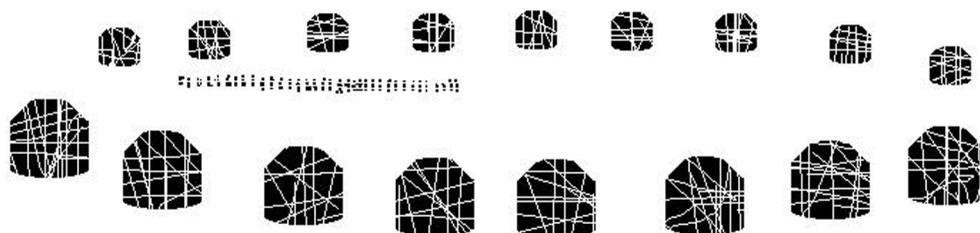


“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”



“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Cláudia Gonçalves

Doutoranda em Antropologia Social pela UFSC

Resumo: Neste artigo analiso *Wai'á Rini: o poder do sonho* (2001), do xavante Divino Tserewahú da aldeia Sangradouro (MT), um realizador “nativo” que produziu cinco documentários no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias. Trata-se de um documentário sobre a iniciação masculina aos conhecimentos secretos do homem xavante. Investiga-se o texto fílmico em sua linguagem cinematográfica de abordagem do real, e como produto de um encontro intersocietário que objetiva “uma visão nativa de cultura”. Utilizo “encontro intersocietário” para caracterizar modalidades de aliança política que empreendem, envolvem e relacionam índios e não índios em um projeto de produção audiovisual.

Palavras-chave: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Leitura documentarizante. Encontro intersocietário.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Durante a Mostra “Um olhar indígena”, assisti à primeira projeção de *Wai’á Rini: o poder do sonho* (65’, 2001) ao lado do realizador Divino Tserewahú. Percebi que ele chorou algumas vezes, e procurei saber a respeito. “Eu amo esse meu trabalho, Cláudia... eu me emociono muito toda vez que assisto”.¹

No evento, acompanhei os debates dos diferentes públicos com o realizador após as exposições. Também conversei com os demais realizadores indígenas do Vídeo nas Aldeias (VnA) sobre este trabalho em que Divino assina individualmente a direção, fotografia e roteiro, e em co-autoria a edição e a tradução para o português. A reação comum é a de espectadores “impressionados”. O documentário propicia uma experiência forte, de intensa comunicação estética e de imersão num mundo desconhecido. As imagens são belas, o tema é bem desenvolvido, e os públicos aplaudem.² Um ano depois, presenciei a mesma experiência de reação de públicos, em visionamentos com professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC).

Apresentado no 29º Encontro da Anpocs (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), no Grupo de Trabalho “Os regimes de subjetivação ameríndios e a objetivação da cultura”, Caxambu, 25 a 29 de outubro de 2005. Agradeço aos colegas e professores do PPGAS/UFSC pelas sessões de visionamento, e aos professores Alberto Groisman e Theophilos Rifiotis pelas discussões sobre os documentários de Divino Tserewahú. Agradecimentos especiais a Jérôme Tiberghien pela digitalização de *Wai’á rini: o poder do sonho*; a Flávio Wiik, Simone Pereira Gonçalves, Rita de Cássia Oenning da Silva, Eliana Diehl por seus comentários ao texto, e a Marcos Pellegrini por suas sugestões.

Divino Tserewahú Tsereptsé já realizou cinco documentários no âmbito do Vídeo nas Aldeias e participou de outras produções. Sua profissão é o “vídeo”, e ele se considera um “funcionário” de sua comunidade. Quando não está envolvido em alguma realização audiovisual, atua como assessor do vereador Bartolomeu Patira, hoje no seu segundo mandato pelo município de General Carneiro (MT). Companheiros de longa data, membros de clãs opostos, ambos fazem parte do Vídeo nas Aldeias. Bartolomeu é professor, e nas realizações de Divino ele é o produtor na aldeia e colaborador nas traduções para as legendas em português.

O realizador tem hoje 31 anos. Xavante da aldeia Sangradouro (MT), é casado e pai de sete filhos. Estudou em Cuiabá dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava “preocupado com a cultura”, e de São Paulo para “furar a orelha”, a iniciação do jovem xavante na vida adulta. Nesse ritual as noivas são apresentadas aos iniciandos. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, mar-

¹ Mostra Vídeo nas Aldeias, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 19 a 25 de abril de 2004.

² Prêmio Nacionalidade Kichwa, IV Festival Continental de Cinema e Vídeo das Primeiras Nações de Abya Yala, Equador, 2001. Prêmio Anaconda, Il Anaconda, Bolívia, 2002.

caram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro.

Pessoa cativante, que fala com doçura e possui apurado senso de humor, ele tem uma extensa rede de relações fora da aldeia. Perguntei-lhe se havia “um jeito Divino de fazer vídeo”. E ele me explicou “dois jeitos”. O primeiro, refere-se ao período do “antes de aprender a fazer vídeo”, quando ele usava “imagem lenta, mais clipe, mais num sei o quê pra pessoa assistir e dar emoção neles”. Esse é “um jeito de fazer o vídeo que é de brincadeira, um experimento”, o que às vezes ele ainda faz e edita na TV Universidade de Cuiabá, mas de circulação restrita aos amigos. “Meu jeito agora é contar a história do vídeo, levar bem a estrutura que vai no vídeo, é fazer um documentário”.

O que é fazer um documentário?

“É levar a sério, é contar história, é coisa acontecida, acontecimento, que tem que contar tudo bem certo... porque o Vincent me falava, me fala também sempre, ‘não falha quando você trabalha, trabalha sério porque trabalho de vídeo não é brincadeira, trabalho de vídeo é uma coisa séria pra pessoa entender o que que tá se passando no vídeo tudo’. É isso.” (Divino Tserewahú, aldeia Sangradouro, 23 de agosto de 2004)

Trazer a discussão sobre “o que é documentário” extrapola os objetivos deste artigo. Fundada na oposição real/ficção, há tanto aqueles que reconhecem como os que negam a diferenciação em campos próprios ao documentário e ao filme de ficção (TEIXEIRA. 2004; RAMOS. 2001). Apesar de uma consolidada tradição de “cineastas do real” que remonta à década de 1920, com Robert Flaherty e Dziga Vertov, e que abriga uma multiplicidade de manifestações em seu fazer (PIAULT, 2000), há consenso em torno da idéia de que “documentário é o que os documentaristas fazem” (NICHOLS. 1997). Paulo Menezes formula o problema em outros termos:

“A questão propriamente sociológica que se coloca é sobre o tipo de informações e de conhecimento que devemos

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

procurar em um filme e que, portanto, ele e suas imagens são capazes de comportar e transmitir. A partir daí, e conseqüentemente, devemos nos indagar sobre os limites, se é que existem, entre ficção e documentário, e ir mais além, entre documentário e filme sociológico, antropológico ou etnográfico.” (MENEZES. 2004: 24)

A análise que aplico ao *Wai'á rini*... baseia-se na abordagem de Roger Odin (2000), que reconhece um campo próprio ao documentário, e coloca a questão do real/ficção em um duplo processo de construção textual. Para esse autor, o documentário é um filme que solicita do espectador uma “leitura documentarizante”, assim como a obra de ficção solicita uma “leitura ficcionalizante”. A diferença entre “ficcionalização” e “documentarização” reside na maneira como os dois modos colocam o espectador em relação ao real. Enquanto que a ficcionalização propõe uma mediação para aceder ao real, a documentarização interpela diretamente o espectador enquanto pessoa real. Ele propõe a maneira como se constroem textos e os efeitos desta construção em uma abordagem “semio-pragmática”: um modelo de comunicação no qual a transmissão de um texto de um emissor a um receptor se dá por um duplo processo de produção textual, um no espaço da realização e o outro no espaço da leitura. O filme ficcional precisa oferecer *um mundo* coerente interno à *narrativa*, uma *aproximação afetiva* que permite ao espectador entrar em ressonância com os desejos do autor, um *enunciador* fictício que promove o esquecimento no espectador de que alguém conta alguma coisa. No filme documentário, a relação que se estabelece é com o mundo ao qual pertence o tema tratado, e a principal diferença reside na construção de um enunciador real. A identidade do responsável pelo desenvolvimento do tema é buscada pelo espectador, seja através dos créditos ou da narração na qual alguém se coloca como o detentor do conhecimento necessário para compreender os fatos (o fotógrafo/cineasta, o responsável pelo discurso, a pessoa filmada, um consultor científico). Além disso, esse enunciador coloca para o espectador a questão da verdade, e cabe a ele confirmar a veracidade das imagens, fatos ou fenômenos.

Divino diz fazer uso de uma linguagem cinematográfica de abordagem do real. Se aceitamos que a realização documentária que tem como objeto *culturas* ou *parte delas* pode

ser uma forma de produção e transmissão de conhecimento antropológico, podemos tratar os documentários indígenas como documentos etnográficos e investigar o que temos a aprender com eles.

Uma descrição

Da tela escura penetramos na aldeia Sangradouro, Mato Grosso, o que é indicado por letreiro em vermelho. Imagem aérea, ao som de um canto ritmado por chocalhos, vemos do alto o formato circular da aldeia em meio ao cerrado, casas redondas com telhados de palha e paredes brancas em alvenaria, com algumas formações de mangueiras entre elas. Vista lateral de um grupo de mais ou menos 35 rapazes em fila, de *shorts* e torso nu, cantando e dançando com a borduna deitada nos braços, sob um céu azul claro, límpido. Outro grupo de rapazes, também de *shorts* e torso nu, pulando e tocando com as duas mãos a cabaça presa ao pescoço por um cordão, passa em frente aos rapazes com as bordunas, arrodando o pátio central da aldeia. Vemos de perto os rapazes com as cabaças, e um mais velho, de *short* vermelho, torso e braços pintados com urucum, dançando lateralmente à fila, fora do círculo. Dois homens jovens de *shorts* vermelhos, peito, costas e braços pintadas com urucum, dançam sincronizados em frente aos rapazes com as bordunas. Vemos os rapazes que cantam, da cintura a seus rostos, atrás deles o pátio e casas ao fundo.

Um senhor de peito nu, com colar de algodão e um cordão com uma medalha, brincos cilíndricos de madeira nas orelhas, sentado, contra uma parede externa de palha, fala em xavante sem olhar para a câmera. No alto e à esquerda do quadro, no letreiro em branco, “*Alexandre Tsereptsé, Velho Wai’á*”. Na legenda: “*Os meninos da cabaça pulam muito para sofrerem bem*”. Vemos de novo os rapazes pulando e tocando a cabaça, passando em fila. “*Isso se chama Wai’á rini, o sofrimento do homem xavante para conhecer as forças sobrenaturais. Os meninos da madeira também ficam de pé o dia todo... cantando e segurando a madeira nos braços*”. Imagem dos rapazes da madeira, cantando com as bordunas nos braços. “*Eles também sofrem muito, como os meninos da cabaça*”.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Um homem jovem, de peito nu, brincos e colar de sementes, atrás dele árvores sob o céu cinza, fala em xavante olhando para a câmera. Na legenda: *“Eu sou Divino Tserewahú. Na minha iniciação do Wai’á eu fui um menino da cabaça”*. Imagem de Divino pulando com os meninos da cabaça em círculo. Letreiro em vermelho: *“Sangradouro 1987”*. Na legenda: *“Eu estou aqui pulando com o meu grupo”*. Grande plano do grupo de Divino em 1987, todos com *shorts* e torso nu, circundando o pátio da aldeia. Divino de perto, pulando com a cabaça nas mãos, com dois rapazes pintados com urucum e *shorts* vermelhos dançando no meio do pátio, som das cabaças. Divino de frente, peito e braços pintados com urucum, colar de algodão, brincos, pintura de carvão nas pernas, pulseiras e tornozeleiras de fibra, *short* vermelho, cordinha de fibra na cintura, dançando no pátio, crianças ao fundo. Letreiro em vermelho: *“Sangradouro 2000”*. Ele olha para a câmera. Na legenda: *“Neste novo Wai’á, eu sou guarda. Aqui estou eu batendo o chão para os meninos”*.

Divino de costas, peito nu, bermuda azul, sandálias havaianas, com a câmera sobre o ombro, filmando um guarda que retira crianças pequenas do pátio. Legenda: *“Além de guarda, eu sou cinegrafista. Faço a filmagem e participo ao mesmo tempo”*. Divino, apoiado sobre um joelho, com a câmera na altura do peito o vemos de cima, com o detalhe do corte de cabelo raspado em círculo no alto e centro da cabeça pintada com urucum, e o restante do cabelo preso na altura da nuca. Ele caminha, passa ao lado da câmera que o segue, vemos a câmera que ele transporta em primeiro plano, uma SVHS Panasonic. Sobre ela, duas fitas adesivas: *“Divino Tserewahú Tsereptsé”* e *“Câmera 2”*.

Sr. Alexandre, sentado contra uma parede externa de palha, olhando para o que está acontecendo longe dali, continua seu depoimento. Na legenda: *“O trabalho dos guardas mais velhos é pegar a água quando as mulheres trazem para os meninos”*. De costas, um guarda robusto, correndo, alcança uma jovem com garrafa plástica verde, segura-a pela camiseta e a moça deixa a garrafa d’água cair no chão. O guarda consegue pegar um braço dela, gira-a 360° e, segurando-a pelos pulsos, dá-lhe um pisão no pé. Quando a solta, ela sai correndo e a câmera acompanha o guarda que segue em direção à gar-

rafa plástica no chão. Voz do Sr. Alexandre, na legenda: “*Os guardas pegam a água e derramam no chão para os meninos não beberem*”. Vindo em direção à câmera, um guarda correndo atrás de outra moça de camiseta e *short* vermelhos, com uma garrafa verde de plástico. Ele a alcança, segura-a por um ombro e pelo outro braço. Ambos são robustos. Mas antes de soltar a garrafa, a moça esvazia parte da água sobre um menino. Outro guarda vem em direção à garrafa já no chão, a moça sai de cena sorrindo.

Divino, na mesma posição e local da cena em que se apresentou, explicando os planos que seguem, alternados com os do *Wai’á* de 1987 e os de 2000, mostrando um companheiro de seu grupo de iniciação, Jair, que hoje é guarda, e de Benjamim, que era guarda e hoje é cantador. “*É assim que cada um se inicia nas funções do Wai’á. Isso vem desde o tempo dos nossos antepassados*”.

Sr. Alexandre, de peito nu, brincos, colar de algodão e cordão com medalha, ao fundo casa e árvores, som ambiente cotidiano, escutamos voz de criança. Enquanto fala, gesticula com uma mão, olha para os lados e para a direção da câmera: “*Eu não sei se vou viver até o próximo Wai’á. Gravem bem o que vocês estão vendo na TV. Aprendam como é duro viver a tradição Xavante. Por isso eu falei para o meu filho, que está me filmando, guardar bem estas imagens. Não posso contar tudo sobre o Wai’á. Por isso preste bem atenção neste vídeo até o final. Se eu morrer, este vídeo será sempre lembrado pela comunidade*”.

Divino filmando um guarda que interage com meninos pequenos, dando na boca de um deles alguma coisa que ele mesmo estava comendo. Vemos Divino com a câmera de frente, ele não está paramentado de guarda. A voz é do Sr. Alexandre: “*Por isso que eu gosto de dar entrevista para o meu filho. Muito obrigado e bom trabalho neste vídeo*”. Divino segue com a câmera sobre o ombro, filmando o menino que recebeu algo do guarda, aproxima-se dele, e outros meninos o arroteiam.

Sr. Alexandre, sentado, de frente, encostado na parede externa de uma casa, olha ao longe, ora acima ora abaixo da

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

câmera. Na legenda: *“O sonho é muito importante para a vida do homem Xavante. Através do sofrimento e do desmaio durante a celebração ele pode ver o que vai acontecer no futuro. Quando ele conta o que sonhou, acontece mesmo. Ele também pode encontrar os mortos através do sonho. Por isso é importante sofrer e desmaiar muito durante a celebração do Wai’á rini. Quem sofre mais, sonha mais, e tem mais poder. O homem Xavante é obrigado a participar do Wai’á, e sofrer dentro desse rito. Aquele que não sofre bem, nunca vai sonhar, nem ver as coisas que vão acontecer na vida dele. Ele nunca vai sonhar e receber o canto, o choro, o canto da corrida do buriti. Para ele vai ser muito difícil”*. Na penumbra, homens dançando em círculo tocando chocalhos. Na luz, os homens paramentados como os guardas tocando chocalhos, em círculo.

No alto e à esquerda do quadro, letreiro em branco *“Celestino Tsererób’õ, Velho Wai’á”*. De peito nu, colar de algodão e brincos, sentado, ele fala olhando de frente para a câmera. Na legenda: *“É no Wai’á que aprendemos a curar os doentes, e a ressuscitar os mortos. É para isso que fazemos o Wai’á. Mais os meninos sofrem, mais força eles recebem”*. Close sobre uma mulher. *“As mulheres não sabem nada sobre o Wai’á, porque a festa é só dos homens”*. Outra mulher, na janela, olhando ao longe, uma jovem chega na janela e olha para a câmera. No pátio, rapazes da cabaça circulando, pulando e tocando, rapazes da madeira cantando e dançando no mesmo local, em fila, com os guardas entre eles, som das cabaças e do canto dos meninos da madeira.

Sr. Alexandre, de frente, contra a parede externa de uma casa, fala sem olhar para a câmera. Na legenda: *“Eu sou bom sonhador de canto porque desmaiei muito na minha iniciação do Wai’á rini”*. A voz de quem opera a câmera, Divino. Na legenda: *“Então canta o canto que você sonhou”*. Sr. Alexandre começa a cantar, olhando para longe.

Escurecimento da tela. Escutamos o canto do Sr. Alexandre. Seqüência de planos com letreiro em vermelho no centro da tela escura: *“Vídeo nas Aldeias e o Programa Norueguês para Povos Indígenas”, “Apresentam”, “WAI’A RINI, O Poder do Sonho”*.

Resumindo

Essa descrição refere-se ao conteúdo dos planos que constituem a abertura do documentário, e totalizam seis minutos de duração. Esta é também a estrutura do filme³ como um todo, no qual se alternam planos da ação ritual e de depoimento daqueles que participam. O documentário é de uma hora e cinco minutos, montado em 522 planos. A trilha sonora do documentário é sutil, não a percebemos como tal. Ouvimos as músicas nas situações em que pensamos que elas fazem parte. O clímax é o desmaio a que os iniciantes são submetidos por “envenenamento”. O antes do desmaio é o período dos iniciantes dançando e cantando no pátio, e constitui 1/3 da duração do documentário. Na seqüência vamos assistir aos participantes atuando e falando sobre seus respectivos papéis. D. Pierina Wa’utó, a única mulher que dá depoimento, vai expressar o ponto de vista das mulheres sobre a primeira fase do ritual: elas sabem que é o trabalho dos guardas impedir que as mulheres levem água aos iniciantes, mas elas o fazem porque têm pena dos meninos. Os guardas falam do cansaço e das dores no corpo a que estão submetidos por correrem o dia todo da Casa dos Homens ao pátio, e um deles, em causa própria, observa que nem todos são magros para correr tanto e durante tantos dias. Os rapazes iniciantes falam de suas atividades começam cedo e vão até o final do dia e do sofrimento de dançar sob o sol quente. A idade dos iniciantes varia de meninos muito pequenos ainda até rapazes que já têm suas orelhas furadas, isto é, já são considerados adultos.

Nesse período eles executam um rito de caça, e depoimentos de três participantes explicam que não se pode falar sobre ele, que se trata de um alimento sagrado que só os velhos comem. As caças são apresentadas ritualmente, moqueadas e ingeridas no pátio da aldeia. Ainda nesta primeira fase do documentário, acontece um momento de tensão forte entre guardas e iniciantes. Um iniciante “fala para a câmera” que não agüenta mais as atividades diárias, que “*os velhos são ruins*” por prolongarem excessivamente a festa. Um guarda que bate o chão para o seu grupo intervém, chamando sua atenção e empurrando-o para voltar a sua atividade. O inici-

³ Utilizo indistintamente “filme” e “vídeo” para referir-me aos produtos audiovisuais do Vídeo nas Aldeias, sendo todos eles captados em suporte videográfico, e a maioria deles editados em suporte digital ou on-line.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

ante diz ao guarda que não está “*reclamando com*” eles, que ele está apenas “*falando para a câmera*”. Ele insiste mais duas vezes, e por mais duas vezes é empurrado. Outro iniciante protesta sobre o ocorrido, e a tensão aumenta até que um guarda mais velho, acompanhado por outros, chega ao local. Ele impõe sua autoridade e coloca fim ao conflito argumentando que todos estão sofrendo, o que é regra do *Wai’á*.

Percebemos, por indicações, que três semanas se passaram, e que o rito da quebra da cabaça vai encerrar as atividades dos iniciantes e guardas no pátio. O rito consiste em um guarda jovem dar água na cabaça para um dos iniciantes, e um guarda velho, que devem ser ambos do mesmo clã, tomar a cabaça e quebrá-la atirando-a ao chão. Momento forte do documentário, com planos espetaculares de corpos robustos lutando ritualmente, um entrevero de homens batendo o chão e pisando uns nos pés dos outros, à beira de tornar-se uma briga de verdade. Como há muitas mulheres assistindo, uma delas entoando um choro ritual, os velhos intervêm para que eles se dirijam à Casa dos Homens, e resolvam lá a disputa. A Casa dos Homens não é mostrada. Vemos de longe uma construção de palha amarrada, de formato aparentemente redondo.

O dia seguinte é o último dia dos meninos da madeira e da cabaça no pátio. Guardas e iniciantes passam o dia sem se alimentar, e suas atividades devem ser praticadas com mais intensidade. As mulheres preparam bolos para os meninos da cabaça, e vemos duas delas trabalhando. Também é o dia em que se apresenta a última caça e assistimos a parte do rito, na qual são mostrados um tamanduá e um veado.

No outro dia, cedo, um grande corredor de mais ou menos um metro de largura é formado por duas filas de participantes: os homens jogam os bolos para os iniciantes da cabaça, e o que eles não conseguem pegar deve ficar no chão. Em seguida, os iniciantes correm para o rio com quantos bolos eles conseguem segurar. Eles tentam chegar antes dos guardas, que têm a função de turvar a água do rio batendo os pés dentro d’água. Lá eles os lavam, esforçando-se para não perderem seus bolos, e os velhos recolhem estes em cestas. Enquanto isso, os rapazes da madeira vão recolher

palha de buriti e construir o acampamento onde eles ficam antes e após o desmaio. Os meninos da madeira desmaiam primeiro. Os da cabaça vão passar a noite sem comer e beber, para desmaiar no dia seguinte.

O modo de proceder para o desmaio é ensinado pelos velhos duas vezes: antes, como um ensaio; e como parte do rito, nos momentos que antecedem à sua realização. Os velhos falam aos rapazes que aqueles que desmaiarem muito serão bons curandeiros ou sonhadores. Os iniciantes são pintados com urucum e paramentados como os guardas por seus pais. Os meninos da madeira têm padrinhos para protegê-los do veneno; os da cabaça têm madrinhas.

Na hora do desmaio, todos os homens que participam do ritual estão no pátio. Forma-se um grande círculo de homens com *shorts* vermelhos, torso e braços vermelhos de urucum, com arranjos de cabelos especiais e pernas pretas de carvão. Os iniciantes estão em fila, dentro do grande círculo, e correm para o centro do pátio com os padrinhos atrás deles. Os guardas vêm de todas as direções, e se embolam no centro. Vemos em seguida iniciantes desacordados recebendo água na cabeça. Outros, já conscientes, são levados para o acampamento por seus padrinhos, caminhando lentamente. O que distingue o desmaio dos meninos da cabaça é a participação das madrinhas e o fato delas usarem uma corda sobre seus afilhados. Vemos algumas jovens preparando-se para a função: elas se pintam com carvão nos braços, peito e costas, usam *shorts* e sutiãs pretos. A função da pintura é protegê-las do veneno.

Após os desmaios, os velhos recolhem todos os ornamentos. Os rapazes aguardam para receber a flecha *Darã*, símbolo de *Danhimite*, “o espírito da natureza ou o que o branco chama de Deus”. Eles passam o resto do dia e a noite com as flechas, executando um rito de cuidado com ela: nos braços, como uma criança, andam bem devagar indo e voltando. Essa noite eles dormem num acampamento no pátio, com braseiros em frente e forquilhas onde repousam as flechas. No dia seguinte ao amanhecer, eles executam outro rito de entrega das flechas. Em seguida, um velho corre em direção ao rio à procura de abóbora e volta ao pátio com um pedaço dela. E

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

então os rapazes vão recolhê-las. O rito da abóbora no rio é segredo dos homens, e assim os velhos não autorizaram as filmagens, porque as mulheres não podem ver. As abóboras são trazidas para o pátio e empilhadas. Na seqüência, outro rito que também não pode ser revelado, o de lançamento da flecha do *Pi'ú*. Divino dá depoimento explicando que “*o que é segredo não pode ser filmado*”, e que ele não pode comentar muito a respeito.

O próximo rito é no *Marã*, local que até então não tínhamos visto: uma clareira, longe da aldeia, onde os jovens iniciados participam “*da festa secreta do homem Xavante*”. Lá estão todos os homens paramentados. Os cantadores, sentados em roda, tocam chocalho e cantam. Os guardas dançam, e os jovens iniciados assistem. Dona Pierina dá outro depoimento, reafirmando que o *Wai'á* é a festa dos homens, que as mulheres respeitam e nunca procuram saber sobre o que é proibido a elas. Os homens voltam para a aldeia, e os cantadores vão passar a noite cantando no pátio e cuidando dos meninos. No outro dia cedo, os iniciados agradecem os cantadores trazendo-lhes bolos.

Divino, peito nu, com os olhos fixados na lente da câmera, encerra o documentário com um depoimento. Na legenda: “*É assim que os Xavante fazem a festa. Somos um povo autêntico que ama as suas tradições. Nós vamos lembrar com muita saudade desta festa, pois passamos várias semanas de sofrimento. Agora o meu grupo vai esperar os próximos quinze anos para se iniciar nas novas funções de cantador*”. Vemos Divino no pátio, o mesmo plano do início, *short* vermelho, batendo o chão. Meninos pequenos atrás, caminhando.

E então os créditos. A ficha técnica de realização do documentário repete planos ou mostra sua continuidade, cuja fotografia é particularmente bela. O letreiro, em branco, segue o padrão de letras garrafais para a função, e letra normal para os nomes.

Divino no pátio, continuação do plano de abertura do documentário, *short* vermelho, batendo o chão. Meninos pequenos atrás, caminhando. “*Direção, Fotografia e Roteiro Divino Tserewahú*”. Divino de costas batendo o chão, fila de meninos

da cabaça passando, casas ao fundo. “*Imagens Adicionais Tokoda Kazutaka*”. Close sobre um rapaz da cabaça, rostos de mais outros. “*Assistente de Câmera César Xavante*”. Plano da quebra da cabaça. “*Imagens Wai’á 1987, Paulo César Soares*”. Guarda tomando de uma moça a garrafa plástica com água. “*Edição Valdir Afonso, Divino Tserewahú*”. Moça correndo com garrafa d’água. “*Produção na Aldeia Bartolomeu Patira*”. Guarda correndo ritualmente, simulando o voo de um pássaro. “*Coordenação Vincent Carelli*”.

Meninos da cabaça pulando. “*Depoimentos Alexandre Tserept-sé, Bartolomeu Patira*”. Guardas em círculo, dançando com os punhos cerrados. “*Celestino Tsererób’õ, Cesario Pari’õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé*”. Velhos da cabaça, de longe, correndo para a demonstração do desmaio. “*Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tshobo*”. Guardas tomando a garrafa d’água de uma moça, com força ostensiva. “*José Meirelles, Lucas Ruri’õ, Márcio Baruré, Marino Tsimhoné*”. Dois guardas dançando no pátio, diante dos meninos sentados em roda. “*Patrício Rnairõri, Pierina Wa’utó, Raimundo Tsererudu, Tiago Tseretsu*”.

A cabaça sendo atirada ao chão. “*Tradução Divino Tserewahú, Bartolomeu Patira*”. Guarda batendo o chão, ele pisa os artelhos do iniciado. “*Agradecimentos Elisa Otsuka, Tokoda Kazutaka, Comunidade Xavante da Aldeia Sangradouro*”. Guarda com caças no ombro, arrodado de homens. “*Apoio Programa Norueguês para Povos Indígenas*”. Plano inédito, dois meninos pequenos, paramentados como iniciados, vindo de suas casas com os bolos nas mãos. Eles param em frente à câmera, sorrindo. “*Realização Vídeo nas Aldeias © 2001*”. Escurecimento da tela.

O documentário

Em termos de construção do espaço, aquele que o documentário quer fazer o espectador descobrir e que é o mundo construído pelo espectador, “*Wai’á Rini...*” começa informando de maneira concisa e completa: vamos adentrar numa aldeia indígena localizada no estado de Mato Grosso, em meio ao cerrado, no ano de 2000. A referência articula todas as imagens a que assistiremos a partir de então: trata-

se de um mundo xavante e atual, com muitas casas em um estilo particular, redondas e com cobertura de palha, onde vivem os personagens que vamos descobrir atuando no ritual durante mais de três semanas.

O discurso, entendido em sentido genérico como a mensagem veiculada, está colocado já na abertura do filme: durante os seis minutos iniciais aprendemos sobre aquilo de que trata o documentário, qual a importância do ritual para eles, quem participa e suas funções. A partir de então assistimos ao modo como fazem o ritual, em seqüências de planos espetaculares: a quantidade de homens paramentados igualmente, o sincronismo de suas ações, e a visão deles em conjunto complementada com os detalhes das expressões individuais, dos movimentos dos corpos, do contraste destes no ambiente em que estão. As mulheres, que não podem saber nada sobre o ritual, estão presentes em grande parte dos planos. Elas levam água para os iniciantes, preparam bolos, atuam como madrinhas e assistem aos ritos no pátio. Em termos formais, trata-se de um filme de ação, com predomínio da imagem sobre a palavra. Os planos fora da ação ritual são depoimentos, e parte deles é captada após o ritual. As legendas são bem colocadas nos planos, nunca mais do que duas linhas, de fácil leitura. Alguns elementos do dualismo social jê e bororo “se dão a ver”: aldeia circular, oposições demarcadas (masculino/feminino, vermelho/preto, velhos/jovens), “casa dos homens”, metades cerimoniais (da madeira e da cabaça), grupos de idade (Divino refere-se ao seu “grupo de iniciação”). Mas nesse domínio não há concessão ao espectador não xavante: “isso é dado”. O documentário guarda um nível de mistério condizente com o caráter secreto e iniciático que eles querem manter do ritual.

A estratégia de aproximação do realizador revela-se na intenção de tocar o espectador com a experiência que ele próprio viveu e está vivendo naquele momento. O ponto de vista do autor é o de iniciado que foi “menino da cabaça” e que agora é “guarda” e “cinegrafista”, e é desta tripla perspectiva que ele dá ao espectador o observar de quem sabe o que vai acontecer, que se preparou para captar situações que não iriam se repetir, consciente de que tem que “levar bem a história do vídeo” para satisfazer às exigências dos

públicos xavante e não xavante. Divino revela também que seu ponto de vista é ainda parcial: ele diz que vai se iniciar com seu grupo na função de “cantador” no próximo *Wai’á*, e com a câmera ele interroga a ação captada em movimentos do geral ao particular, com proximidades e distâncias calculadas conforme a hierarquia das funções rituais. Como um bom diretor, ele coloca os atores em situação: a espontaneidade de expressão do ponto de vista dos personagens revela cumplicidade entre aquele que filma e quem é filmado. Ao mesmo tempo que sabemos que aquelas pessoas tão diferentes e tão reais estão fazendo o que fazem para elas mesmas, todas elas falam *com* o espectador. Os “velhos *Wai’á*” estão visivelmente emocionados em seus depoimentos, a ponto de não pensarmos que estes possam ter sido captados fora do contexto ritual. Nas “conversas” dos iniciantes e dos guardas “com a câmera”, combinando atitudes solenes e descontração crítica, há sentimentos, opiniões, dúvidas; a vulnerabilidade revelada nos seus depoimentos contrasta com a força, a vitalidade e mesmo a agressividade daqueles corpos em atividade.

A função de “enunciador real” é assumida pelo realizador, mas é também compartilhada com outros atores sociais. Divino está presente: o vemos quando ele vivenciou essa iniciação em 1987, o vemos na função de guarda no ritual que ele filma, o vemos filmando, e ele intervém para explicar que não pode mostrar ou revelar tudo. Sr. Alexandre Tsereptsé tem uma participação destacada no documentário. Como um ator habituado a expressar naturalidade “para” e “apesar” da câmera, “o velho *Wai’á*” não olha diretamente para a objetiva. Ele é um dos organizadores do ritual, e além de seus depoimentos o vemos atuando junto com os iniciantes. Essa participação confere autoridade ao trabalho de Divino: ele fala como pai e como velho que entende do ritual. Ao dizer que gosta de dar entrevista para o seu filho, ressalta a importância das imagens a que vamos assistir como aprendizado. As explicações dos especialistas rituais fornecem os sentidos conferidos a determinados ritos, mas não têm caráter didático: são comentários sobre a ação que acaba de acontecer ou que vai acontecer. Não há tentativa de convencimento ou de persuasão: vemos o que pode ser visto, e isto é o que eles querem mostrar. Todas as falas

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

são referenciadas com nome e função. Nos créditos, sob o título “imagens adicionais”, sabemos quem filmou Divino em atividade, e o autor das imagens do ritual em 1987. E, por fim, o contexto institucional do documentário *Vídeo nas Aldeias* com apoio do Programa Norueguês para Povos Indígenas confirma não apenas que aquilo a que assistimos é verídico, como também que houve um trabalho organizado para a sua produção.

Wai’á rini... oferece ao espectador os elementos para uma “leitura documentarizante”. Nenhuma das questões levantadas pelos públicos que presenciei solicitava explicações para o entendimento do que tinham acabado de assistir. Todas elas entre outras, por que as mulheres não podem saber do ritual, o que a cor vermelha significa para os Xavante, por que há um afro-descendente entre eles sendo iniciado referiam-se ao interesse que o filme despertou no espectador para além da obra. Como documentário, ele traz informações sobre um mundo e um tema que envolve um grande contingente de pessoas; como objeto-imagem, propicia a experiência de ver o evento como um todo, transmite conhecimento de um ritual do ponto de vista daqueles que o realizam, dentro dos limites do que querem revelar publicamente. Como documento, informa que as relações que articulam os domínios cosmológico, estético e sociológico do ritual estão entre o *que é mostrado* e o *que se dá a ver* como dado. E como produção audiovisual indica, com a ficha técnica, um roteiro para investigação de sua fabricação.

Há poucos trabalhos antropológicos sobre as experiências de produção audiovisual indígena no país. Em parte, talvez, porque esses produtos sejam ainda mal conhecidos; mas, sobretudo, porque investigar o que acontece para fora e além dos quadros de suas imagens requer acesso ao contexto no qual as imagens são captadas e àquele em que elas são editadas. Guardadas as proporções do uso de recursos entre o mundo profissional do cinema e o da realização vídeo, ambos dependem de um saber fazer especializado no domínio de uma mesma linguagem, de investimentos econômicos, de uma organização que mobiliza e de uma rede que articula pessoas nas diferentes fases de sua produção. É dessa organização, necessariamente anterior, que depende

o documentário em discussão. Isto é, Divino Tserewahú não teria chegado a dirigir, roteirizar e montar o *Wai'á rini* sem o aprendizado da realização documentária. Ou mais exatamente, nas palavras da documentarista e pedagoga, diretora do Vídeo nas Aldeias: “aprender a usar uma câmera pode ser fácil, aprender a fazer filmes é uma outra história” (CORR A. 2004: 34).

Breve retrospectiva

Essa “outra história” começa em 1987, quando Lucas Ruri’õ, cacique de Sangradouro e professor, tinha 26 anos. Ele foi designado pelos “velhos” para ser um dos organizadores do próximo *Wai'á*, e assim, para ele, o daquele ano revestia-se de uma importância ainda maior.

“Quinze anos é muito tempo pra se perder, pra se esquecer tudo... e também, corria o risco de ser adulterado ou modificado e isso já não faria parte da nossa cultura. Então, eu fiquei muito preocupado. E além disso porque eu, que nasci aqui, que fui alfabetizado na escola salesiana, que fui catequizado e que tive essa lavagem cerebral, como é que eu vou ser um organizador bom, como? Porque pra ser organizador, é captar tudo, gravar tudo, carregar na sua memória, para depois daqui quinze anos repassar tudo como que foi aquela festa pra um outro...” (Lucas Ruri’õ, aldeia Sangradouro, 22 de agosto de 2004)

Lucas compartilha suas preocupações e a idéia de buscar uma equipe de televisão ou alguém que pudesse filmar o ritual com Bartolomeu Patira, também professor, que o apóia. Mas faltava a autorização do Conselho dos Anciães, e de início foi difícil convencer os velhos que temiam a revelação de práticas e saberes considerados secretos. Lucas e Bartolomeu seguem para Cuiabá, onde, nas palavras de Lucas, “tivemos a felicidade de encontrar a pessoa do Sílbene na Funai”. Sílbene de Almeida os informa dos trabalhos do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e os coloca em contato com Vincent Carelli. Eles seguem direto para São Paulo, e desse primeiro encontro com Vincent Carelli e Virgínia Valadão tem início a participação xavante no Vídeo nas Aldeias. O encontro aconteceu no final do mês de março, e o ritual

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

começaria em fins de abril. Vincent Carelli já tinha um compromisso para essa data, e então Virgínia Valadão assume a direção das filmagens. O diretor de fotografia é Paulo César Soares, e sua esposa integra a equipe.

Idealizado por Vincent Carelli e Virgínia Valadão, naquele momento o Vídeo nas Aldeias estava apenas começando, como um dos projetos do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo, organização não-governamental constituída desde 1979 e da qual eles são co-fundadores.⁴ Os objetivos do projeto eram promover o encontro do índio com a sua imagem e tornar-lhe acessível o vídeo como meio de informação, comunicação e expressão (CARELLI. 1995). A primeira experiência, entre os Nambiquara em 1986, extrapola as expectativas do projeto e resulta na edição do documentário *A festa da moça* (1987).⁵ Carelli (1995) considera que, apesar de o registro não estar à altura dos acontecimentos delirantes que o experimento gerou, esse vídeo inaugurava também a segunda dimensão do projeto, uma série de vídeos para o público não índio. Ou seja, a própria documentação de como cada comunidade fazia uso do vídeo era um instrumento de divulgação e de sustentação do programa como um todo, na medida em que oferecia um meio de convencer as agências financiadoras a apoiar um movimento de reafirmação de valores culturais em sociedades indígenas, com a introdução de uma tecnologia que lhes era estranha.

⁴ Criado “por um grupo de antropólogos e educadores que desejavam estender sua experiência inicial de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam” (GALLOIS & CARELLI. 1995: 49), desde então o CTI atua junto às comunidades indígenas brasileiras na demarcação de reservas, projetos econômicos e educacionais. Como um de seus projetos, o VnA teve no CTI uma importante história de parcerias profissionais com seus membros na aliança política com diferentes grupos indígenas, até o ponto de sua continuidade requerer autonomia institucional. Em 2000 constituiu-se em associação civil sem fim lucrativos, com sede em Olinda (PE).

⁵ “Os índios assumiram rapidamente a direção do processo, e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e ser vistos na tela. O ato de filmá-los, e deixá-los assistir o material filmado, foi mobilizando suas lideranças e gerando uma catarse que acabou numa furação coletiva de nariz e beijo [diante da câmera], costume que eles haviam abandonado há mais de vinte anos” (CARELLI. 1995: 1).

Do trabalho entre os Xavante resultou *Waiá, o segredo dos homens* (1988), dirigido por Virgínia Valadão. Lucas Ruri’õ conta que este teve uma enorme repercussão não só entre os Xavante de Sangradouro, como também em várias outras aldeias. Ele não soube me indicar a quantidade de horas/imagem captadas, mas considera que o fato de ter sido editado com apenas 15 minutos era condizente com o objetivo deles: “A intenção não era divulgar o registro, né, do ritual, mas documentar. E o registro para guardar, porque este registro iria servir para a geração que vier” (Lucas Ruri’õ, aldeia Sangradouro, 22 de agosto de 2004).

A experiência começa a ser levada a outros grupos. Carelli realiza *Pemp* (1988) com os Parakatêjê/Gavião e *Vídeo nas Aldeias* (1989). Este último, um pequeno institucional que

o realizador diz ter sido editado às pressas para sua primeira viagem aos Estados Unidos em busca de financiamento para o projeto, também extrapola sua finalidade imediata. Construído com imagens de como os Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó incorporavam o uso do vídeo nos seus projetos políticos e culturais, ele “se tornou um autêntico *portfolio* do projeto, ganhando uma enorme divulgação nos meios interessados em projetos alternativos de comunicação” (CARELLI. 1995: 2). Essa repercussão motiva Carelli a produzir uma descrição mais consistente sobre o projeto, e em parceria com Dominique Gallois ele realiza *O espírito da TV* (1990) com os Waiãpi.

Na seqüência, inicia-se o processo de constituição de videotecas nas aldeias, dotando-as de aparelhos de exibição e câmeras, e da criação de uma rede de distribuição dos vídeos da série VnA, dos materiais brutos que eles iam produzindo, como também cópias de filmes de terceiros. Mantido por bolsas para artistas de fundações americanas (Guggenheim, McArthur, Rockefeller, Ford), o projeto realiza novas experiências, como a do encontro dos Waiãpi e Zo'é (*A arca dos Zo'é*. 1993), e Parakatêjê e Krahô (*Eu já fui seu irmão*. 1993), povos que tinham se conhecido através do vídeo. A série foi se tornando conhecida como uma experiência inovadora na área da comunicação, e em 1995 o VnA passa a receber apoio da Agência de Cooperação da Noruega (Norad), com o seu Programa Norueguês para Povos Indígenas. Nessa época, uma nova oportunidade se apresenta para o projeto, colocando seus executores diante de seu potencial de promoção de mídia indígena. Em conjunto com a TV Universidade de Cuiabá, o VnA produziu o “Programa de Índio” com uma equipe de índios de Mato Grosso:

“O desafio foi tornar a realização do Programa de Índio uma escola de jornalismo e de produção para índios de diferentes etnias do Estado de Mato Grosso. Além de personagens, eles eram idealizadores, realizadores e apresentadores de um programa televisivo, sobre eles próprios. Os quatro programas produzidos foram difundidos no Mato Grosso e pela rede nacional da TVE, a TV Educativa do Rio de Janeiro. (MONTE; CORR A & CARELLI. 2003: 3)

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

A experiência é inédita na televisão brasileira, e revela que há um público interessado na realidade indígena, como também o interesse dos índios, que dela participaram, em reivindicar o direito de ocupar esse espaço. Para os envolvidos no projeto ela revelou, sobretudo, que para ocupar de fato espaços nesse meio ainda não havia uma equipe de índios suficientemente numerosa e capacitada; e dessa avaliação eles projetam a formação profissional de realizadores indígenas. Em 1997, o VnA inicia o trabalho de oficinas de capacitação nas aldeias e de oficinas de edição na sede em São Paulo. No ano seguinte, a consolidação dessa nova fase do VnA se dá com o ingresso de Mari Corrêa na equipe, que vem para criar e estruturar uma pedagogia de formação de documentaristas indígenas. Desde então, o Vídeo nas Aldeias já formou 21 realizadores, autores de 13 títulos do catálogo.⁷

Muito antes disso, Lucas Ruri’õ teve a iniciativa de pedir ao CTI a doação de uma câmera e o treinamento de um cinegrafista para a aldeia. Pedido atendido, ele leva Jeremias Tsereptsé até São Paulo em fins de 1989. Divino começa a mexer, escondido, na câmera sob a responsabilidade de seu irmão. Jeremias não estava motivado com o trabalho que vinha fazendo há dois anos e, percebendo o interesse de Divino, termina por entregar-lhe a câmera. Bartolomeu Patira leva Divino até São Paulo para formalizarem a mudança de cinegrafista junto ao CTI. Divino recebe um treinamento e volta para a aldeia. Durante os três anos seguintes ele realiza várias filmagens, que circulam também de outras aldeias. O primeiro trabalho editado, não restrito ao público xavante, é uma reportagem sobre os ritos de casamento para o Programa de Índio (1996). E o seu primeiro trabalho individual, *Hepari Idub’radá, obrigado irmão* (1998), conta a história de sua iniciação na profissão de videasta.

Encontro intersocietário

Em outro lugar, reuni indagações sobre modalidades de relações que empreendem e envolvem índios e não índios, discutindo a abrangência e o limite de qualificá-las como étnicas.⁸ Uma questão não resolvida é a de sua designação como “relações interétnicas” quando uma das partes em relação não seria uma etnia ou, para poder ser tratada como

⁷ A filmografia dos realizadores indígenas pode ser consultada (e adquirida) na página www.videonasaldeias.org.br.

tal, seria preciso adjetivá-la de majoritária ou dominante. Pacheco de Oliveira (1998) observa que é necessário refletir mais detidamente sobre o contexto intersocietário no qual se constituem grupos étnicos, que não constitui um contexto abstrato ou genérico que possa absorver todas as sociedades e suas diferentes formas de governo, e sim uma interação que é processada dentro de um quadro político preciso, que tem seus parâmetros dados pelo Estado-nação.

Na aliança política entre indígenas e indigenistas, que configura o Vídeo nas Aldeias, não há presença do Estado, e esta aliança não se coloca como uma representação política ou simbólica da “sociedade nacional” com as sociedades indígenas envolvidas. A iniciativa dos grupos indígenas de ingresso no VnA tem antecedentes no bojo das relações construídas com indigenistas ao longo das últimas duas décadas, e na própria repercussão do projeto entre o público indígena.⁹ Como modalidade, não tem caráter de necessidade, e as relações que propicia são hierárquicas: a ação entre as partes é complementar a partir de uma posição definida no contexto geral do projeto, e como no modelo dumontiano, a predominância de uma delas é função de contexto específico.

Os protagonistas dessa experiência passam a se conhecer e a se relacionar em encontros mais ou menos freqüentes e de duração variada, com deslocamentos dos executores do projeto até as aldeias para os trabalhos de formação, dos realizadores indígenas até a sede para seus trabalhos de edição, e outros como atividades de reunião do grupo, cursos, festivais nacionais e internacionais. A unidade de relação indígena, no genérico “a aldeia”, constitui-se pelo grupo da liderança local no momento da implantação do projeto, e é mantida pelo apoio do grupo ao qual pertence o membro escolhido para tornar-se realizador.¹⁰ O aprendizado e o uso do vídeo têm propiciado encontros não apenas entre sociedades, como também dentro delas. Os jovens realizadores, que têm como material de trabalho suas próprias aldeias, têm buscado no conhecimento dos velhos os dados para a construção de seus textos audiovisuais. Durante as filmagens, um trabalho de reflexão conjunta sobre o que estão registrando começa logo depois de sua captação, pois eles assistem às imagens ainda

⁸ Política, cultura e etnicidade: indagações sobre encontros intersocietários. Antropologia de Primeira Mão, PPGAS-UFSC, 2005.

⁹ “Desde seu início, o projeto escolheu trabalhar com os grupos que passam por processos de luta pela demarcação e fiscalização de seus territórios, a construção de sua autonomia política e econômica, a valorização de seu patrimônio cultural e a implantação de um ensino diferenciado que possa formar as próximas gerações dentro de uma perspectiva formulada pelas próprias comunidades indígenas. O público principal do projeto são as comunidades e associações indígenas interessadas na produção e no intercâmbio de seus trabalhos audiovisuais com os outros povos indígenas e na revisão de sua imagem e representação junto à sociedade brasileira e internacional” (MONTE; CORR A & CARELLI. 2003 :10).

¹⁰ “Levar o vídeo para determinada aldeia significa para nós estar instrumentalizando o projeto político do líder desta comunidade, e portanto cabe sempre a ele escolher quem vai ficar responsável pelos equipamentos. E a opção sempre tem sido por um filho, um sobrinho ou algum parente próximo, de maneira a não perder o controle do processo” (CARELLI, 1995: 7).

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

sem tratamento. E a edição final do documentário depende da aprovação da comunidade, o que pode resultar em mais de uma versão editada. Um contrato é estabelecido entre as duas partes, protegidos os direitos de autor, de imagem da comunidade e de distribuição pelo VnA. São, enfim, relações de trabalho nas quais se trocam saberes, fazeres e amizade. Da mesma forma que Divino Tserewahú foi agente direto dessa passagem da *imagem do índio ao olhar indígena*, os executores do VnA não poderiam ensinar o uso de uma linguagem audiovisual aos índios, se não tivessem eles mesmos passado pelo aprendizado de incorporar o que não se reduz.¹¹

Pode-se dizer que a produção audiovisual indígena do Vídeo nas Aldeias objetiva “uma visão nativa de cultura” e, portanto, daquilo considerado por eles próprios como seu “patrimônio cultural”. No vocabulário dos Xavante de Sangradouro, “valorização”, “registro”, “memória” são empregados em função de uma remota perda das “nossas cerimônias” e “da nossa língua”. Remota porque eles confiam no caráter pedagógico do acervo documental bastante significativo em horas/imagem brutas arquivado no Vídeo nas Aldeias, em condições técnicas adequadas. Como “um museu particular”, na opinião de um professor, e que deve um dia vir para a aldeia, pois o aspecto de “propriedade” desse acervo é considerado como uma fonte econômica que, eventualmente, pode ser usada indevidamente por terceiros. Integram a noção de “patrimônio xavante” a reserva e o cerrado em sentido amplo, como bens materiais imprescindíveis à manutenção do “nosso jeito de viver” com as “nossas festas”, “nossos cantos”, “nossas danças”.

Valorizar a cultura

Mari Corrêa relata uma discussão com os realizadores sobre os assuntos de que eles gostariam de tratar em seus filmes durante um encontro em São Paulo:

“O tema recorrente era o de *filmar a cultura*: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los sobre

¹¹ Prof. Rafael José de Menezes Bastos propõe os termos “armistício” e “ir-redutível” para tratar do conjunto das relações intersocietárias que envolvem índios e não índios. Contrários à noção de “campo” (OLIVEIRA, 1988), esses termos exprimem a idéia de pacto, que tanto é construído como pode ser rompido. Os termos que permitem o seu estabelecimento incorporam o que não se reduz.

esta idéia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura.” (CORR A, 2004: 34-35)

“Valorizar as culturas indígenas”, um dos objetivos do projeto, argumento presente no discurso dos índios e dos não índios envolvidos, tem resultado concretamente em documentos audiovisuais nos quais se ressalta o que eles gostam de fazer, acham bonito em seu modo de viver e os diverte, como também o que projetam fazer e resolver. Problemas, quando mostrados, são em relação aos “brancos”. Na visão nativa de cultura veiculada, regras e modos de viver são relacionados ao contexto atual. Em comum, discursos e visualidades têm a peculiaridade de expressar algo como “somos diferentes de todos vocês espectadores”, “temos um modo de viver único”, “conhecemos coisas que vocês desconhecem”, “temos segredos”. O “outro” da antropologia se diz realmente *outro* e se mostra *diverso*.

Perguntei a Divino o que é, para ele, “cultura xavante”.

“Cultura é o jeito da gente, o jeito que a gente vivia, vive, sabe... Eu tô andando com meu brinco, se eu tô pintado ou com o urucum também, faz parte da cultura. Pra mim cultura xavante é corte de cabelo, tem que usar o brinco, tem que se pintar, tem que andar nu... antigamente andava nossos pais, agora não, acabou... é isso que é cultura para mim, eu não vou falar tradição, tradição acho que é quase a mesma... então, pra mim é isso né, a cultura xavante é usar brinco, usar o corte de cabelo como xavante, pintar na festa, fazer luto quando é morte, rapar cabelo, isso é nossa cultura, faz parte da nossa cultura de xavante...” (Divino Tserewahú, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

No entanto, entre os Xavante, Divino só filma rituais. O cotidiano como tema, trabalhado nos documentários ashaninka, ikpeng, panará, waimiri e atroari, ainda não entrou para os planos do realizador xavante. As razões para isso não estão no entendimento de “cultura xavante”, noção que pude inves-

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

tigar com outros interlocutores que expressam ponto de vista semelhante ao de Divino. No geral, elas devem ser buscadas na delicada situação de construção social de um autor que se utiliza de conhecimentos e práticas coletivas de uma tradição oral, e em particular, considerando tratar-se de uma sociedade dividida em clãs e hierarquizada por classes de idades, que quer manter o controle da produção de sua imagem.

Os objetivos de “registro” e de “documentação” que levaram Lucas Ruri’õ e Bartolomeu Patira até o VnA ainda hoje justificam a participação dos Xavante de Sangradouro no projeto. Pessoas não envolvidas diretamente, como os professores indígenas, afirmam que “o vídeo é registro”, “tudo na língua”, “importante para a memória”. Mas para o realizador, que usa o termo “registro” como uma fase técnica de seu trabalho, o interesse coletivo de documentação quer dizer um pouco mais.

“O vídeo para nós é uma coisa que faz parte do conhecimento, como aprendizado, sabe? Pra mim é uma coisa dessas, porque através do vídeo você vai vendo as coisas que você não conhece, que você vai aprender, pra mim é um tipo ensinamento.” (Divino Tserewahú, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

Ele considera que o seu trabalho “ensina”, que é isso para eles, inclusive para os velhos que gostam muito de assistir aos vídeos sobre outros povos, outras aldeias. Sobre “um tipo de ensinamento”, ele me explica:

Di: Porque o vídeo, trabalho de vídeo, os outros, que eu já falei pra você, vai contando alguma coisa, você vai aprendendo, vai filmando, vai aprendendo, quando você assiste aí você vai analisando tudo. É assim que eu aprendi, aprendi a valorizar a cultura xavante, aprendi a respeitar, sabe... é o vídeo, através do vídeo, através de filmagem eu descobri várias coisas, vários tipos da convivência xavante, a tradição, como é feita furação de orelha, tudo isso eu aprendi a respeitar minha cultura.

Cl: E antes do vídeo...?

Di: Era normal, né, mas agora quando eu vou entrevistando os velhos, olhando no visor da câmera, ele vai falando

eu vou pegando as coisas bom que ele fala, aí presto atenção, vou ouvindo coisa interessante que eu nunca ouvi antes desse trabalho... eu fico sempre prestando atenção nas coisas pra nunca esquecer, mas na imagem eu vou ouvindo de novo, eu vou descobrindo 'é isso mesmo', 'será que é assim', 'será que é isso', 'hoje em dia nós não fazemos isso, não falamos isso'..." (Divino Tserewahú e a pesquisadora, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

Divino me explica que respeito e valorização de sua cultura decorrem da aquisição de conhecimentos sobre práticas e saberes cerimoniais. E ele também me ensina como se deu essa aquisição: pelo seu aprendizado da observação. Com a câmera ele 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. Mas com esse "nativo realizador", com seus textos audiovisuais, e sobretudo com "o nosso trabalho" como Divino se refere à nossa relação de autor para autor, ainda tenho muito a aprender. A começar, que "ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo" (VIVEIROS DE CASTRI. 2002: 119).

Wai'á Rini: o poder do sonho é produto de um encontro intersocietário, com 14 anos de relações à época de sua realização. O documentário de autoria indígena é um testemunho da transformação de um projeto de levar o índio ao encontro com a sua imagem em profissionalização de índios no processo de realização audiovisual. E tanto mais significativo por não estar nos objetivos do projeto: "Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas" (CARELLI, 2004:23).

Wai'á é considerado por eles "a religião xavante", e já foi objeto de quatro documentários. Além daquele dirigido por Virgínia Valadão, *Dairini*, de Caime Waiassé de Pimentel Barbosa (MT), que foi aluno do VnA e hoje faz parte da ONG Nossa Tribo, foi divulgado em reportagem da TV Cultura de 12 de maio de 2005. E dois de autoria de Divino o segundo a convite dos membros da aldeia Guadalupe na reserva de São Marcos, *Daritidzé, Aprendiz de curador* (2003).

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

O futuro para Divino, com o seu trabalho, é deixar seu nome para o seu povo. *Wai’á rini...* o emociona muito por fazê-lo lembrar-se de tudo o que viveu durante sua realização, mas em especial, “porque é quando o meu futuro começou”.



Referências

CARELLI, Vincent. *O programa e os documentários: duas dimensões distintas e complementares do projeto Vídeo nas Aldeias*. Center for Media, Culture and History/New York University, Programa para Meio-ambiente das Nações Unidas (Unep/UN), 1995.

CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien. Mostra Vídeo nas Aldeias - Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

CORR A, Mari. *Vídeo das aldeias. Mostra Vídeo nas Aldeias - Um Olhar indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

GALLOIS, Dominique & CARELLI, Vincent. *Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. Horizontes Antropológicos*, 1995. v.1, n.2, pp. 49-57,

GONÇALVES, Cláudia. *Política, cultura e etnicidades: indagações sobre encontros intersocietários. Antropologia de primeira mão*. PPGAS-UFSC, 2006.

MENEZES, Paulo. *O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento*. In: NOVAES S. C. et al. (Orgs.) *Escrituras da imagem*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 2004.

MONTE, Nietta; CORR A, Mari & CARELLI, Vincent. *Vídeo nas Aldeias se apresenta*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2003.

NICHOLS, Bill. *La representacion de la realidad: cuestiones e conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Paris: De Boeck Université, 2000.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. Mana*, 1998. v.4, n.1, pp. 47-77

OLIVEIRA, João Pacheco de. *“O nosso governo”: os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma: passage à l’image, passage par l’image*. Paris: Nathan, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* In: RAMOS, F. P. et al. (Orgs.) *Estudos de cinema 2000 - Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. In: TEIXEIRA F. E. (Org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo. Mana*, 2002. v.8, n.1, pp. 113-148

Filmografia

ALBUEZ, Glória; CARELLI, Vincent. 1995-1996. *Programa de índio 1, 2, 3, 4*. Brasil, 26 min. cada programa.

CARELLI, Vincent . 1987. *A festa da moça*. Brasil, 18 min.

CARELLI, Vincent. 1988. *Pemp*. Brasil, 27 min.

CARELLI, Vincent. 1989. *Vídeo nas Aldeias*. Brasil, 10 min.

CARELLI, Vincent. 1993. *Eu já fui seu irmão*. Brasil, 32 min.

CARELLI, Vincent e GALLOIS, Dominique. 1990. *O espírito da TV*. Brasil, 18 min.

CARELLI, Vincent e GALLOIS, Dominique. 1993. *A arca dos Zoé*. Brasil, 22 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 1998. *Hepari Idub'radá, obrigado irmão*. Brasil, 17 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 2001. *Wai'á Rini: o poder do sonho*. Brasil, 65 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 2003. *Daritidzé, aprendiz de curador*. Brasil, 35 min.

VALADÃO, Virgínia. 1988. *Waiá, o segredo dos homens*. Brasil, 15 min.

Résumé: Dans cet article j'analyse Wai'á Rini: o poder do sonho (2001), du Xavante Divino Tserewahú du village Sangradouro (MT), un réalisateur « autochtone » qui a produit cinq documentaires dans le contexte du Projet vidéo dans les villages. Il s'agit d'un documentaire sur l'initiation masculine aux connaissances secrètes de l'homme Xavante. On recherche le texte filmique dans son langage cinématographique de traitement du réel, et comme produit d'une rencontre « intersociétaire » qui a comme but « une vision autochtone de culture ». J'utilise « rencontre intersociétaire » pour caractériser la modalité d'alliance politique qui entreprennent, enveloppent et mettent en relation les indigènes et les non-indigènes dans un projet de production audiovisuel.

Mots-clés: Divino Tserewahú. Vídeo nas aldeias. Lecture documentaire. Rencontre intersociétaire.



Abstract: In this article, I analyze Waj'á Rini: o poder do sonho (2001), made by Divino Tserewahú, who is from the indian nation Xavante, from a settlement called Sangradouro, in Mato Grosso State, Brazil. He is a "native" filmmaker who made five documentaries within the "Video nas Aldeias" Project. It is a documentary on the male initiation in the secret knowledge of Xavante men. The film-text is investigated focusing on its cinematographic language of approaching reality and as a product of an intersociety meeting that aims at "a native vision of culture". I mean by "intersociety meeting" the modalities of political alliance that undertake, involve and relate Indians and non-Indians in a project of audiovisual production.

Keywords: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Doc reading. Intersociety meeting.