



AUDIOVISUAL INDÍGENA XAVANTE NA LUTA POR DIREITOS

DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i58.14512>



Gilson Costa

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT – Brasil

Dolores Galindo

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT – Brasil



Resumo

Este artigo busca evidenciar o uso do vídeo indígena Xavante como arma na luta por direitos, focalizando o processo de montagem e exibição do documentário *Wai'á Rini* (2017), do cineasta indígena Divino Tserewahú. Baseia-se em pesquisa realizada em acervos audiovisuais e em entrevistas junto aos indígenas Xavante da comunidade de Sangradouro e Pimentel Barbosa em Mato Grosso. As entrevistas com realizadores Xavante e oficina foram realizadas entre 2014 e 2018, sendo as primeiras abertas e não estruturadas, a última foi delineada a partir de critérios técnicos orientados à realização audiovisual. Argumenta-se que a montagem concretiza um vasto campo de possibilidades de lutas por direitos indígenas, o mesmo podendo ser estendido à exibição que também pode ser convertida em um instrumento de luta, como ocorre com o vídeo *Wai'á Rini* (2017). Narra-se, ainda, parceria com realizadores indígenas de Sangradouro para formação de jovens gerações de cineastas Xavante, com ênfase na atuação do realizador Divino Tserewahú.

Palavras-Chave: Povos indígenas, Direitos, audiovisual.

Introdução

Neste artigo, baseado em pesquisa realizada em acervos audiovisuais e em entrevistas junto aos indígenas da comunidade de Sangradouro em Mato Grosso sobre o audiovisual Xavante, argumenta-se que a montagem concretiza um vasto campo de possibilidades de lutas por direitos indígenas, o mesmo podendo ser estendido à exibição que também pode ser convertida em um instrumento de luta, como ocorre com o vídeo *Wai'á Rini* (2017) cujo processo de montagem e exibição discutimos ao longo do manuscrito. A pesquisa que dá origem a este texto foi realizada entre 2014 e 2018, por meio de entrevistas abertas e não estruturadas com realizadores indígenas do povo Xavante, acompanhamento e filmagens em território e

participação em oficina audiovisual no Núcleo de Produção Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso localizado no município de Barra do Garças, Mato Grosso.

Dentre os realizadores audiovisuais Xavante é possível se deparar com diferentes níveis de domínio e manejo das tecnologias de produção audiovisual, além das múltiplas finalidades empregadas pelo meio. Portanto, neste universo, temos documentaristas como Divino Tserewahú e Caimi Waiassé que são reconhecidos internacionalmente, tanto pela atuação militante no campo, quanto pelo conjunto de suas obras. Outros, como o jovem Utebrêwe e o professor Valeriano Rãiwí'a, são realizadores que estão em fase de formação e aperfeiçoamento, mas que já desenvolvem importantes projetos em suas respectivas comunidades. Concentramo-nos em um documentário e trajetória de Divino Tserewahú, ainda que outras vozes se façam presentes.

O papel social de cineasta na aldeia Xavante é designado pela comunidade, por meio da chancela dos mais velhos. O posto de cineasta confere prestígio e respeito social na aldeia, pois os registros são lidos pelo povo Xavante como uma tecnologia de memória e luta pela existência, sendo o cineasta acionado para registrar e documentar acontecimentos de diferentes ordens. Um cineasta Xavante é constantemente interpelado por resultados dessa incumbência, bem como precisa se reportar aos mais velhos para realizar o seu trabalho. A assinatura dos filmes é individual, porém o processo de construção é coletivo, guiado pelos sonhos e orientações dos anciões.

Os Xavante, inspirados no legado instituído por Mário Juruna Butsé, além de outros líderes e do próprio movimento indígena, enxergaram no audiovisual um campo de possibilidades. Com ele, apresentam para o mundo fragmentos de sua organização social, de sua rica cosmologia, de suas práticas culturais, de sua ciência e lutas cotidianas. Investem na imagem movente como meio de expor as demandas políticas, os conflitos, os dilemas passados, presentes e futuros. Conformam, neste corolário, uma herança ancestral atravessada por generalidades constituídas em sua história de contato e relação com a sociedade envolvente, demarcando, sob um prisma peculiar, a inscrição de uma identidade étnica e a singularidade circunscrita na expressão a'uwẽ höïmanadzé (Cinema Xavante, ou ainda, cinema do Povo Verdadeiro). Ao indagar sobre o uso de tecnologias ocidentais pelos povos indígenas, Alcida Ramos (1990) sugere duas perspectivas, que se aplicam ao audiovisual Xavante: ocupar espaços que tem sido sempre tomados pelos brancos e mostrar que os modos de ser indígenas são tão válidos quanto a dos brancos.

Quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro! Cinema indígena na língua Xavante!

No ano de 2017, durante a vigésima primeira edição do Festival FórumDoc, o cineasta Xavante Divino Tserewahú e Bernard Belisário fizeram a primeira projeção pública do documentário *Wai'á Rini* (2017), uma proposta de releitura do filme *Wai'á Rini – o poder do sonho* veiculado seis anos antes, em 2001. Sendo o ritual do Wai'á uma cerimônia executada em um intervalo de aproximadamente 15 anos, este último filme foi feito a partir dos registros realizados no calendário cultural do ano de 2015. O filme anterior *Wai'á Rini – o poder do sonho*, foi captado durante a execução do ritual no ano 2000 e finalizado em 2001. O sonho é central à cultura Xavante, sendo parte de todos os grandes processos decisórios e um dos eixos em torno dos quais se articula a ritualística e organização interna das aldeias, abrangendo, inclusive, a alimentação que, para iniciados, deverá conter determinadas carnes animais.

Apresentado para um público formado majoritariamente por não indígenas, o filme – falado no idioma xavante e propositalmente sem legendas – por certo provocou um relativo estranhamento para uma parcela considerável dos espectadores que lotavam a sala Humberto Mauro. Por outro lado, significou, em grande medida, uma experiência fílmica diferenciada já que a audiência – por não se comunicar verbalmente com o filme – foi levada à uma imersão espiritual no domínio imagético. Com duas horas de duração e sem nenhuma palavra ou legenda em português (exceto um tímido conjunto de caracteres que aparece logo no início do filme), a projeção impôs um silêncio quase que absoluto, desafiando a plateia na assimilação do complexo ritual a partir da relação que estabelecia com os estímulos das imagens, do som-direto, dos longos planos-sequências e da edição minimalista do filme.

Segundo a prática xavante, o *Wai'á*, enquanto ritual sagrado, proporciona aos participantes um contato com forças sobrenaturais. Para Divino, o objetivo da passagem pelo ritual é “sofrer para adquirir toda força que precisa para sua vida (comunicação pessoal ao pesquisador)”. Durante o desmaio, os velhos observam e avaliam aqueles que serão os indivíduos com potência para desenvolver a especial e valorizada capacidade de sonhar e, conseqüentemente, curar por intermédio do sonho (quanto maior o tempo em que a pessoa permanecer desacordada, maior será a sua predileção e, conseqüentemente, a valorização emitida pelos velhos). De outra parte, as mães e as madrinhas agem, desesperadamente, com a finalidade de trazer os iniciados à consciência.

Nas cenas do documentário, além do choro ritualizado, são lançadas grandes quantidades de água sobre as cabeças dos iniciados para que os mesmos retornem ao estado de lucidez. As personagens são expostas a um sol extremo e desfalecem coletivamente no auge do

Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 58, p.<243-257>, jan./jun. 2021

ritual. O desmaio, durante o ritual do *Wai'á*, acontece em dois diferentes momentos: o primeiro envolve o grupo *wedehori'wa* (grupo da borduna), cuja ocasião do desmaio é chamada ritualmente de *wedehoriwaipãri* (desmaio do grupo da madeira). Na sequência, geralmente logo no outro dia, é a vez do desmaio do grupo *umrêtede'wa* (grupo da cabaça), sendo seu ato ritual denominado *umrêtede'wai pãri* (desmaio do grupo da cabaça).

Quando reivindica para seu filme o *status* de um característico cinema indígena, a realização audiovisual de *Divino* ecoa a fala dos velhos, guardiões ativos da sabedoria ancestral xavante e principais personagens do filme. O seu cinema, ao buscar como fonte de inspiração seus mestres ancestrais, quer subverter grande parte daquilo que ele mesmo aprendeu nas academias por onde perambulou, imprimindo na imagem fílmica uma nova sensibilidade, um processo de relação.

Ao expor um público não indígena às longas tomadas ele incorpora uma forma de conto característica de seu povo, em um tempo rítmico desconcertante aos olhos e ouvidos de uma plateia educada sob a égide do cinema ocidental. O filme convida o espectador a imergir no universo xavante, sendo intitulado por *Divino*, um dos seus realizadores, como “cinema indígena puro”. Os planos filmicos são longos, imagens-registro que exibem ao espectador sequências inteiras do ritual sagrado. “Isso é cinema indígena, falado na língua xavante”, assevera seu realizador.

Com o gesto de um cinema produzido em língua Xavante e sem legendas, *Divino* Tserewahú marca um ato de desobediência estética levando o espectador para a experiência da intensidade do viver xavante e com isso reafirma a singularidade de seu povo, contrariando (política e discursivamente) o estereótipo do índio genérico exaustivamente explorada nas narrativas colonizadoras. A pesquisadora Faye Ginsburg, ao problematizar a percepção de estética tendo como referência a diversidade de filmes produzidos por realizadores indígenas, apresenta a noção de “*embedded aesthetics*” (GINSBURG, 1994), uma abstração que pode ser traduzida como “estética incorporada”.

Com esta proposição, a autora se associa à ideia de que nas produções indígenas a estética pode ser pensada menos como um discurso cunhado na qualidade técnica das imagens e, mais apropriadamente, como componente inscrito na ordem das relações sociais; com isso, pode-se aventar o seguinte desenlace: “o que está fora da tela é muito importante ou quase tão importante quanto o que está na tela” (GINSBURG: entrevista para BRASIL, 2016, p. 570), pois “a questão é justamente a de demonstrar que nem tudo está disponível para ser apreciado, visto e compreendido pelo olhar ocidental” (GINSBURG: entrevista à BRASIL, 2016, p.572).

O gesto de Divino, materializado na montagem e exibição do documentário, imprime uma alteridade radical que confronta conjecturas e preceitos estabelecidos sobre a imagem movente e suas narrativas. A montagem do documentário, constituída com a predominância de longos planos-sequências permite intuir uma relação com uma prática oral adotada pelos velhos que contam, deitados em suas esteiras durante horas a fio, a história pregressa de seu povo e as pautas políticas relevantes para a comunidade local.

Deve-se destacar que a cultura Xavante produz dois grandes produtos audiovisuais, um interno que fica na aldeia e um externo que é divulgado em espaços outros tais como Festivais de Cinema ou para ações políticas diretas junto a autoridades do Estado. A circulação de filmagens em DVD e *pen drives* é comum nas aldeias, assim como exibições apenas para seus moradores. A ilha de edição do cineasta fica na casa coletiva onde mora (Figura 1), como parte de um cotidiano comum no qual se insere a produção de imagens.

Figura 1 - Divino Tserewahú durante trabalho de edição em sua residência – Aldeia Sangradouro, 2018.



Fonte: Acervo pessoal. Foto: João Paulo Fernandes.

Ademais, cabe lembrar que, no documentário *Wai'á Rini* (2017), Divino assumiu um protagonismo mais relevante na montagem quando o comparamos aos outros filmes que também abordavam o mesmo cerimonial. Nos filmes anteriores, que tiveram grande circulação em diferentes festivais, o processo de edição foi assumido, em diferentes graus, por não indígenas. Com isso, quero chamar a atenção para o fato de que, naqueles, a influência do olhar não indígena ficava mais latente, intervindo nas escolhas dos planos, nos enquadramentos e no ritmo da montagem; ou seja: há o indício de uma forte presença do olhar externo influenciando

a tessitura da narrativa. Para Divino, audiovisual indígena é aquele feito desde o povo e por alguém do povo Xavante.

Quando o próprio indígena faz o filme, é uma forma de intensificar mais a visão de nossa cultura, do índio vivo, da realidade. Eu sempre falo: visão não indígena é muito diferente da visão, dos olhares indígenas porque a gente faz a partir de como estamos em nossa realidade. O indígena é quem conhece tudo de nossa cultura, de nossa luta, de nossa realidade [...] para mim, [o cinema] é uma coisa que fortaleceu muito, contribuiu para o reconhecimento indígena de sua própria cultura. O cinema indígena que eu falo é feito pelo próprio indígena, aquele que está na realidade de seu povo. (TSEREWAHÚ, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Laura Graham, durante o trabalho etnográfico que realizou com os Xavante da Terra Indígena Pimentel Barbosa, observou uma correspondência manifestada entre os iniciados: “os jovens traçam uma analogia entre os brincos e as antenas: dizem que os brincos lhes dão a habilidade necessária para que, em sonhos ‘sintonizem’ os ancestrais”. (GRAHAM, 2018, p. 175). Após o ritual, os jovens passam a assumir novas responsabilidades e conquistam a liberdade para viver como homens adultos, podendo participar das caçadas coletivas, ouvir as discussões no *warã* e acessar rituais mais complexos, como o *darini* ou *wai’a rini*. O casamento e a constituição de famílias somente podem vir a ser realizados após este ritual, quando deixam de ser meninos.

Manoela Carneiro da Cunha, propõe o conceito de “cultura” (com aspas) para tentar compreender como se dá a apropriação da noção de cultura (sem aspas) por comunidades indígenas, fazendo desta (a “cultura” – com aspas) uma bandeira para se obter reparações por danos políticos. A autora associa a “cultura” como um processo consequente da indigenização da noção de cultura, ou seja, a inserção das aspas remete a uma noção reflexiva indicando que “cultura”, em certo sentido, fala de si mesma (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 351). Nesta dimensão, “cultura” relaciona-se ao modo como diferentes grupos indígenas se reconhecem a si mesmos e como se articulam para se apresentarem na arena pública como grupos sociais diferenciados, exaltando singularidades para disputar espaço no campo político. De outro lado, cultura (sem aspas) seria o modo como a sociedade envolvente reconhece aquele determinado grupo/etnia/sociedade indígena. Enquanto “cultura” teria uma origem endógena (do grupo para ele mesmo), a categoria cultura teria uma dimensão universalista, portanto exógena, consequente de um constructo da sociedade envolvente como forma de classificar, culturalmente, uma determinada sociedade indígena. Neste sentido, a autora aponta para um uso pragmático do termo “cultura” pelas sociedades indígenas.

É de uma cultura com aspas que fala o cinema e modo de exibição não legendado do cineasta Divino. Valendo-se do cinema como mediador na relação com não indígenas, Divino rompe com uma lógica homogeneizante, característica da herança de um certo colonialismo que, por não conseguir ter exterminado fisicamente os povos originários, empenhou esforços para destituí-los de sua singularidade, arquitetando a noção de índio genérico. Divino, ao exibir o filme sem legendas, instaura um gesto por meio do qual afirma que o cinema indígena não está ali para ser inteiramente decodificado, principalmente, pelos que não falam a língua ou que, mesmo a falando, não entendem o que as palavras querem expressar sobre o modo de vida Xavante. O cinegrafista Valeriano Rãiwí'a enfatiza que a existência de cineastas Xavante era um desejo expresso pelos anciões que visam a produção das imagens pelo povo e não somente por cineastas externos:

Antes de nós, o branco fazia a filmagem na aldeia quanto acontecia um grande ritual. Depois ele mesmo faz a edição do filme. Aí ele altera alguma coisa que não é assim. Então, a comunidade xavante cansou de ver isso. Eles [os velhos] sempre pediram para ter um próprio xavante cineasta. Porque nós já temos o conhecimento do procedimento dos rituais para a gente editar e fazer um filme xavante. Porque a visão é diferente, o branco não entende a nossa língua; como que ele vai entender para colocar o filme na posição certa? Por isso que a comunidade está sempre querendo o nosso trabalho (RÃIWI'A, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Parceria para ação política, “Esse canto nunca vai acabar”

Quando se trata de considerar as diferentes etapas necessárias para a finalização do produto audiovisual, o acesso aos recursos tecnológicos ainda é incipiente ante às demandas apresentadas pelos realizadores. Do ponto de vista da autonomia de produção, ou seja, considerando os realizadores que têm acesso permanente a equipamentos e tecnologia, bem como o domínio técnico para editar e finalizar suas obras, dois cineastas Xavante estão em condição de autossuficiência: Divino Taserewahú (TI Sangradouro) e Caimi Waiassé (TI Pimentel Barbosa). No início da carreira, em 1990, Divino narra que possuía apenas uma câmera VHS e apagava os registros para seguir filmando:

Eu gravava e mostrava. Depois, quando enchia tudo a fita, eu gravava em cima... apagava. Eu penso até hoje, no começo de minha carreira, o tanto de coisa que eu perdi, das imagens que eu poderia ter guardado. Não ficou nada do início de minha carreira (TSEREWAHÚ, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador).

O que restou desta primeira fase do trabalho de Divino Taserewahú foi um conjunto de dez fitas VHS que, à época, recebeu de um padre jesuíta. Em 1993, com o Projeto Vídeo nas Aldeias, o acesso a insumos mudou radicalmente e “eles começaram a me mandar fitas. Aí comecei a ficar rico pela fita, rico de fita. Comecei a gravar muito. Aí iniciou de pontapé” (TSEREWAHÚ, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador). A familiaridade com a ilha de

edição veio em 1997, por meio de formação da qual participou no Alto Xingú. Em 1999 iniciou a montagem do seu primeiro filme que foi, também, um momento de constatação da sua diferença com relação ao olhar não indígena e afirmação da necessidade de uma audiovisual pensado desde o olhar, as mãos e os sonhos dos Xavante.

Foi durante a montagem de Wapté Mnhõñõ, na sede do Vídeo nas Aldeias (VnA), em São Paulo, que o cineasta começa a questionar o jeito waradzu de fazer cinema sobre o seu povo. Percebia que a montagem do branco, priorizava muitas vezes a estética da imagem em detrimento do contexto cultural da cena filmada. Na ilha de edição, acompanhado por Waiassé e Estevão Tutu, o editor do VnA, algumas divergências de opções serviram para estimular a reflexão sobre como o branco enxergava o seu povo e como, pelo distanciamento da língua e da cultura, isso poderia se converter em uma montagem problemática quanto a alguns aspectos culturais retratados no ritual:

Foi neste momento que eu comecei a observar, comecei ter a noção do olhar não indígena. Por que Tutu (o editor) pensava muito diferente. Ele se preocupava muito com as imagens bonitas, com as imagens boas, mas não sabe o que aquilo significa. A gente discutia muito com a montagem. Muitas vezes ele queria as imagens bonitas sem pensar no significado. (TSEREWAHÚ, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Dadas as dificuldades de acesso a equipamentos para o cinema indígena Xavante por parte dos seus realizadores, o processo de formação, por meio de parcerias, torna-se uma necessidade concreta para o aperfeiçoamento e constituição de novos quadros de cineastas Xavante. Neste subitem, narramos com um dos autores deste artigo atuou enquanto parceiro em um curso de formação proposto exclusivamente para realizadores xavantes. A capacitação, fruto de uma cooperação entre a Fundação Nacional do Índio - CR de Barra do Garças/MT e o Núcleo de Produção Digital da UFMT, contou com a participação de Divino Tserewahú para coordenar a etapa de formação. Entre os cursistas estavam realizadores com diferentes níveis de domínio técnico, representando oito Terras Indígenas do território xavante. O processo formativo teve como principal objetivo introduzir e aperfeiçoar o domínio da técnica de edição de imagens em ilhas de edição não linear e foi articulado a partir de uma demanda latente entre diferentes cinegrafistas: a carência do domínio técnico para a montagem e finalização das imagens captadas no interior das respectivas comunidades. Assim, os alunos foram selecionados tendo como premissa a sua experiência pregressa no audiovisual e o envolvimento deste trabalho com a vida social da aldeia.

Vale salientar, que o referido laboratório pode ser pensado como uma ação que busca, de um lado, amenizar uma carência instrumental no campo das possibilidades de formação para

estas pessoas, como já salientamos acima; e, de outro, instigar a oportunidade para que os mesmos possam se conhecer melhor, compartilhar os desafios próprios de sua realidade local, cambiar imagens e congregar uma modesta rede de solidariedade para incitar novas contingências para o audiovisual. O curso aconteceu em dois diferentes módulos: o primeiro, realizado no mês de setembro de 2018, objetivou o aperfeiçoamento das técnicas de filmagem e captação de som e imagem, com exercícios que proporcionavam pensar a imagem, realizar a sua captura e posterior edição. Durante o intervalo de uma semana que separou o primeiro e o segundo módulo, os alunos foram desafiados a realizar a captação de imagens – entrevistas, takes de apoio, registro de atividades cotidianas, etc. – para que no segundo módulo (já no mês de outubro) fosse possível a produção de um documentário. Do ponto de vista pedagógico, esta dinâmica proporcionou a reflexão sobre questões sensíveis que transpassam a geografia de cada aldeia. Surgiu assim, a partir da sugestão dos próprios participantes, a proposta de realizar uma narrativa audiovisual que apresentasse como fio condutor o grave problema do alcoolismo que, nos últimos anos, vem ganhando proporções alarmantes e acometendo um número significativo de indivíduos xavante. O imediato aceite do grupo reverbera, em certo sentido, o entendimento de que o audiovisual pode ser encampado como recurso que pode extrapolar o registro da “cultura” assumindo um lugar importante para a reflexão de diferentes adversidades advindas do processo de relação com a sociedade envolvente e que podem comprometer, como no caso da dependência etílica, aspectos fundamentais da estrutura social da etnia.

A contribuição de Divino Tserewahú como guia no processo de formação de novos realizadores audiovisuais indígenas, denota uma guinada que considero relevante para o fortalecimento do cinema indígena: o instrutor, que outrora aprendeu a fazer cinema com os não indígenas, agora (já amadurecido e detentor de uma importante autonomia de trabalho) compartilha o seu conhecimento com outros indígenas, minimizando a influência de agentes externos no novo processo de aprendizado. Ora, certamente influenciado por sua própria história de vida, Divino estabelece os filtros que julga como pertinentes para as estratégias a serem adotados durante o processo de formação. Ele não somente ensina a fazer cinema (Fig.2), ele provoca os seus alunos para a produção, em potencial, do que é nomeado por ele como “cinema indígena”. Dessa forma, ambiciona um método consoante com a cosmovisão e trajetória social com a qual o seu povo se articula para contar suas próprias histórias.

Figura 2 – o instrutor Divino Tserewahú durante processo de formação com realizadores Xavante



Fonte: acervo Núcleo de Produção Digital/UFMT. Foto: João Paulo Fernandes.

Compartilhar experiência com indígenas de sua etnia é dar continuidade a um processo de existência. Reinventar a própria elaboração da imagem e, conseqüentemente, do filme propriamente dito. Usar um aparato tecnológico introduzido pelo branco para mostrar o seu mundo, aos seus e aos outros, porém a partir do seu modo de percebê-lo. Para que possa continuar dando frutos a semente plantada outrora precisa ser cuidada para que novos ramos afluam. Utebrewe, o jovem realizador audiovisual de Etenhiritipá é um eminente exemplo desta nova geração. Iniciado no audiovisual por Caimi Waiassé, constantemente segue aperfeiçoando o seu trabalho com as imagens.

Na ocasião do referido curso, Divino Tserewahú fez questão de exibir, aos colegas, um dos trabalhos em que tinha participado recentemente. Trata-se do documentário *Wanãridobe* (2016). Note-se que a produção do filme, inserido no âmbito de uma série televisiva direcionada para a TV aberta, foi pensada e executada tendo como horizonte sua apresentação para um público externo, portanto como instrumento para estabelecer um processo de relação com a sociedade envolvente.

Nesta circunstância, o próprio ritual, no qual o filme está ancorado, foi executado para além de seu contexto de origem. Tal fato implica, necessariamente, o envolvimento de toda a comunidade que, além de concordar com a execução da cerimônia em uma situação excepcional, ainda se mobilizou para que ela pudesse ser materializada. Citei anteriormente, vale lembrar, a própria participação da escola local com seu corpo docente e discente. Em outros

Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 58, p.<243-257>, jan./jun. 2021

termos, é possível dizer que o ritual foi encenado (neste caso específico) com a finalidade última de ser captado pela câmera e, conseqüentemente, exibido para um público não indígena. Isto faz com que, de um lado, o próprio ritual se torne o filme e, de outro, o filme se torne o próprio ritual.

Samuel Leal (2018) ao conjecturar sobre filmes indígenas cuja carga dramática é prescrita a partir de práticas rituais, identifica uma potência política gerada pela força da imagem no processo de relação intercultural do indígena com o não indígena. Neste sentido, o autor afirma que:

A aproximação dos xavantes ao cinema por meio do ritual concretiza as imagens como elemento importante de relação política com o *waradzu*. A vocação política do cinema é potencializada por meio de sua articulação com aspectos da cultura xavante que já operavam, através das políticas de afirmação identitária a partir de meados do século XX, como vetores de relação intercultural. A sofisticação desses filmes que retratam os rituais é precisamente formular, nos termos do cinema, esses aspectos da cultura local que foram escolhidos para fazer interface com a cultura estrangeira. (LEAL, 2018, p. 238)

No caso de *Wanãridobe*, tal assertiva reverbera na escolha da comunidade ao optar pela seleção de uma cerimônia que, em parte, é garantidora da continuidade geracional xavante ao selar a iniciação de uma nova classe de idade, afirmando a continuidade histórica do grupo étnico. Ademais, as imagens, formadas em grande medida pela eminência dos corpos em cena implicados na execução vocal de um canto sagrado, expressam uma beleza estética que valoriza o universo representado. É possível afirmar, então, que as escolhas da comunidade, perante as generalidades culturais a serem apresentadas aos brancos, passam longe de uma posição aleatória. Outrossim, são escolhidas estrategicamente para afirmar ao outro o vigor e a importância social de sua “cultura”. Trata-se de filme escrito e montado coletivamente pela Assembleia Xavante - Warã, e com direção de Caimi Waiassé e Jorge Protodi.

Mesmo sendo um filme produzido em processo de parceria, tem a participação determinante de equipe indígena desde sua concepção até o corte final. Por isso mesmo, a obra representa uma importante conquista de autonomia já possível, como afirmamos anteriormente, a alguns realizadores. Com direção de Caimi Waiassé e Jorge Protodi, o filme inova ao creditar o roteiro ao *warã* (conselho dos homens). Certamente ao avaliar a participação da instância máxima de representação do meio social, o curta sela o envolvimento da comunidade na elaboração dos caminhos pretendidos pelo filme.

O audiovisual produzido por realizadores xavante traz em sua base constitutiva menos a individualidade do realizador do que um substrato do desejo coletivo para sua materialização. Ele se engendra tanto a partir das demandas do grupo social quanto às urgências culturais e

políticas de cada contexto social. Sendo assim, enquanto obra artística, sua representação está além do ideal do realizador, ou seja, é também – mas não exclusivamente – ancorado em um desejo coletivo construído nas teias sociais que atravessam a comunidade.

Em *Wanãridobe*, a força da comunidade, a sabedoria dos velhos e o envolvimento da coletividade endossam a centralidade da obra reforçando, ao meu entender, a tese de uso consciente da política de identidade para fins específicos da comunidade. Este traço de autoafirmação ganha relevo no relato de Utebrewê, que além de ser um dos responsáveis pela fotografia do filme, também se converte em um dos seus personagens:

Esse canto nunca vai acabar. Mesmo que a cultura não indígena tenha nos cercado, o canto *wanãridobe* vai se manter vivo no meio de nós. Nunca vai acabar. Nós jovens vamos continuar praticando este canto *wanãridobe*. Era essa minha mensagem. Meu nome é Utebrewê. (Relato de Utebrewê no filme *Wanãridobe*)

A perenidade do canto *wanãridobe* se constitui como metáfora da própria continuidade existencial da etnia marcada por sua complexidade social, política, ecológica e cosmológica. Eis o comunicado que fica para o *waradzu* (não indígena). O documentário *Wanãridobe*, produzido em 2016, com o eminente protagonismo de realizadores indígenas e com o total envolvimento da comunidade, parece ser um forte indício de que – cada vez mais – esta política tem se afirmado como relevante aos interesses da comunidade e que agora, com suas pernas (e mãos) ela se apresenta com alto grau de autonomia para produção de suas próprias narrativas. As performances nas diferentes cerimônias, veiculadas nos documentários Xavante, atuam, elas mesmas, como importantes expedientes para sancionar valores, reconhecer-se como Povo e assegurar os direitos consequentes como povo originário.

Considerações finais

O audiovisual Xavante materializa uma possibilidade de atuação política do povo: a de apresentar ao mundo do pondo de vista Xavante; ou ainda: o seu enquadramento, afirmando seu lugar de sujeito protagonista. Como nos ensina Migliorin (2014) “o acontecimento que busca o documentarista não é o outro da imagem, mas, como um nó da madeira, é parte do fluxo das coisas, passa pelo interior dos indivíduos e pela constituição da imagem” (MIGLIORIN, 214, p. 260).

Os vídeos são armas para reclamar direitos coletivos sobre a terra e, acompanhando o que propõe Manuela Carneiro da Cunha (2017), os vídeos realizados por indígenas atuam pela defesa de “que possam decidir sobre seu futuro e participar das decisões que os afetam; que

sejam reconhecidos seus direitos à organização e a canais de representação, direitos individuais, por exemplo o de ir e vir livremente. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 263).

A luta por direitos ganhou um importante aliado que denominamos de mídia indígena, muitas vezes, em vídeos cujas imagens seguem o ritmo da ação política e, em outros, no que silenciam impondo uma resistência à decodificação não indígena de práticas ritualísticas. Um filme como o *Wai'á Rini – o poder do sonho* (2001), de Divino Tserewahú, revela detalhes de uma cerimônia espiritual, na qual, em seu ápice, os iniciados desmaiam e entram em contato com o mundo dos espíritos, e oculta outros seguindo orientações dos anciões da aldeia.

Nas práticas de montagem e exibição do documentário que discutimos, bem como na trajetória do cineasta Divino, concretiza-se a luta por uma “soberania representacional”, conforme Laura Graham (2016) nomeou os embates de indígenas para produzirem imagens sobre o próprio povo por meio, negando-se a ocupar o lugar de objetos a serem estudados e representados pelo olhar não indígena. Trata-se de uma noção que se propõe a pensar o grau de autonomia de produção, uso e distribuição de conteúdo pelo povo originário, seguindo protocolos delineados pelos desejos e interesses estabelecidos pela própria comunidade.

Com efeito, ao eternizar (por imagem e som) os corpos, os adornos, os instrumentos, os constituintes humanos e não humanos celebrados no ritual, o filme não apenas reafirma a potência da cosmologia própria do povo, demarca seu espaço no campo das disputas sobre o direito indígena à autodeterminação. Para Graham (2018), a “singularidade existencial” é o testemunho eminente de que “os Xavante continuam Xavante”, lembrando, conforme pontua Divino em comunicação pessoal ao pesquisador, que “o cinema indígena é uma arma, uma forma de mostrar nossa identidade, de sermos indígenas verdadeiros. Pode ser uma voz em defesa da comunidade indígena”.

Ao inserir o audiovisual no contexto das lutas políticas do seu povo, Divino, por diversas vezes, traz à tona as referências e memórias de seu tio, Mário Juruna Butsé, primeiro deputado indígena eleito, no Brasil cuja imagem ocupou a mídia aberta na década de 1980 (LEAL, 2017). Tal como aquele, que usava o gravador nas reuniões com autoridades ou funcionários da Funai como estratégia para que, posteriormente, pudesse cobrar as promessas e os compromissos acordados, Divino reivindica o uso da câmera a partir dessa mesma orientação, ou seja: como instrumento para que os Xavante possam cobrar autoridades e denunciar situações que comprometam quaisquer direitos indígenas garantidos no universo jurídico. Como narra Divino Tserewahú:

O meu tio que começou, Mário Juruna. Ele andava com um gravador e quando entrava na Funai ligava o gravador e gravava toda a conversa. Quando voltava para a aldeia, se demorou para cumprir a promessa, volta com aquela fita para lembrar as promessas
Barbarói, Santa Cruz do Sul, n. 58, p.<243-257>, jan./jun. 2021

e cobrar novamente. Hoje em dia a câmera se usa muito para isso (TSEREWAHÚ, 2018. Comunicação pessoal ao pesquisador)

INDIGENOUS XAVANTE VIDEO IN THE FIGHT FOR RIGHTS

Abstract

This article seeks to demonstrate the use of the Xavante indigenous video as a weapon in the fight for rights, focusing on the process of assembling and showing the documentary *Wai'á Rini* (2017), by the indigenous filmmaker Divino Tserewahú. It is based on research carried out in audiovisual collections and in identification with the Xavante Indians of the community of Sangradouro and Pimentel Barbosa in Mato Grosso. It is argued that the editing materializes a vast field of possibilities for struggles for indigenous rights, the same being extended to the exhibition that can also be converted into a fighting instrument, as is the case with the video *Wai'á Rini* (2017). It also narrates a partnership with indigenous filmmakers from Sangradouro to train young generations of Xavante filmmakers.

Keywords: Indigenous peoples, Rights, audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, André e GONCALVES, Marco Antonio. Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevista com faye ginsburg. **Sociol. Antropol.** [online]. 2016, vol.6, n.3, pp.559-579. ISSN 2238-3875. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016v631>.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

DELGADO, Paulo Sérgio. **Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da Terra Indígena São Marcos**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia – Universidade Federal Fluminense (UFF). 2008.

GINSBURG, Faye. Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media. **Cultural Anthropology**, 9/3, p. 365-382, 1994.

GRAHAM, Laura. **Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition**. University of Iowa, 2005.

GRAHAM, Laura R. **Performance de sonhos: Discursos de Imortalidade Xavante**. São Paulo: Edusp, 2018.

LEAL, Samuel. Dias de Índio: Performance, estética, política e a presença dos Xavante na televisão da década de 1980, **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 6, No 2 | -1, 81-96.

LEAL, Samuel. **Cinemas Xavantes: alteridade e identidade sob o risco do cinema**. Tese - Doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social – UFF. 2018.

MIGLIORIN, CEZAR. **Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento**. In Narrativas Sensoriais – ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Osmar Gonçalves (org). Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Papyrus, Campinas/SP: 2012.

Data de recebimento: 15/11/2019

Data de aceite: 29/12/2020

Sobre os autores:

Gilson Costa é graduado em Comunicação. Mestre em Estudos Linguísticos. Doutor em Cultura Contemporânea. É Professor de jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso, campus Araguaia. Endereço Eletrônico: gilsoncosta@gmail.com

Dolores Galindo possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (1999), mestrado em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e doutorado em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), havendo realizado doutorado sanduíche no departamento de Psicologia Social da Universidade Autônoma de Barcelona (2004). Atualmente é professora do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Cultura Contemporânea (ECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso. Endereço Eletrônico: dolorescristinagomesgalindo@gmail.com