergir uma pluralidade de vozes, manifestações, falas e discursos.

“(...) câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixa, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos, acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis.” (TEIXEIRA, 2007: p. 271)

Além das oficinas – possíveis devido ao desenvolvimento do aparato cinematográfico –, a VnA dá suporte técnico e financeiro aos coletivos de cinema

indígena. Tudo isso para viabilizar a produção e difusão – nacional e internacional – do que tem sido feito pelos intelectuais-autóctones do nosso país. Instrumento poderoso de conscientização, os documentários produzidos pelos cineastas da VnA vêm sendo difundidos em escolas, campanhas de políticas públicas, na TV aberta e em festivais de cinema nacionais e internacionais. O objetivo é desconstruir preconceitos e construir novos olhares sobre as realidades indígenas.

Com isso, busca concretizar o que consta na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e – retomando os apontamentos do capítulo anterior – garantir o direito desses povos à diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade; ao pluralismo cultural; aos direitos humanos, garantias da diversidade cultural; aos direitos culturais, marco propício da diversidade cultural; e a uma diversidade cultural acessível a todos.

Instrumento de resistência, de resgate e preservação da memória, a produção dos cineastas da Vídeo nas Aldeias traz os recortes escolhidos por eles, que ficam livres para registrar aquilo que consideram particular de sua cultura, sua manifestação mais peculiar, aquele ritual característico ou apenas um instante que desejam imortalizar na tela. “Os filmes ficam para sempre pra a gente assistir. Antes, os velhos só contavam as histórias pela boca”, avalia Perankô Panará, personagem de *O Amendoim da Cutia*.

Assim, objeto e objetivo são decididos por novos sujeitos que se documentam, se reinventam e reconstróem sua relação com a sociedade e com outros povos. A partir das imagens criadas por novos realizadores, o índio historicamente construído por nossa educação, comunicação e aportes audiovisuais tenta desfazer essa imagem e assume de corpo, alma e imagem sua origem e aquilo que o diferencia dos demais.

No lugar do sujeito que documenta, os cineastas indígenas promovem uma reconfiguração no caminho percorrido pelo olhar do espectador, acostumado a realidades e visões oferecidas por uma classe hegemônica de produtores.

“O mundo visível passa então a ser exposto sob o prisma incontornável da subjetividade: ele não é apenas uma paisagem que se abre ao nosso olhar, mas uma paisagem já olhada e dominada por um outro olho que dirige o nosso.” (MACHADO, 2007: p. 22).

Olho que dirige o nosso sob uma visão “de dentro”: sem “pré-conceitos”, sem noções historicamente construídas e sem situações imaginadas – mas vividas.

Além de buscar a concretização de direitos previstos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, pode-se dizer que a Vídeo nas Aldeias também desenvolve seu trabalho sob linhas gerais previstas na declaração: 1) fomentar a diversidade linguística - respeitando a língua materna; 2) fomentar a “alfabetização digital” e aumentar o domínio das novas tecnologias da informação e da comunicação; e 3) respeitar e proteger os sistemas de conhecimento tradicionais, especialmente os das populações autóctones.

Premiada duas vezes pela Unesco (por respeito à diversidade cultural e de busca de relações de paz interétnica, em 2000, e pela contribuição à preservação do patrimônio imaterial, em 2005), a Vídeo nas Aldeias promove, a cada oficina que resulta em um documentário, uma nova forma de pensar o audiovisual brasileiro contemporâneo. Uma relação íntima entre aquele que documenta e aquele que é documentado, novas formas de produção, de ver, pensar e se relacionar com o mundo.

“O Amendoim da Cutia é, de longe, o melhor filme que eu jamais tenha visto sobre índios da América do Sul. Temos constantemente a sensação de poder ver a vida indígena de dentro... a cura xamanística é uma sequência antológica.”

Claude Levi-Strauss

Kiarãsa Yõ Sáty – O Amendoim da Cutia

Três personagens que representam de forma multidimensional o passado que não pode ser recuperado, a vida moderna inserida na vida tradicional e um presente onde duas culturas distintas convivem. No premiado *O Amendoim da Cutia*, dirigido por Paturi Panará e Komoi Panará, somos apresentados à tribo Panará, que há apenas 39 anos teve seu primeiro contato com a sociedade nacional em uma expedição liderada por Cláudio Villas Boas. Destituídos de seu território durante a ditadura militar, os Panará foram violentamente dizimados ainda no século XX, perdendo seu espaço para a construção das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém, na década de 70.

Após vagarem por aldeias de inimigos e estranhas à sua antiga realidade, os Panará conseguiram, em 1994, retornarem ao seu território. Indenizados pela União em uma vitória inédita por mortes e danos à sociedade indígena, eles voltaram à sua terra. Do contato com o homem branco veio o conflito entre as gerações.

Em *O Amendoim da Cutia*, o recorte escolhido pelos documentaristas foi a colheita do amendoim. O ritual emblemático da cultura Panará vem permeado de discussões que vão desde a reconstrução da memória à impossibilidade de manter intactos os costumes de antigamente.

Para este trabalho, o filme foi o recorte escolhido por representar não só a proposta da Vídeo nas Aldeias e as possibilidades que o documentário contemporâneo trouxe para a garantia dos direitos à diversidade cultural, mas, principalmente, por colocar na tela a (des)união da tradição e da modernidade.

De avião, chegamos à tribo juntamente com o professor Perankô Panará, recém-chegado de Brasília, onde traduz cartilhas para a língua de sua etnia. Totalmente ambientado na sociedade nacional, ele reclama do costume dos brancos de terem que pagar por tudo, alegando que ali, na tribo, é tudo mais fácil, apresentando já uma mudança no eixo da visão, pois agora é ele quem fala sobre nós.

Somos, então, apresentados à pajé Krepý Panará, nossa ligação, no documentário, com o passado da etnia. Em meio a falas como “Minha filha não me ajuda”, “Para que tanto artesanato se vocês nem dançam mais?”, ela reconstrói na tela alguns dos rituais dos Panará: um banho de ervas, a forma primitiva de ir à mata buscar folhas para um remédio e o ritual xamanístico que protagoniza.

Representando a junção de passado e presente, Akã Panará usa as “invenções” dos brancos de forma bastante orgânica em sua rotina: uma garrafa de café para deixar a caça mais confortável, a arma de fogo que substitui os antigos instrumentos e a piada que faz com a forma como as novas índias dançam – envergonhadas depois do contato com a nossa sociedade.

Falado apenas no idioma dos Panará, o processo de imersão naquele espaço – facilitado pela visão dos índios-cineastas – se dá de forma gradual. Lentamente entramos

nas ocas, penetramos a intimidade daquelas pessoas, ouvimos o que dizem, o que pensam, como se relacionam uns com os outros e como lidam com as facilidades trazidas pela vida moderna e branca. Com respeito a cada movimento daquele povo, a câmera não julga: mantém-se calada, simplesmente acompanhando o caminhar e ações de um ou outro.

As danças que antecedem a colheita do amendoim vêm cheia de cores e de preparação para o ritual. Acompanhamos tudo sem cortes ou pulos no tempo. Com eles nos deitamos e com eles acordamos. Expressão da rica cultura daquele povo, cada detalhe é focado. Para eles – e para nós –, o documentário é a possibilidade de apresentar a outros povos como eles vivem e se relacionam e, também, de manter vivos os rituais e as memórias. O filme significa não apenas um campo para resistência cultural, mas o direito de registrar esse passado, de mostrá-lo, de produzir cultura.

A reflexão não é só de quem assiste. Intimamente ligados aos sujeitos filmados, os sujeitos que filmam captam momentos poéticos e outros de extrema consciência das possibilidades trazidas pelo audiovisual. “Estou triste lembrando do passado”, diz Krepý Panará. Perankô conclui em dois momentos: “O filme serve para não esquecer nossa cultura. Para manter sempre vivas as nossas festas. Temos que lembrar como a gente plantava a roça” e “Estamos aprendendo as coisas dos brancos, mas sem deixar a cultura Panará”.

Outros caminhos

Documento de cultura, *O Amendoim da Cutia* é uma obra que traz, em si, novos caminhos para garantir os direitos previstos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Produtores e atores de suas próprias manifestações, os Panará representam o que tem sido feito pela Vídeo nas Aldeias. Abrem-se possibilidades para a produção, manifestação, direito à memória, difusão dessas obras e intercâmbio entre várias culturas.

Intelectuais orgânicos que são, constroem um filme rico, denso, plural e, ao mesmo tempo, simples e sutil, sem as fórmulas e modelos prontos impostos pela cultura hegemônica. A partir de um recorte, o objetivo, aqui, foi tentar enriquecer uma discussão bem próxima da impossibilidade de qualquer conclusão.

Ao criar coletivos de cinema indígena e entregar aos índios instrumentos até então exclusivamente pertencentes a uma classe hegemônica, a VnA apresenta caminhos para que sujeitos historicamente marginalizados expressem sua identidade cultural. Com isso, novos apontamentos levam à reflexão sobre o papel representado pelas comunidades indígenas no Brasil no que tange à produção audiovisual nacional. Reflexão feita pelos novos cineastas – objetos transformados em sujeitos – e por nós – sujeitos transformados em espectadores de novas imagens, novos olhares e novas realidades.

"Em todos os planos de cada um desses documentários existe um desejo de filme que não está somente do lado dos índios videastas, mas do outro lado da câmera também: há um desejo de filme tão grande quanto o desejo daquele que filma e, ao tornar esse desejo visível, atuante, falante, essas imagens criam um cinema absolutamente igualitário, um cinema onde cada corpo – seja ele da planta, da concha, do jacaré, da cutia, da criança, do velho – tem o mesmo valor que um outro para a câmera, todos eles igualmente diferentes, importantes e únicos." (Andréa França, pesquisadora de cinema e comunicação)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max (org.). **A Indústria Cultural; O esclarecimento como mistificação das massas**. In: **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. (p. 277-301)

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARROLL, Noel. **Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. (p. 69-104)

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

_____ **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

CUNHA, Edgar. **A imagem do índio no cinema brasileiro**, São Paulo, 2000. Disponível no site <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm>. Acessado em 05 de fevereiro de 2011.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Intelectuais e a Organização da Cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1982.

IANNI, Octavio. **O príncipe eletrônico**. In: **Enigmas da modernidade-mundo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KRITSCH, Rebeca. **Redescobrimo o Brasil**. São Paulo: Panda Books, 2002.

LAKATOS, E. M; MARCONI, M. de A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 2001.

Guia da Folha de SP, Folha de S. Paulo, edição 17 de fevereiro de 2012, São Paulo.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespeço**. São Paulo: Paulos, 2007.

MORAES, Dênis de. **A tirania do fugaz: mercantilização cultural e saturação midiática**. In: **Sociedade Midiatizada**. São Paulo: Mauad, 2006.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

NOGUEIRA, Silas e OLIVEIRA, Dennis (org.). **Mídia, Cultura e Violência – Leituras do Real e da Representação na Sociedade Mídiatizada**. São Paulo: CELACC – ECA/USP, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **Viva o povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Sites consultados

<http://www.funai.gov.br> – acesso em fevereiro e março de 2012.

<http://www.indiosonline.org.br> – acesso em fevereiro e março de 2012.

<http://www.museudoindio.org.br> – acesso em fevereiro e março de 2012.

<http://www.tvcultura.com.br/auwe/home> – acesso em fevereiro e março de 2012.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf> – acesso em fevereiro e março de 2012.

<http://www.videonasaldeias.org.br> – acesso em fevereiro e março de 2012.

Filmes citados

Amendoim da Cutia, O. Brasil, direção de Komoi e Paturi Panará, 2005

Bye, Bye, Brasil. Brasil, direção de Cacá Diegues, 1980

Chegada do Trem na Estação de Ciotat, A. França, direção de Auguste e Louis Lumière, 1985

Do São Francisco ao Pinheiros. Brasil, direção de Paula Morgado e João Cláudio de Sena (2007)

Guarani, O. Brasil, direção de direção de Carlos Gomes, 1911

_____, Brasil, direção de direção de João de Deus, 1920

_____, Brasil, direção de direção de Vittorio Capelaro, 1916 e 1926

_____, Brasil, direção de Riccardo Freda, 1950

_____, Brasil, direção de Fauzi Mansur, 1979

_____, Brasil, direção de Norma Bengel, 1996

Índia, a Filha do Sol, Brasil, direção de Fábio Barreto, 1982

Iracema. Brasil, direção de Vittorio Capelaro, 1919

Rituais e Festas Bororo. Brasil, direção de Luiz Thomaz Reis Produção, 1917

Serras da Desordem. Brasil, direção de Andrea Tonacci, 2006

Sertões de Mato Grosso, O. Brasil, direção de Luís Tomás Reis, 1912

Tainá – Uma Aventura Amazônica. Brasil, direção de Tânia Lamarca e Sérgio Bloch, 2000

Ubirajara. Brasil, direção de Luiz de Barros, 1919