

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**AO SABOR DAS ÁGUAS ACREANAS**

**Etnografia das oficinas de vídeo do Projeto Vídeo nas Aldeias:**

**Ashaninka e Humi Kuin**

Adriana Fernanda Busso



São Carlos

2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**AO SABOR DAS ÁGUAS ACREANAS**

**Etnografia das oficinas de vídeo do Projeto Vídeo nas Aldeias:**

**Ashaninka e Humi Kuin**

**Adriana Fernanda Busso**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos – PPGAS / UFSCar para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

**Orientadora:** Profa. Dra. Clarice Cohn

São Carlos

2011

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

B981sa

Busso, Adriana Fernanda.

Ao sabor das águas acreanas. Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas aldeias : Ashaninka e Huni Kuin / Adriana Fernanda Busso. -- São Carlos : UFSCar, 2012.  
204 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2011.

1. Antropologia social. 2. Cineastas indígenas. 3. Oficina de vídeo. 4. Etnologia. 5. Cerâmica Ashaninka. 6. Kene Huni Kuin. I. Título.

CDD: 306 (20<sup>a</sup>)



antropologia social  
ufscar

**Universidade Federal de São Carlos**  
**Centro de Educação e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós Graduação em Antropologia Social**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

*Adriana Fernanda Busso*

31/08/2011

---

Profa. Dra. Clarice Cohn  
Orientadora e Presidente  
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

---

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello  
Universidade Federal de São Carlos / UFSCar

---

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" / UNESP



Aos queridos sobrinhos Filipe, Matheus, João Gustavo e Ana Beatriz  
e a todas as crianças indígenas

## **Agradecimentos**

Agradeço ao PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, por ter me concedido financiamento por meio de uma bolsa de estudos CAPES – REUNI em 2009 e em especial, agradeço a minha orientadora, Clarice Cohn, por ter abraçado comigo a idéia de pesquisar realizadores indígenas, orientando-me com clareza, acessibilidade e carinho. Obrigada pelas oportunidades vivenciadas no meio acadêmico e por todo estímulo fortalecedor diante do cotidiano.

A CAPES-REUNI pela bolsa de estudos concedida.

Agradeço ao corpo docente do PPGAS – UFSCar, em especial ao professor Geraldo Andrello, durante as monitorias (CAPES-REUNI), e por ter servido de ponte entre o Vídeo nas Aldeias e a pesquisadora, viabilizando a pesquisa quando as esperanças por fazer o trabalho de campo se diluíam nos emails do computador. Agradeço-lhe também por ter participado da minha banca de qualificação e pelas valiosas considerações que ajudaram a estruturar os capítulos.

Agradeço a toda equipe do Vídeo nas Aldeias, em especial a Vincent Carelli, por me permitir acompanhar as oficinas de formação, na aldeia e em Olinda, e por toda disponibilidade. Aos oficinairos Tiago Torres, Camila Machado e Amandine Goisbault, pela paciência e reciprocidade durante as pesquisas. Obrigada!

Meus agradecimentos ao coletivo Apiwtxa (Todos Juntos) Ashaninka do Rio Amônia, a todas as mulheres ceramistas, e de forma mais direta aos realizadores Eerishi, Tsirotsi, Shãpi, Enisson, Radan, Moisés, Wewito e Wenki, por me permitir o acesso a aldeia e ao trabalho de formação; em especial, agradeço a Glória (Góia) e aos seus filhos, Luiza e Oowiro, por me receberem com carinho.

Agradeço ao cineasta Zezinho Yube Kaxinawa, que permitiu que acompanhasse o seu trabalho de edição na sede do Vídeo nas Aldeias, disponibilizando poucos momentos de descanso para algumas entrevistas, e à sua esposa, Jarlene Kaxinawa, pela amizade durante esse período. Sou muito grata.

Agradeço imensamente a minha amiga Andrea Martini, por ter me recebido durante a viagem ao Acre, me emprestando a rede e o mosquiteiro e por ter me apresentando ao Siã e à Tamani, pessoas que cativaram meu coração, obrigada pela inspiração.

Aos amigos que me hospedaram em Olinda: Pedro, Alice e Olívia, Allan, Mariana e Caetano, meus eternos agradecimentos por tornar a minha viagem de campo um “lá em casa”.

Ao querido companheiro Ricardo, pelo apoio, amizade e por ter me incentivado durante toda formação.

Agradeço a minha família, por elevarem minha auto-estima e me permitirem ser quem sou; em especial, agradeço a minha irmã, Fátima, por todo tipo de apoio que já me deu.

Agradeço minha amiga Teresa Cristina Silveira, por compartilhar dos desafios do mestrado, fortalecendo laços através do rico compartilhar de experiências.

Aos companheiros de mestrado e amigos de PPGAS, em encontros acadêmicos e não acadêmicos: Alexandra Almeida, Camila Firmino, Christiane Tragante, Érica Hatugai, Juliana Coelho, Lara Stahlberg, Mariana Martinez, Natália Sganzella, Tatiane Massaro, Thais Montovanelli, Thaisa Yamaue, Yara Ngomane e aos amigos Victor (Vaca) Fischer da Silva, Messias Basques, a Amanda Marqui, Camila Mainardi, Caio Manhanelli e Lecy Sartori.

Um agradecimento especial a amiga Daniela Martins, por toda sua amizade e pelas correções de última hora, Valeu Dani!

Agradeço enfim, a todos meus amigos (e companheiros) Ana Caixeta, Márcia Roque, Carolina Casão, Flávio Batista, Isabel de Rose, Letícia Canelas, Luiza Sandler, Mayra Bueno, Michelle Manrique, Tatiana Ferreira, Juliana Wolf e aqueles que por descuido eu deixei de mencionar, amigos queridos, amo vocês! Obrigada!

## **RESUMO**

Esta etnografia apresenta dois momentos de aprendizagem pelos quais os futuros realizadores indígenas – integrantes do “Pontão de Cultura Vídeo Nas Aldeias” – experimentam durante sua formação: Captação de imagens e Edição. A pesquisa se deu a partir de dois trabalhos de campo: acompanhando a Oficina de Formação de Realizadores Indígenas Ashaninka do Rio Amônia no Acre, que resultou no filme “UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA” e o processo de edição do filme Huni Kuin “KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE”, em Olinda (PE).

Palavras chave:

“Vídeo nas Aldeias”, Oficina de vídeo, Cultura, Cerâmica Ashaninka, Kene Huni Kuin, Etnografia.



## **ABSTRACT**

This ethnography presents two moments of learning processes by which latter indigenous filmmakers – members of the “Pontão de Cultura Vídeo Nas Aldeias” – experience during their training: Shooting and Editing. The research took place from two field works: following the Indigenous Ashaninka Filmmakers Training Workshop of Amônia river in Acre, which resulted in the movie called “UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA” and the edition process of the Huni Kuin movie called “KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE”, in Olinda (PE).

Keywords:

“Vídeo nas Aldeias”, Video workshop, Culture, Ashaninka pottery, Kene Huni Kuin, Ethnography.

## SUMÁRIO

Índice de pranchas para consulta rápida	4
Apresentação	6
Introdução	8
Capítulo 1 – Vídeo nas Aldeias, o VNA	12
No ritmo do balanço da rede	20
A sede do projeto: “Pólo Sul” em Olinda- PE	29
Capítulo 2 – Ao sabor das águas	
Vídeo nas Aldeias numa aldeia chamada Apiwtxa do Rio Amônia	35
Espaços na aldeia: entre casas e oficinas	41
A oficina de formação de realizadores	49
14º dia - O final da oficina e a volta para casa	83
Sinopse do Filme “Uma Aldeia Chamada Apiwtxa”	87
Capítulo 3 - A aldeia no <i>Vídeo nas Aldeias</i>	
A aldeia Huni Kuin na ilha de edição	89
A odisséia em busca do Kene: os antecedentes do vídeo	91
Sinopse do Filme “Kene Yuxi as voltas do Kene”	97
Caleidoscópio: as voltas da edição	98
A imagem da “cultura”	109
Considerações finais	120
Pranchas	123
Referências bibliográficas	143
ANEXO 1 Resumo das cenas do filme “Kene Yuxi, as voltas do Kene”	152
ANEXO 2 Resumo das cenas do filme “Uma aldeia chamada Apiwtxa”	170
ANEXO 3 - Tabela 1 – Filmes distribuídos por etnia	191
ANEXO 3 - Tabela 2 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	196
ANEXO 3 – Tabela 3– Filmes distribuídos por etnia e por ano	197
ANEXO 3 – Tabela 4 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	198
ANEXO 3 – Tabela 5 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	199
ANEXO 3 – Tabela 6 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	200
ANEXO 3 – Tabela 7 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	201
ANEXO 3 – Tabela 8 – Filmes distribuídos por etnia e por ano	202
ANEXO 4 – Oficinas VNA	203
ANEXO 5 – Notícias VNA	204

Prancha 1  
p. 123



Prancha 2  
p. 124



Prancha 3  
p. 125



Prancha 4  
p. 126



Prancha 5  
p. 127



Prancha 6  
p. 128



Prancha 7  
p. 129



Prancha 8  
p. 130



Prancha 9  
p. 131



Prancha 10  
p. 132



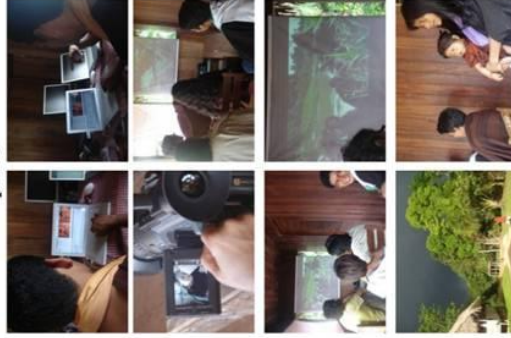
Prancha II  
p.133



Prancha 12  
p.134



Prancha 13  
p.135



Prancha 14  
p.136



Prancha 15  
p.137



Prancha 16  
p.138



Prancha 17  
p.139



Prancha 18  
p.140



Prancha 19  
p.141



Prancha 20  
p.142



## Apresentação

O objetivo deste trabalho é apresentar uma etnografia do processo de formação de realizadores indígenas em produções audiovisuais compartilhadas, tendo em vista os procedimentos do Pontão de Cultura VÍDEO NAS ALDEIAS (VNA), em duas situações de observação, que se completam e se complementam. O VNA estrutura seu projeto em três linhas de atuação que se misturam: a **produção**, composta pela **formação** e **distribuição/divulgação**. A etnografia dos trabalhos de campo, realizada com dois grupos distintos (Ashaninka e Huni Kuin), acompanhou as quatro etapas do processo de formação: ROTEIRO, CAPTAÇÃO DE IMAGENS, ANÁLISE CRÍTICA e EDIÇÃO. Não se trata aqui de uma etnografia do Vídeo nas Aldeias, mas de como o VNA forma produtores cinematográficos indígenas, e de suas propostas. Portanto, não discutiremos a terceira linha de atuação, a distribuição do produto – arte-final, embalagem, captação de recursos, distribuição e apresentação em festivais e editais – que são atribuições importantes do Vídeo nas Aldeias, mas não o nosso foco.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos a história do Projeto Vídeo nas Aldeias com base nas informações disponibilizadas na literatura contida no site ou obtidas por meio de entrevistas junto aos produtores e realizadores, na aldeia e em Olinda, evidenciando a busca do Projeto Vídeo nas Aldeias por uma metodologia, através de seus 24 anos de existência.

No segundo capítulo, convidamos o leitor a uma viagem ao sabor das águas até a Aldeia Apiwtxa do Rio Amônia, na descrição do contato da produtora com a família Pianko, descrevendo também os processos de formação durante a IV Oficina de Formação de Realizadores Indígenas Ashaninka, em Marechal Thaumaturgo, Acre. Este capítulo acompanha um conjunto de 160 imagens, distribuídas em 20 pranchas <sup>1</sup>.

No terceiro e último capítulo, finalizamos o trabalho com detalhes da edição Huni Kuin, realizada em Olinda, onde trazemos uma discussão presente em outros lugares, bem

---

<sup>1</sup> Para organizar (em pranchas) as imagens produzidas durante a pesquisa na aldeia, buscou-se inspiração nos trabalhos de MEAD e BATESON “Balinese Character” (1942) e também em ACHUTTI “Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre o cotidiano do lixo e trabalho” (1997). O uso da imagem nas Ciências Sociais tem sido muito discutido, veja (COLLIER, 1973; MENEZES, 1986; TURNER, 1993a; FELDMAN-BIANCO; LEITE, 1998; PIAULT, 1998; PEIXOTO, 1999; SAMAIN, 1998; FRANCE, 1998; ALVARENGA, 2004; MARTINS; ECKERT; NOVAES (ORGS.), 2005; SZTUTMAN, 2005; BARBOSA & CUNHA, 2006; entre outros correlacionados, ver bibliografia).

como na fala dos realizadores indígenas, em que trata o dinamismo da cultura e a forma como um grupo de pessoas se apropria da palavra “cultura”, enquanto termo político, a fim de lutar por seus direitos. Há uma interdependência entre os capítulos 2 e 3, de forma que podemos perceber na descrição da oficina de formação de realizadores (capítulo 2) algumas padronizações da linguagem cinematográfica, que são trabalhadas a fim de facilitar a edição posterior, descrita no capítulo 3.

## Introdução

Nesta breve introdução, esclarecemos como chegamos ao tema e de que forma o trabalho de campo foi viabilizado junto ao Vídeo nas Aldeias.

Meu interesse pelo Acre vem dos tempos da graduação, quando transcrevi os diários de monitores ambientais da reserva extrativista do Alto Juruá, sob os cuidados do Prof. Dr. Mauro Almeida, na Unicamp, no ano 2000. Os monitores escreviam diários de sonhos, de alimentação, de roçado, pesca e seringa e, também, diários de poesia em cadernos de brochura para uso dos pesquisadores - da cidade e da mata – para a produção de manuais de monitoramento e histórias dos escritores da floresta, além de livros didáticos<sup>2</sup>.

Ao ingressar no PPGAS UFSCar, encaminhei o projeto que pretendia analisar a conexão entre a produção audiovisual indígena e a formação de novas lideranças, utilizando o vídeo como objeto de análise. A possibilidade de contemplar a pesquisa com o trabalho dos realizadores indígenas do Acre era considerável, pois desde a graduação soube, por intermédio do professor Mauro Almeida, da existência de um filme do final da década de 80, cujo roteiro e texto foram escritos pelo próprio professor, com as imagens de Osair Sales Siã e apoio do Vídeo nas Aldeias, recém-criado no CTI<sup>3</sup>.

O VNA iniciaria “oficialmente” suas atividades entre os povos do Acre a partir de 1999 (Ashaninka) e em 2000 com a Série Índios no Brasil (Ashaninka, Huni Kuin e mais 11 grupos, ver capítulo 1). Quando, em 2008, meu projeto foi aceito, Siã, Huni Kuin do Rio Jordão, havia se desligado da produtora e, por sua vez, outros Huni Kuin, principalmente os jovens da Praia do Carapanã, trabalhavam com o VNA (já na sexta produção).

No primeiro ano de mestrado, quando é tempo de cumprir as disciplinas e fechar aquele contato com o campo (previsto no projeto), buscava articular via email com Vincent

---

<sup>2</sup> Projeto de pesquisa e monitoramento da reserva extrativista do Alto Juruá, com monitoramento participativo em áreas de conservação gerenciadas por populações tradicionais. Parte desta pesquisa produziu a Enciclopédia da Floresta (CARNEIRO DA CUNHA & ALMEIDA, 2002).

<sup>3</sup> O primeiro documentário produzido por Siã, FRUTO DA ALIANÇA DOS POVOS DA FLORESTA, lançado em 1988 e analisado em 2007 por DAHER, é fruto desta parceria com o VNA, mas não consta do catálogo no site nem tampouco do acervo para venda na sede. Todavia, o segundo documentário TINTON RENÉ – O RIO DE MUITAS VOLTAS, uma produção independente de Siã, foi comentado por Ailton Krenak no texto “Cinema de índio”, produzido para a “Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena” de 2004, da qual falaremos no capítulo 1, e podemos encontrar trechos desse filme devidamente creditados no filme “Já me transformei em imagem” 2008, do cineasta Zezinho Yube.

Carelli, idealizador do projeto VNA<sup>4</sup>, uma viagem junto à sua equipe, para acompanhá-los durante a *oficina de formação de realizadores* nas aldeias. Apesar da boa receptividade ao projeto, o tempo ia passando e, ao final de um ano, muitas coisas estavam em jogo: Vincent trabalhava no filme de sua vida e meu prazo se esgotava. Sempre concordava em me levar, mas este dia não chegava. Até que em março de 2009 no lançamento de *Corumbiara* no 14º Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade*, em São Paulo, visualizei a oportunidade e investi na esperança de que, conhecendo-me pessoalmente, nossa relação mudaria a ponto dele “me levar na bagagem” para alguma aldeia Brasil afora. O filme foi *impactante*, como disse Ruben Caixeta (2009) e pude ver de camarote aplausos incessantes<sup>5</sup>.

Um imprevisto, um corte na exibição, causou tensão momentânea no pequeno cinema. O silêncio do projetor moveu o cineasta rumo ao camarote, e lembro que lhe indiquei como chegar à sala de projeção. Alguns ajustes e em pouco tempo o silêncio se foi, dando lugar ao filme que viria para representar vinte anos de pesquisa e de processos de mudança, não só as mudanças históricas retratadas, mas a tecnologia audiovisual com novas câmeras, formas e programas de edição, tipos de imagem e, certamente, metodologias do projeto: processos que de certa forma contam a história do documentário e do vídeo indígena brasileiro.

Estive com Carelli antes e depois da exibição do *Corumbiara* e perguntei se me levaria para aldeia, ao que me respondeu enfaticamente que sim. No entanto, ignorante em relação ao cronograma real das oficinas que o VNA oferecia, julguei que nossa relação precisava de um contato mais “realizador” e mais convincente. Isso aconteceu em uma situação virtual, diante da tela do laptop, quando fui (re)apresentada pelo Professor Geraldo Andrello (PPGAS-UFSCar), desta vez como aluna no curso de mestrado. O contato correto e a insistência de minha parte venceram a *resistência* da parte do VNA (palavra que ironicamente é marca do projeto). O Professor Andrello, que já havia trabalhado com Vincent no filme *Iauaretê: cachoeira das onças*, produzido no Alto Rio Negro (com apoio do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e ganhador de prêmios de grande importância na

---

<sup>4</sup> A sigla VNA será utilizada sempre que me referir ao projeto Vídeo nas Aldeias seja enquanto um aparato institucional seja quando me referir à equipe de oficinairos enquanto um grupo de produtores.

<sup>5</sup> O CINESESC possui um camarote com barzinho e ambiente acústico, de onde eu e minhas amigas pudemos assistir ao filme. No entanto, quando chegamos, já com o cinema lotado, sentamos nas primeiras fileiras, de frente ao telão, ficando ali por pouco tempo, uma vez que a câmera tremia muito. Quando na aldeia o mesmo filme foi exibido, gerou certa agitação entre os realizadores e o entendimento de que, em alguns momentos, a câmera mesmo tremida pode ser interessante: “Se ele pode, nós também podemos”, diziam os realizadores aprendizes.



região, agora professor no departamento de Ciências Sociais onde eu fazia monitoria em sua disciplina <sup>6</sup>.

Assim iniciaram-se minhas experiências de campo. Devido à natureza do projeto (pesquisa envolvendo produção audiovisual), meu lugar enquanto pesquisadora deu-se de forma distanciada, principalmente entre os Ashaninka, pelo fato de não ser possível acompanhar os realizadores durante a captura e por optar em não aparecer nas filmagens. O primeiro campo foi realizado na aldeia Apiwtxa do Rio Amônia, junto dos Ashaninka no Acre - “*luuuculá*” onde o Brasil muda de nome - quatro horas antes da fronteira com o Peru<sup>7</sup>. Foi em setembro de 2009 e permaneci na aldeia durante 21 dias, acompanhando a *oficina de formação de realizadores indígenas*. Os Ashaninka, engajados no movimento de patrimonialização da sua cultura, arrecadaram, por meio de projetos e pelos PDPI (Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas), verba para a realização de um vídeo sobre a preservação do patrimônio cultural e dos recursos naturais do povo Ashaninka, através da revitalização do conhecimento da cerâmica, prática que estava sendo esquecida pelas mulheres Ashaninka do Rio Amônia.

A oficina de produção de cerâmica contou com mulheres de todas as idades e algumas mestras convidadas de aldeias vizinhas. Para fazer o registro audiovisual da oficina de cerâmica foi agendada a quarta oficina de formação de realizadores do VNA nesta aldeia (que resultou no filme UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA, produzido pelo Coletivo Ashaninka de Cinema). Diversas atividades educativas contemplaram assim uma considerável parcela dos habitantes: as mulheres interessadas em aprender a trabalhar com a cerâmica (e as interessadas em ensinar), alguns jovens escolhidos para o manejo da câmera de vídeo, além do grupo de professores indígenas da aldeia que realizaram atividades extracurriculares em seu plano de aula, a fim de produzir material didático a partir desse trabalho.

---

<sup>6</sup> Refiro-me ao estágio-docência vinculado à Bolsa CAPES-REUNI que recebi pelo PPGAS-UFSCar. A apresentação feita pelo Prof. Andrello foi o final de um périplo pelo qual busquei me aproximar do VNA. Fiz no mínimo três referências a pessoas conhecidas pelo produtor, além dos inúmeros contatos por email.

<sup>7</sup> “*Luuuculá* é quando é muito longe e *luculá* é quando é ali pertinho”. Foi o que percebi de Luíza, oito anos, com quem passei 19 dias co-residindo – quando falava com seu irmão de quatro anos, *Oowiro*, dizendo que sua mãe tinha ido a algum lugar além do campo de futebol, 500 metros distante da sua casa. A relação que envolveu a convivência da pesquisadora com as crianças da aldeia, o contato intenso, diariamente rodeado por elas, é um bom tema, quiçá para um artigo posterior.

Seis meses depois o segundo campo, onde o distanciamento foi menor, proporcionando um contato mais direto com o trabalho de edição. Fui para Olinda, acompanhar na sede do projeto VNA a edição Huni Kuin, que resultou no filme KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE e contou com a presença de José Yube Huni Kuin e sua esposa Jarlene Kaxinawa, ambos Kaxinawa da Praia do Carapanã, em Tarauacá, Acre. Acompanhei grande parte da edição (30 dias) com a editora francesa Amandine Goisbault e, um dia, com outro editor do projeto, Marcelo Pedroso. Esse processo de edição levou-me a acompanhar o cineasta *Zé Yube* e suas andanças do pelo Rio Tarauacá e Purus, na edição de parte das 160 horas de imagens capturadas em companhia da família. Sua pesquisa é a continuação do trabalho iniciado por seu pai, Joaquim Maná Kaxinawa, que na conclusão do terceiro grau indígena realizou um trabalho de resgate do Kene <sup>8</sup>, representados em tecidos em algodão e feitos manualmente por mulheres de sua etnia.

---

<sup>8</sup> Kene é a grafia Kaxinawa em forma de desenhos geométricos. (LAGROU, 2007)

## CAPÍTULO 1 – Vídeo nas Aldeias, o VNA

O hoje Pontão de Cultura Vídeo nas Aldeias (VNA) compartilha com a nação indígena e brasileira 24 anos de história. Neste tempo, o Projeto que nasceu em uma ONG em 1987, constituiu-se ONG independente, em 2000; Ponto de Cultura “Centro de Produção e Formação Audiovisual dos Povos Índigenas do Acre”, em 2004 e, desde 2006, tornou-se um Pontão de Cultura <sup>9</sup>. O recorte aqui trará uma pincelada nas produções em geral, deixando para os produtores e outros antropólogos a missão de contar a história mais pormenorizada <sup>10</sup>. Aqui, porém, limitamos a apresentar brevemente um resumo desta trajetória, editada de forma a evidenciar a busca, ao longo destes anos, do Vídeo nas Aldeias por uma metodologia. Para tanto, partiremos dos textos e informações disponibilizadas e atualizadas no site desde o fim de 2008 (notícias<sup>11</sup> e oficinas<sup>12</sup>).

Como todo projeto passou por diversas fases e sobreviveu a inúmeras dificuldades. Vincent Carelli, seu idealizador, que hoje se autodenomina *fotógrafo e documentarista, focado na intervenção indigenista* (CAIXETA, 2009: 150). Era praticamente *un Indien* (parisiense nascido de mãe francesa e pai pintor brasileiro). Viveu entre os Kayapó e trabalhou na FUNAI, militando no movimento indigenista de Estado, migrando depois para o indigenismo alternativo. Seus relatos do começo desta história versam sobre a descoberta de um mundo diverso e fascinante cuja primeira experiência foi na aldeia do Cateté, entre os Xikrin, no sul do Pará (CARELLI, 2004: 22).

Em 1969, Carelli estava no colegial e tinha 16 anos quando fez a primeira viagem aos Kayapó Xikrin em companhia de Lux Vidal, que já conhecia, pois era sua professora de inglês no colégio francês. Segundo Carelli, foi no jantar que antecedia a viagem que o padre Dominicano, que trabalhava com os Xikrin, apresentou-lhe a antropóloga Lux Vidal, sua então companhia nesta primeira viagem (CAIXETA, 2009: 152).

---

<sup>9</sup> Veja a relação dos filmes em Anexo 3.

<sup>10</sup> Vincent Carelli, em parceria com os antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franquetto, trabalha na finalização de um livro sobre a história do VNA, previsto para o final de 2011. Interessante pensar também na possibilidade dos realizadores contarem as muitas histórias decorridas do contato com os mais de 10 oficinas, além de toda a equipe do Vídeo nas Aldeias, tanto nas aldeias quanto nas cidades (Olinda, São Paulo, Rio de Janeiro, etc.).

<sup>11</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php>

<sup>12</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/oficinas.php>

Vidal relata duas idas a campo (1969/1970) com a presença do companheiro de viagem Vincent Carelli:

Depois de um mês de campo, partimos uma manhã, eu e o jovem colegial Vincent que me acompanhava nesta viagem. Estávamos pintados e carregados de flechas, arcos, cestas e máscaras. Correspondíamos perfeitamente ao estereótipo que o índio faz dos Kuben que vêm das longínquas cidades ou de outras terras como a França e a América (VIDAL, 1977: 5).

Em 1985, através de Terence Turner (1993b: 51), os Kayapó adquiriram seus primeiros equipamentos “*associados à tecnologia ocidental*”, a filmadora e o monitor de vídeo, e Turner ainda comenta que a pessoa que aprendeu a usar o equipamento foi uma menina, da classe de idade das jovens solteiras. Carelli afirmou (2004) que os Kayapó, com quem conviveu e trabalhou, foram os que menos fotografou. Em conversa pessoal confirmou apenas seu apoio durante o trabalho de Turner:

Fui para os Xikrin em 1969, 1970 até 1973, nesse tempo não tinha nada, apenas um campo de pouso! Quem comprou a primeira câmera para os Kayapo foi o próprio Terence Turner, para o Kim Iabiêti, da aldeia do Raoni. Eu não trabalhei com os Kayapó, simplesmente demos apoio ao trabalho do Turner copiando material para os índios e editando alguns "filmes" para consumo das comunidades Kayapó. Depois, em 1997, o Kim participou da nossa primeira grande oficina no Xingu, depois perdemos o contato.

Quando Carelli ingressa no curso de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, entra em contato com etnografias e se inspira para fazer um projeto de pesquisa em uma aldeia, mas nunca mais retorna à Universidade (CAIXETA, 2009: 152).

Em 1973 inscreve-se em curso de indigenismo oferecido pela FUNAI em Brasília, e começa trabalhando com os Assurini, os Nambiquara e os Gavião (CAIXETA, 2009: 149). Vai trabalhar no projeto Krahó do antropólogo Gilberto Azanha. E em 1979, junto a um grupo de antropólogos e educadores (companheiros de faculdade) criam a ONG Centro de Trabalho Indigenista - CTI - em reação à política nacional vigente.

Viveiros de Castro (2006: 1) situa nessa época, além do CTI, a criação da Comissão Pró-Índio, da Anais (Associação Nacional de Ação Indigenista) e do PIB (Projeto dos Povos

Indígenas no Brasil) do CEDI-ISA, onde Carelli foi editor fotográfico e pesquisador, trabalhando por 10 anos (montou o banco de imagens, hoje distribuídas entre as diversas etnias que compõem o acervo do ISA: Kayapó 1973, Aikewara 1976, Tembê 1980, Karipuna do Amapá 1982, Enauenê – Nawê 2009, entre outras). Carelli contou em entrevista (CAIXETA, 2009: 151) que fazer os registros fotográficos desde o início, deveu-se ao contato com a bibliografia de Curt Nimuendajú, que passou a ser sua referência de vida, pois este passara a vida documentando o “*desconhecido e ignorado mundo indígena*”.

No final da década de 70, o projeto de emancipação do governo ditador, chamado por Viveiros de Castro de projeto de desindianização (2006) e permeado por argumentos evolucionistas, propunha nas entrelinhas que alguns indígenas já haviam deixado de ser “índio” e os outros deixariam de sê-lo em breve, partindo do pressuposto de que a humanidade caminhava rumo ao progresso e “ser índio” era um estágio evolutivo que deveria ser vencido.

“A luta contra o projeto de emancipação levou as pessoas que estavam do lado dos índios a se preocuparem com recenseamentos, levantamentos, com informação, com organização, comunicação e propaganda. Tratava-se em suma, de tornar a questão visível” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 3).

Tornou-se questão de ordem no movimento indigenista procurar meios de preservar manifestações culturais dos povos em situação de contato, registrar e divulgar reivindicações sociais como saúde e educação (CARELLI, 2004: 22).

Paralelamente, em 1977, o cineasta Andrea Tonacci entra em contato com o grupo Canela (contatados há mais de 150 anos) e seu equipamento de trabalho, a Super 8, deslocase para as mãos do grupo que, em parceria com Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha (antropólogos), e com o cineasta Walter Rogério, produz o “Conversas no Maranhão” que ele chamou de documento, como uma declaração da necessidade dos indígenas de serem ouvidos pela sociedade brasileira:

“Eu fazia a câmera, o Walter fazia o som, e o Gilberto e a Maria Elisa, que eram antropólogos, faziam a ponte com os índios. Assim foi feito este documentário (...) Mas dando a câmera S8 a eles, a única coisa que foi possível fazer naquele momento era explicar que aquele aparelhinho captava uma imagem que alguém mais, em outro lugar do mundo, poderia ver. Eu lhes entregava a maquininha de Super 8 e falava: “Você olha aqui dentro e foca naquilo que você quer que fique e que seja visto por outros, então aperta o botão. Prrr...” Assim eles viram como a coisa funcionava. Tudo isso sem nenhum conceito, sem nenhuma teorização, sem nenhuma invenção.

Não havia comunicação verbal entre mim e os índios, eu não falava nenhuma palavra de Gê Canela e o Gilberto ainda falava pouco (...)" (Tonacci In SCHULER; SZTUTMAN e HIKIJI; 2007: 244).

Entre aventuras indígenas e viagens para a América do Norte, Tonacci conhece Carelli com quem discute um projeto de comunicação intertribal por meio do vídeo. A idéia não vingava (idem: 242) <sup>13</sup>. A idéia só vingaria em 1987, quando Carelli, com sua VHS camcorder, retoma o projeto no bojo do CTI, criando o VÍDEO NAS ALDEIAS.



*Kayapó - Xikrin* Foto: Vincent Carelli-ISA, 1973<sup>14</sup>.

Então, em 1987, a primeira experiência de vídeo se concretiza na aldeia Nambiquara, conhecida por Carelli desde o curso de indigenismo (CAIXETA, 2009: 153). Produzem o que se tornou o marco de fundação do projeto, o filme “A FESTA DA MOÇA”:

“As primeiras experiências, entre os Nambiquara e Gavião, foram mais sozinho mesmo, sem entender a língua. Eu fiz muitas projeções nas aldeias, com índios enlouquecidos, falando excessivamente durante as projeções, sentia o entusiasmo... Mas na verdade eu podia entender pouco o que era exatamente que eles debatiam tanto, os detalhes dos papos que rolavam” (Carelli In CAIXETA, 2009: 152).

---

<sup>13</sup> “Depois de usar o cinema como modo de produzir um documento, Tonacci testemunha, ao lado do então sertanista Sydney Possuelo, os primeiros contatos com os índios Arara. Desta vez, a experiência decisiva: utilizar a câmera com uma população que jamais viu um aparelho desse tipo. Nasce daí a série *Os Arara*, de 1981-1983” (SCHULER; SZTUTMAN e HIKIJI, 2007: 241).

<sup>14</sup> Acessado em julho 2011 <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xikrin-kayapo/1640>

Este filme, produzido em “caráter experimental” junto aos Nambiquara <sup>15</sup> (CARELLI, 2004: 23), foi desenvolvido sem a presença de um “especialista em comunicação”, tendo na língua uma barreira a vencer. Passados 17 anos, Carelli se auto-afirmou *un indien* (no texto *Moi, un indien*, 2004) parafraseando Jean-Rouch *Moi, un Noir*, fazendo-lhe homenagem no ano de sua morte (para Jean Rouch o documentário etnográfico era forma de estabelecer diálogo com o sujeito) <sup>16</sup>. Vincent, no decorrer de sua carreira, porém, assegurou que quando produziu *A Festa da Moça* em 1987, não conhecia o Cinema Direto:

“Nunca tinha ouvido falar em Jean Rouch. Porque na verdade eu passei muitos anos morando na Amazônia, eu fiquei muito afastado, a não ser o primeiro ano de faculdade, depois eu me mudei... Quando comecei a fazer vídeo, e mesmo quando trabalhei anos nos arquivos do CEDI, eu nunca fui muito ligado, nunca tinha pensado em fazer cinema... Primeiro porque estas coisas não eram muito acessíveis no Brasil, circulavam em pequenos circuitos do ramo. Eu fui conhecer isso nos festivais, na Universidade de Nova York, enfim, nos lugares onde havia arquivos: o pessoal dizia, poxa veja isso, veja aquilo” (CAIXETA, 2009: 151).

É comum em pesquisas com imagens o retorno destas ao nativo, principalmente quando se trata do uso da fotografia <sup>17</sup>. Com *A FESTA DA MOÇA*, o retorno da imagem em movimento se tornou a primeira metodologia do projeto: a *ROTINA REGISTRO/EXIBIÇÃO* (a qual descrevo no capítulo 2), e que permanece até hoje. Essa rotina trouxe o *feedback* imediato e uma perspectiva autorreflexiva ao trabalho, vistos em vídeos como os dos Waiãpi *A ARCA DO ZOÉ* (1993) ou o filme *Ashaninka, NO TEMPO DAS CHUVAS* (2000), que começa com uma apresentação autorreflexiva (CORREA, 2005).

Em 1987 Carelli também se iniciava na aprendizagem cinematográfica e nem imaginava que um dia chegaria a formar realizadores. De forma inovadora e ao mesmo tempo seguindo um movimento que se espalhava em cantos isolados do planeta, utilizou o recurso

---

<sup>15</sup> Que com apoio de Virgínia Valadão produziram mais um filme, em 1992, *BOCA LIVRE DO SARARÉ*.

<sup>16</sup> Jean Rouch trouxe para o cinema de meados do século XX, inovações éticas, estéticas e técnicas (abolição do tripé e o registro simultâneo de imagem e som) possibilitando a emergência do cinema-direto, além da ampliação da noção de cinema-verdade (Sztutman apud FERRAZ; IKIJI; CUNHA, 2006). Em BARBOSA & CUNHA (2006), há indicações de leitura (Escrituras da imagem, 2004, com Sztutman, Renato: “Jean Rouch: um antropólogo cineasta”) sobre o trabalho e prática antropológica de Jean Rouch. E em DA-RIN, Silvio. “Espelho partido” (2006) também se encontra a discussão sobre os termos cinema-verdade, cinema-direto e de como tornaram-se “designação global dos movimentos que empregavam os novos métodos de filmagem com equipamentos portáteis” (p.150).

<sup>17</sup> Um exemplo desse retorno no cinema documentário é filme de Eduardo Coutinho, “Boca do Lixo”.

audiovisual como objeto de intercâmbio entre grupos que se adaptaram de formas diferenciadas ao contato com o branco (GALLOIS & CARELLI, 1995a: 206).

No desenvolvimento do projeto, porém, a necessidade de entendê-los em sua própria língua foi se tornando crucial e a parceria com antropólogos falantes da língua nativa ou grupos indígenas falantes do português, foi crescendo:

“Eu acho que pode ser um antropólogo ou um indigenista, ou os índios mesmo, mas realmente você tem que criar uma ponte íntima com as pessoas. Tem a questão fundamental do entendimento da língua, senão tudo é bobagem, enfim, pode ser outro olhar, impressionista, sei lá, outra coisa. Então é fundamental esta parceria, sem esta parceria nada seria possível” (CAIXETA, 2009: 152).

Neste sentido, a primeira antropóloga e grande articuladora da sobrevivência do projeto nesta fase foi Virgínia Valadão, coordenadora do CTI por 20 anos e com quem Vincent Carelli foi casado. Enquanto Carelli organizava-se para buscar apoio financeiro no exterior, produzindo os vídeos que se tornaram portfólio do projeto (como o VÍDEO NAS ALDEIAS<sup>18</sup>), Virgínia Valadão estreava com o filme do ritual Xavante de 1988, WAI'Á, O SEGREDO DOS HOMENS. Neste momento, salientamos o início da história Xavante no VNA, que teve como grande interlocutor a partir de então o realizador Divino Tserewahú, que depois de 1991 passou a registrar cerimoniais (CARELLI, 1998) em sua aldeia<sup>19</sup>.

Virgínia Valadão produziu quatro filmes junto ao VNA (entre os Nambiquara, Xavante, Assurini e Enawenê-Nawê), mas conviveu com diversos grupos indígenas: Xavante, Urubu Kaapor, Nambiquara, Tembê, Tenetehara, Guarani, Tenharim, Enawenê-Nawê, Xokleng, e os isolados do Igarapé Omerê<sup>20</sup>.

O filme produzido em parceria com os Enawenê-Nawê, YĂKWÁ, O BANQUETE DOS ESPÍRITOS<sup>21</sup> de 1995 - que, diga-se de passagem, ganhou cinco prêmios em 1996, entre eles o Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia - foi retomado 15 anos

---

<sup>18</sup> O terceiro da série, o filme VÍDEO NAS ALDEIAS (1989) é “Uma apresentação do projeto Vídeo nas Aldeias, mostra como quatro grupos indígenas brasileiros (Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó) incorporaram o uso do vídeo nos seus projetos políticos e culturais.” Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=10>

<sup>19</sup> Apenas na língua Xavante encontramos a tradução para videomaker, DAPOTO'WA, que significa CRIADOR DE IMAGENS (Russo, 2007: 3).

<sup>20</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=57>

<sup>21</sup> Lançado no mesmo ano que ANTROPOFAGIA VISUAL, dos Enawenê – Nawê.



depois como YAÕKWÁ, UM PATRIMÔNIO AMEAÇADO (2009) e teve novamente a parceria do indigenista Fausto Campoli, como no primeiro filme:

“Então ele foi o grande interlocutor com os índios, não tem um grande domínio da língua, mas pelo menos dá para dialogar. Então, esta parceria é um ponto chave, não só onde eu faço filmes, mas o Vídeo nas Aldeias exige uma parceria. Por exemplo, no Kuikuro é com o Carlos Fausto e a Bruna Franchetto, gente que tem relações acumuladas, íntimas, com as pessoas [que são filmadas]. Isso aí é a grande condição para realmente rolar alguma coisa interessante” (CAIXETA, 2009: 152).

YAÕKWÁ, UM PATRIMÔNIO AMEAÇADO, faz parte do movimento recente do VNA de patrimonialização, dentro do chamado *inventário dos elementos culturais* importantes para efetuar as *medidas de salvaguarda* das culturas indígenas. O filme revela parte do Ritual Yaõkwa dos indígenas situados no Rio Juruena, no norte de Mato Grosso <sup>22</sup> e foi produzido a pedido do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - para ser utilizado no processo de registro do ritual enquanto *bem cultural imaterial brasileiro* (assunto sobre o qual voltamos a falar no capítulo 3)

Desde o começo dos anos 90, e já com o apoio das organizações estrangeiras <sup>23</sup>, o projeto incorpora outra antropóloga que marcou presença no VNA, Dominique Gallois, que trabalhava com os Waiãpi desde 1977 <sup>24</sup>:

“Quando pintou a parceria com a Dominique, meu projeto foi exatamente este: agora que eu estava com uma pessoa que entendia e falava fluentemente a língua, que tinha um parceiro e informante de longa data, um intelectual e um chefe indígena, que era o Waiwai. Eu podia esmiuçar exatamente o que acontece e o que passava pela cabeça dos índios, o que eles discutiam. Isto deu no filme O ESPÍRITO DA TV (1990), que se desdobrou na ARCA DOS ZO'É (1993)” (Carelli *In* CAIXETA, 2009: 152) [e “EU JÁ FUI SEU IRMÃO (1993), fechando a trilogia Waiãpi].

---

<sup>22</sup> “O Ritual Yaõkwa é a mais importante e longa celebração realizada pelo povo indígena Enawênê Nawê, mas está ameaçado pela construção de um complexo de hidrelétricas que alterariam o quadro da reprodução dos peixes, alimento essencial tanto na dieta, quanto na realização do ritual para essa etnia”. Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=49>

<sup>23</sup> Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, Ford sendo que desde 1995, a Norad (Cooperação Internacional da Noruega) apóia o projeto.

<sup>24</sup> “Os Waiãpi, povo falante de uma língua Tupi-Guarani, vivem em ambos os lados da fronteira do Brasil com a Guiana Francesa. Em 1998, a população total da etnia é de cerca de mil indivíduos. No estado do Amapá, cerca de 520 índios distribuem-se entre 12 aldeias, numa área com 607 mil ha”. (SCHULER, 1998)

Essa experiência com os Waiãpi ficou marcada pelo caráter de intercâmbio entre os povos Tupi e Timbira (GALLOIS, 1995a: 212) através de um encontro que foi mediado pelo vídeo e gerou um efeito multiplicador de espaços de distribuição. Mais do que isso, promoveu a curiosidade e a interação entre povos (GALLOIS, 1995b: 67). Há que se incluir na história Waiãpi o filme produzido em 1994 junto ao CTI (com apoio de Gallois, Carelli e com narração de Valadão) sobre o projeto de garimpagem dos Waiãpi, MEU AMIGO GARIMPEIRO. Em julho de 1997, o CTI foi alvo de uma Ação Civil Pública que determinava a *retirada e a proibição de ingresso de qualquer representante ou técnico do CTI na área indígena Waiãpi*, visando apurar a possível exploração de ouro em área de reserva indígena e o uso indevido de imagens dos índios pela antropóloga Dominique Gallois, docente da Universidade de São Paulo<sup>25</sup>. Em 14 de janeiro de 1998 o presidente da Associação Americana de Anthropologia, Dr. Jane H. Hill, escreve ao presidente do Brasil, na época FHC, mostrando sua indignação, e da comunidade acadêmica, em relação às medidas tomadas contra os colegas do CTI<sup>26</sup>. Apenas em agosto de 1998 a liminar foi suspensa<sup>27</sup>, mas os Waiãpi continuaram a produzir vídeos por conta própria, para atender às demandas das suas aldeias (SCHULER, 1998)<sup>28</sup>.

Entre 1995 e 1996, a TV Universidade em Cuiabá (da UFMT) apoiou o VNA na produção de um programa para TV aberta, feito “sobre os índios” e “com os índios” (CARELLI, 2004: 28), chamado PROGRAMA DE ÍNDIO, inspirados nos Sami da Noruega, nos Inuit no Canadá e nos aborígenes na Austrália, Nova Zelândia (todos tinham seus canais de TV). Dessa experiência produziram quatro programas, com o perfil de uma personalidade ou matérias sobre educação, conflitos, cultura e meio ambiente, entre outros temas<sup>29</sup>.

O Xavante Divino Tserewahú trabalhou como repórter, membro da equipe do Programa de Índio e em disputa pelo equipamento com Caimi (lê-se Cáimi), outro cinegrafista Xavante, se descobriu cineasta, filmando rituais e conflitos (CARELLI, 1998).

---

<sup>25</sup> [http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/bloco\\_esp.pdf](http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/bloco_esp.pdf)

<sup>26</sup> <http://www.aaanet.org/committees/cfhr/ltrbrazil.htm>

<sup>27</sup> <http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=760>

<sup>28</sup> Além da trilogia, os Waiãpi produziram JANE MORAITA, NOSSAS FESTAS (1995), PLACA NÃO FALA (1996) e SEGREDOS DA MATA (1998).

<sup>29</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=53>

## No ritmo do balanço da rede

Em 1997, completando 10 anos de atividades, acompanhando o movimento boliviano e mexicano (CARELLI, 2004: 29) que investia em OFICINAS DE CAPACITAÇÃO ou FORMAÇÃO e em busca da metodologia para o projeto, o VNA promoveu um encontro com aproximadamente 27 alunos indígenas de 13 etnias no Parque Indígena do Xingu:

“Havia trinta índios, cinco professores, poucas câmeras, um negócio ainda difícil. E tudo num lugar só, que era um Posto Indígena. Queríamos entender qual seria a configuração ideal para trabalhar. Era a busca de uma metodologia mesmo, que envolvia desde qual seria o local até com quem trabalhar, quem reunir” (Carelli *In* CAIXETA, 2009: 154).

Assim, o VNA chamou os realizadores dispersos pelo Brasil, com quem já tinha tido contato quando distribuía equipamentos, formando uma rede de videotecas, instaladas nas aldeias. Seria um encontro sem um método de ensino (CARELLI, 2004: 29), mas permitindo o intercâmbio direto entre eles, visando sistematizar o trabalho de formação que estavam começando a desenvolver:

“Dessas câmeras que fui distribuindo para os Xavante, para os Gavião, ia surgindo material, a gente chegou a fazer oficinas de edição, coisas individuais, e a gente começou a tomar com eles alguns depoimentos de trajetória, com aqueles dois Xavante, fizemos também com os Waiãpi, com o Kasiripinã. Então aqui e acolá, meio individualmente, já estava rolando isso, que é na verdade produções híbridas, nas quais a gente faz eles contarem a trajetória deles, ilustrando com material deles, produzido por eles; ou o Kasiripinã simplesmente comentando o material dele [no filme NOSSAS FESTAS (1995)]. E isso já era em cima do material por conta deles, que eles estavam fazendo, atendendo inclusive a demanda das aldeias: ganharam câmeras e tal... agora vocês vão se empenhar” (Carelli *In* CAIXETA, 2009: 154).

Em 1998, o VNA incorpora em sua equipe a realizadora Mari Corrêa, formada na França pelos *Ateliers Varan*, uma escola de realização de documentários que se desenvolve através de oficinas de formação <sup>30</sup>. Após o curso de professores organizado pela CPI – Comissão Pró-Índio do Acre e por intermédio de Terry, com quem Carelli tinha uma relação histórica (CAIXETA, 2009: 154), Corrêa passa a trabalhar no VNA e inaugura uma nova fase

---

<sup>30</sup> O *Ateliers Varan*, com base na França, foi fundado em 1981 (<http://www.ateliersvaran.com/>) com apoio e ajuda de Jean Rouch e desde então, forma documentaristas capacitados a trabalhar com cinema direto, um cinema capaz de expressar uma realidade particular próxima ao realizador.

no projeto. E foi neste curso de professores (sobre DST – AIDS) que Isaac Pinhanta (realizador e professor Ashaninka), junto a outros três professores (Marú Kaxinawá, Jaime Lullu Manchineri, Aldaíso Yawanawa) conheceu o VNA, durante a edição de um filme chamado “Pega não pega” (PINHANTA, 2004: 12).

Mari ajudou na edição de WAPTÉ MNHÕNÕ, INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE <sup>31</sup> e relata que essa primeira experiência com o CPI, sobretudo em relação ao trabalho de edição, foi relevante para a construção da metodologia do VNA, pois evidenciou a necessidade da *formação em longo prazo* (Corrêa, 2004: 34).

A entrada de Corrêa “fez com que o projeto desse uma guinada radical e definitiva, com uma nova proposta de linguagem e o *timing* da sua edição, em sintonia fina com o tempo indígena” (CARELLI, 2004: 29) que seguiu coordenando as oficinas de capacitação também conhecidas por “oficinas de vídeo” <sup>32</sup>. E sobre estas oficinas, seguindo o método de aprendizagem dos *Ateliers Varan*, em que o documentarista iniciante trabalha com um leque de questões filosóficas, políticas e éticas que ultrapassam o manuseio do equipamento, Corrêa fala também de se despir de idéias pré-concebidas e arriscar-se, *quebrando a cara e refletindo* (CORREA, 2004: 33). A partir da entrada de Mari Corrêa, o tipo de produção do VNA altera-se gradativamente (veja ANEXO 3, tabelas de 2 a 8).

No Acre, desde 1996 e através da CPI- AC (Comissão Pró-Índio do Acre) existia um projeto de intercâmbio de experiências na formação de Agentes Agroflorestais Indígenas da Amazônia (AAFI) <sup>33</sup>:

“Baseado no desenvolvimento de competências relacionadas à segurança alimentar, vigilância e fiscalização das Terras Indígenas, monitoramento ambiental, manejo e conservação dos recursos naturais, estudo da legislação ambiental e indígena. De forma significativa, os Agentes Agroflorestais

---

<sup>31</sup> O texto “Crônica de uma oficina de vídeo” (CARELLI, 1998) descreve a particularidade Xavante durante a produção desse filme.

<sup>32</sup> “O termo “oficina de vídeo” pode atualmente ser associado a atividades de intervenção social, realizadas, por exemplo, por ONGs, de ação cultural e educação popular, com perspectivas de amplo espectro envolvendo educação e democratização do acesso ao audiovisual [que inclui] (...) apresentação de informações sobre a manipulação de equipamentos e de elementos de linguagem cinematográfica” (CAMARGO FERRAZ; CUNHA; HIKIJI, 2006: 289).

<sup>33</sup> “No ano de 1996, a CPI-Acre criou seu Setor de Agricultura e Meio Ambiente, com o objetivo de formar atores indígenas responsáveis pela gestão ambiental e territorial. Desde o início vem contando com o apoio de organizações governamentais e não governamentais (MMA, Governo do Acre, Rain Forest Noruega, entre outros”. (GAVAZZI; 2005). Para saber mais, veja matéria do jornal “Os saberes indígenas nas escolas da Floresta” Acessado em julho de 2011 [http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/biblioteca/papo\\_de\\_indio/17Exposicao.pdf](http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/biblioteca/papo_de_indio/17Exposicao.pdf)

Indígenas (AAFI) contribuem com alternativas concretas voltadas para a gestão das Terras Indígenas” (Gavazzi, Pagina 20 On Line, 2011).<sup>34</sup>

Então, quando o VNA começa a atuar nesta região, as oficinas itinerantes da formação de Agentes Agroflorestais aconteciam pelas aldeias e rios acreanos; durante as oficinas, a equipe agroflorestal fazia abertura de picadas demarcatórias, plantando castanhas, açaís, ao longo do perímetro das terras indígenas (CPIAC, 2002: 29) ou ainda o manejo de espécies de quelônios, entre outras atividades:

“Oficinas itinerantes nas terras indígenas: ocorrem em terras indígenas com um número significativos de AAFIs, com cerca de 120 horas aula, abordando temas da formação dos AAFIs, mas também problemas específicos da terra indígena, sede da oficina. Nestes eventos há grande participação de agentes de outras terras e outros profissionais da aldeia (professores, agentes de saúde, lideranças, etc.), que promove o intercâmbio e trocas de experiências. Ao todo já foram realizadas 16 oficinas, em 9 terras indígenas (Mamoadate, Kaxinawá do Rio Jordão, Katukina do Campinas, Kaxinawá do Rio Humaitá, Alto Rio Purus, Cabeceira do rio Acre, Seringal Independência, Kaxinawá do Rio Breu e Rio Gregório)” (GAVAZZI, 2005: 2).

Em 1999, na Aldeia Apiwtxa Terra Indígena Ashaninka do Rio Amônia o VNA reuniu falantes de pelo menos quatro famílias lingüísticas diferentes: os Kanamari (Katukina), os Kulina (Arawa), os Katuquina (Pano ou Katuquina), os Manchineri (Aruak), os Kaxinawá/Huni Kuin (Pano) e os Ashaninka (Aruak)<sup>35</sup>:

“Era uma Babel. Foi daí para frente que a gente disse: “vamos trabalhar com cada um na sua comunidade”. E aí fiz muitos trabalhos assim: com os Panará, os Kuikuro. Juntar uma turma do mesmo grupo foi a experiência que deu mais certo!” (Carelli In CAIXETA, 2009: 154).

Corrêa, ao coordenar essa oficina e após ter editado “WAPTÉ MNHÕNÕ” Xavante e “MOYNGO” Ikepeng, que eram filmes sobre os rituais<sup>36</sup>, e trazendo uma nova dinâmica para

---

<sup>34</sup> Acessado em julho 2011

[http://pagina20.uol.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21105&Itemid=37#comments](http://pagina20.uol.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=21105&Itemid=37#comments)

<sup>35</sup> No Brasil existe mais de 180 línguas indígenas. Para saber mais, consulte o Instituto Socioambiental. Acessado em julho de 2011 <http://piib.socioambiental.org/pt>

<sup>36</sup> Durante a estadia em Olinda, em conversa com o cineasta Huni Kuin Zé Yube, ele me contou que seus objetivos não são mais filmar rituais, que isso fica com quem está aprendendo a filmar.

o projeto (que se tornaria parte importante da metodologia utilizada até os dias atuais) sugeriu um exercício novo: RETRATAR O COTIDIANO de alguém – homem, mulher ou criança – os escolhidos para serem seus “PERSONAGENS”, alguém com quem tivesse afinidade (CORRÊA, 2004: 36). Nesta busca pelo personagem, estimulava a captura do que alguns realizadores chamavam de “nada”, pois eram momentos de acolhimento, durante uma refeição, ou um simples descanso na rede.

E os primeiros resultados desse exercício são os filmes NO TEMPO DAS CHUVAS (2000) (Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá), produzido durante a primeira oficina na aldeia. Da segunda oficina em 2001 (PINHANTA, 2004: 15) saiu o filme coletivo DANÇANDO COM CACHORRO (2001) (Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá) e o filme feito pelo Ashaninka Wewito (Lê-se Bebito), também conhecido por Valdete Pinhanta: SHOMÖTSI (2001) virou referência durante as oficinas de formação de realizadores, sendo muito discutido e utilizado como exemplo em situações diversas<sup>37</sup>. Ainda nesse contexto da formação de agentes agroflorestais, Zé Yube (Huni Kuin), Wenki (Lê-se Benki), Isaac e Tsirotsi (Ashaninka) participam destes módulos enquanto Agentes Agroflorestais Indígenas e pode ser observado no filme AGENDA 31<sup>38</sup>, produzido por Carelli e editado em 2003, que mostra a experiência do programa Agenda 21<sup>39</sup>, no Acre, trazendo imagens destas oficinas de formação de AAFIs, cuja principal ação foi o desenvolvimento do manejo nas aldeias (VIVAN; LINDEMBERG MONTE; GAVAZZI, 2002)<sup>40</sup>.

Ao falar sobre a formação de realizadores indígenas, Lindenberg Monte (2004: 68) acredita que experiência da autoria se tornou parte das lutas pelos direitos à igualdade

---

<sup>37</sup> Com este filme Wewito ganhou quatro prêmios em festivais: no Brasil, Canadá, Venezuela e Bolívia, uma menção honrosa e um melhor vídeo na mostra competitiva de Belo Horizonte, Forum.doc 2002. Entre os prêmios encontram-se o da UNESCO, do festival etnográfico, todos entre 2001 e 2002.

<sup>38</sup> Neste filme, no qual também participa um Manchineri, Renato Gavazzi fala sobre os diários de campo, produzidos pelos Agentes Agroflorestais; diários semelhantes aos de monitores ambientais da reserva extrativista do Alto Juruá, que inspiraram essa pesquisa no Acre, mas muito mais elaborado e repleto de desenhos feitos pelos agentes.

<sup>39</sup> A Agenda 21 foi um dos principais resultados da Conferência Eco-92, onde alguns Países poderiam cooperar no estudo de soluções para os problemas sócio-ambientais.

<sup>40</sup> Em 2010 o currículo da Comissão Pró-índio para a formação de AAFIs (agentes agroflorestais) foi aprovado pelo Conselho de Educação do Acre, trazendo a possibilidade de conquistas pessoais para mais de 100 Agentes Agroflorestais (LINDEMBERG MONTE, Jornal pagina 20 – Papo de Índio, 2010) acessado em julho de 2011 [http://issuu.com/iepe/docs/papo\\_de\\_indio\\_-\\_aprovacao\\_do\\_curriculo\\_dos\\_aafis](http://issuu.com/iepe/docs/papo_de_indio_-_aprovacao_do_curriculo_dos_aafis)

político-social e à diferença cultural, traduzindo o princípio político “da autodeterminação dos povos”:

“Os realizadores indígenas vêm constituindo, junto aos professores, agentes de saúde e agentes agroflorestais, novas categorias sociais em formação, visando desenvolver capacidades para atuarem em cenários complexos interculturais. Fazem parte de uma geração envolvida em programas educativos e políticos desenvolvidos desde os anos 80, a partir da luta pelos direitos à diferença. Grande parte destes atores tem desempenhado, dentro de suas sociedades e fora delas, importante papel de lideranças com legitimidade crescente para a ação cultural. Funcionam como mediadores e intérpretes de conhecimentos específicos – festas, rituais, narrativas míticas e histórias recentes buscando um elo de continuidade entre as novas e velhas gerações”.

Também vem desta época a proibição do Zoom (sobre a qual falaremos no capítulo 2) trazendo a imprevisibilidade dos pequenos gestos (CORRÊA, 2004: 36) durante um almoço familiar, por exemplo, e o que era considerado “nada” tornava-se seqüências nos filmes.

Foi preciosa a contribuição do Acre, tornando-se vanguarda na Amazônia, no que diz respeito ao manejo de recursos naturais, assim como a contribuição da família Pyanko (Ashaninka) para o desenrolar da história do Acre com o VNA a partir deste período. Nesta mesma época, quando o VNA discutia com os grupos o que gostariam de tratar em seus filmes, a resposta recorrente era a Cultura<sup>41</sup> (CORRÊA; 2004: 34). Corrêa relata que conforme aprofundavam as discussões, outras atividades, mais cotidianas, foram aparecendo e ampliando o conceito de cultura, para que não fosse pensada somente enquanto ritual “Daí a gente só iria para a aldeia quando tem ritual” (Corrêa *In* COUTINHO; ESCOREL; CARELLI; CORRÊA; BLOCH, 2005).

Em 2000, mesmo ano em que se torna a ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL VÍDEO NAS ALDEIAS, produz a série de 10 filmes intitulados “Índios no Brasil”, voltados para a educação e renovação do currículo escolar. A série é apresentada por Ailton Krenak<sup>42</sup> (líder indígena que na década de 80 ajudou Chico Mendes a fundar a Aliança dos povos da Floresta no Acre) e tem a participação de 13 grupos:

---

<sup>41</sup> Sobre a qual voltaremos a falar no capítulo 3.

<sup>42</sup> Ailton Krenak em 2003 criou a Rede Povos da Floresta que implantou 30 Pontos de Cultura Indígenas nos estados do Amazonas, Acre e Rondônia. Acessado em julho de 2011 <http://www.redepovosdafloresta.org.br/gerExi.aspx?kwd=1>

Abaixo, a tabela da série “Índios no Brasil”, para melhor visualização.

Índios no Brasil. 1. Quem são eles? / HuniKuín (Kaxinawá) / Maxakali / Pankararu / Yanomami
Índios no Brasil. 2. Nossas línguas / HuniKuín (Kaxinawá) / Kaingang / Pankararu
Índios no Brasil. 3. Boa viagem Ibantú! / Krahô
Índios no Brasil. 4. Quando Deus visita a aldeia / Guarani – Kaiowá
Índios no Brasil. 5. Uma outra história / HuniKuín (Kaxinawá) / Pankararu
Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos / Kanoê / Parakanã / Xavante
Índios no Brasil. 7. Nossas terras / Kaingang
Índios no Brasil. 8. Filhos da Terra / Ashaninka/Baniwa/Yanomami
Índios no Brasil. 9. Do outro lado do céu / Maxakali
Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos / Ashaninka/ Guarani-Kaiowá/ HuniKuín (Kaxinawá)/ Kaingang/ Yanomami

Sobre a formação de realizadores indígenas, Lindenberg Monte (2004: 68) acredita que experiência da autoria se tornou parte das lutas pelos direitos à igualdade político-social e à diferença cultural, traduzindo o princípio político “da autodeterminação dos povos”:

“Os realizadores indígenas vêm constituindo, junto aos professores, agentes de saúde e agentes agroflorestais, novas categorias sociais em formação, visando desenvolver capacidades para atuarem em cenários complexos interculturais. Fazem parte de uma geração envolvida em programas educativos e políticos desenvolvidos desde os anos 80, a partir da luta pelos direitos à diferença. Grande parte destes atores tem desempenhado, dentro de suas sociedades e fora delas, importante papel de lideranças com legitimidade crescente para a ação cultural. Funcionam como mediadores e intérpretes de conhecimentos específicos – festas, rituais, narrativas míticas e histórias recentes buscando um elo de continuidade entre as novas e velhas gerações”.

Entre os Ashaninka, a primeira oficina de formação do VNA foi em 1999 (da onde surgiram os filmes *No tempo das chuvas*, *Dançando com cachorro* e *Shomôtsi*). Sobre o filme de 2004, *CAMINHO PARA A VIDA*, *APRENDIZES DO FUTURO*, *FLORESTA VIVA*, apesar de não haver na literatura algo sobre sua produção, há uma citação no filme *AGENDA 31* (2003), que remete a essa produção. Nele, Isaac Pinhanta diz para o grupo de Agentes agroflorestais, em intercâmbio na aldeia Ashaninka do Rio Amônia, que os Ashaninka estão fazendo um filme e que os repassará para as escolas, mostrando todo o trabalho de manejo, de como os Ashaninka vão para o campo e como plantam as mudas, para que outros possam



fazer em suas comunidades, sendo ele provavelmente resultado da segunda oficina entre os Ashaninka. Isso é evidenciado também no filme A GENTE LUTA MAIS COME FRUTA (2006), produzido na terceira oficina (em entrevista durante a quarta oficina na aldeia em 2009, com oicineiro Tiago Torres, este confirmou ter ido pela primeira vez entre os Ashaninka em 2005, para oferecer-lhes a terceira oficina de formação, que resultou no filme A GENTE LUTA MAIS COME FRUTA)<sup>43</sup>.

Entre 1988 a 2002, alguns grupos tiveram poucas produções: Os Gavião/Parakatejê/Krahô com EU JÁ FUI SEU IRMÃO (1993), os Assurini com MORAYNGAVA (1997), os Ikepeng com SOS RIO XINGU (1995), MOYNGO, O SONHO DE MARAGAREUM (2000) e MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO (2001), os Makuxi com OU VAI OU RACHA! 20 ANOS DE LUTA (1998) e VAMOS À LUTA! (2002)<sup>44</sup>. Em 2003, o VNA trabalha no primeiro filme dos Waimiri-Atroari KINJA IAKAHA, UM DIA NA ALDEIA, enquanto os Xavantes já estão na sua sétima produção<sup>45</sup>.

No ano de 2004, o VNA organiza a MOSTRA VÍDEO NAS ALDEIAS: UM OLHAR INDÍGENA, com projeção internacional, financiada pelo Banco do Brasil e de onde sai alguns dos textos que se encontram no site. O catálogo dessa mostra contém textos com tradução para o inglês e os filmes encontram-se divididos em oito categorias, como encontrado no site em 2008, início desta pesquisa: Realizadores indígenas, vídeo nas aldeias, rituais e mitos, xamanismo, conflitos, projetos amazônicos, Índios no Brasil e Índios na TV<sup>46</sup>.

Em 2004, o Vídeo nas Aldeias é aprovado no edital de Pontos de Cultura “Programa Cultura Viva” do Ministério da Cultura para desenvolvimento do projeto “Ponto de Cultura

---

<sup>43</sup> Tiago cita também que da primeira vez que ele esteve na aldeia não foi para uma oficina de formação de realizadores e sim para uma edição (onde é provável que o filme de Wenki tenha sido editado), e foi quando alguns realizadores (entre eles Enisson e Radan, sobre os quais falaremos no capítulo 2) participaram de um curso extra-oficial que, conforme oicineiro, “está na natureza do VNA”. Tiago começou a trabalhar com o VNA durante a Mostra Um Olhar Indígena, de 2004 em Brasília, quando trabalhou em diversas atividades (de motorista a organizador). Quando a mostra acabou, Mari propôs que Tiago a acompanhasse para a edição na aldeia Apiwtxa, e Tiago aceitou.

<sup>44</sup> Para uma melhor visualização das produções por filme/ano, veja ANEXO 3, tabelas de 2 a 8.

<sup>45</sup> WAI’A, O SEGREDO DOS HOMENS (1988), TEM QUE SER CURIOSO (1997), OBRIGADO IRMÃO (1998), WAPTÉ MONHÕNÕ, A INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE (1999), ÍNDIO NA TV (2000), O PODER DO SONHO (2001) e DARITIZÉ, O APRENDIZ DE CURADOR (2003).

<sup>46</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>

Centro de Produção e Formação Audiovisual dos Povos Índigenas do Acre”. Usando uma expressão do ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil, o Ponto de Cultura é “uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do País”<sup>47</sup>:

“Uma das cinco ações do Programa Cultura Viva. O Ministério da Cultura convenia, através de editais (já foram lançados quatro desde julho de 2004), entidades que desenvolvem trabalhos na área cultural. O que o MinC considera cultura? Manifestações que registram a história de uma comunidade, atividades que refletem a realidade de uma comunidade. Portanto, atualmente temos 210 Pontos na rede Cultura Viva, e já foram selecionados mais 402, que preservam e reinventam diversas manifestações culturais: capoeira, maracatu, mulheres doceiras, tambores, contadores de histórias, mulheres rendeiras, índios que fazem vídeos, cultura digital, teatro, dança, rádios comunitárias, bonecos mamulengos, projetos em bibliotecas, museus, grafite, cordel. O Programa possui uma diversidade que não cabe em qualquer molde. Da mesma maneira, as comunidades envolvidas nessas ações são plurais: rurais, quilombolas”<sup>48</sup>.

De 2004 a 2008, o projeto se desenvolve no “ritmo manso do balanço da rede” (CORRÊA, 2004). Os Huni Kuin produzem três filmes em 2006<sup>49</sup> e quatro em 2008<sup>50</sup>. Os Kuikuro produzem quatro filmes neste período<sup>51</sup> e os Guarani-Mbya começam suas produções em 2008, com o primeiro filme MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ – DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA. Em 2009, NÓS E A CIDADE e em 2011, BICICLETAS DE NHANDERU<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. Somam, em abril de 2010, 2,5 mil em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas. Acessado em julho de 2011 <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>

<sup>48</sup>Arquivo em PDF do Ministério da Cultura, acessado em julho de 2011

[http://www.cultura.gov.br/upload/Release%20Cultura%20Viva%20-%201\\_1143570832.pdf](http://www.cultura.gov.br/upload/Release%20Cultura%20Viva%20-%201_1143570832.pdf)

<sup>49</sup> HUNI MEKA, OS CANTOS DO CIPÓ/XINÃ BENA, NOVOS TEMPOS.

<sup>50</sup> KATXA NAWÁ/FILMANDO MANÃ BAI/JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM/UMA ESCOLA HUNI KUIM.

<sup>51</sup> NGUNÉ ELÜ, O DIA EM QUE A LUA MENSTRUOU (2004), IMBÉ GIKEGÜ, CHEIRO DE PEQUI (2006), KAHEHIJÛ ÜGÜHÛTU, O MANEJO DA CÂMERA / KUHI IKUGÜ, OS KUIKURO SE APRESENTAM (2007)

<sup>52</sup> Para uma melhor visualização das produções por filme/ano, veja ANEXO 3, tabelas de 2 a 8.

Em 2005, os Panará produzem KIARÃSÂ YÕ SÂTY, O AMENDOIM DA CUTIA e em 2008, dois filmes: PRÎARA JÕ, DEPOIS DO OVO, A GUERRA e DE VOLTA À TERRA BOA. Em 2006 é aprovado um projeto para ampliação do desenvolvimento de plano de trabalho, dando continuidade nas atividades como Pontão de Cultura Vídeo nas Aldeias. Neste ano, os Tariano procuram o VNA para a produção de um vídeo <sup>53</sup> para servir de documento na patrimonialização de um território mítico e sagrado, no Alto Rio Negro (sobre o qual falaremos no capítulo 3).

Entre 2008 e 2009, Mari Corrêa se desliga do projeto VNA <sup>54</sup>, levando consigo muitos equipamentos que lhe pertencia.

Neste período, as oficinas se intensificam (ANEXO 4). Entre novembro e dezembro de 2008 são realizadas 3 oficinas (Xavante, Truká e Huni Kuin). Em 2009, quando acompanhei a oficina de formação de realizadores Ashaninka, o VNA realizava mais 5 oficinas (Enawenê-Nawê, Xavante, Kuikuro, Huni Kuin e Guarani) <sup>55</sup> e um encontro na sede em Olinda, com onze representantes de 6 etnias (Kesedjê, Xavante, Ashaninka, Kuikuro, Huni Kuin e Guarani). Tratou-se de uma parceria do Pontão de Cultura Vídeo nas Aldeias com o programa Ponto Brasil, da TV Brasil e da Secretaria da Cidadania Cultural do Ministério da Cultura. Deste encontro resultaram 6 filmes de curta-metragem, disponibilizados no site Youtube. Os 6 grupos ilustram as etnias que estavam em plena atividade em 2009 e os curtas, a prova concreta de quem levou adiante o processo de aprendizagem que, como o VNA almejava, deveria ser em longo prazo <sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> IAUARÊTÊ, CACHOEIRA DAS ONÇAS.

<sup>54</sup> Corrêa passou a integrar a equipe do Instituto Catitu, aldeia em cena. Acessado em julho de 2011 <http://www.institutocatitu.org/>

<sup>55</sup> Para melhor visualizar o cronograma de oficinas, veja ANEXO 4.

<sup>56</sup> Sobre os filmes de curta-metragem, o VNA explica as produções: “Dos vídeos, "A gente luta mas come fruta: trailer" (Ashaninka) e "Nós e a cidade" (Mbya-Guarani), são releituras resumidas de filmes anteriores, "Bimi: Mestra de Kenes" (Hunikui), e "Troca de Olhares" (Hunikui/Ashaninka) são prévias de trabalhos a serem lançados futuramente, com enfoques diferentes, já "A História do Monstro Kátpy" (Kisédjê), e "Kidene: Academia Kuikuro", são obras originais no seu formato final”. Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=27>

Em março de 2009, Carelli lança seu filme, *Corumbiara*<sup>57</sup>, no qual traz a sua trajetória enquanto cineasta. Durante todo o ano representou seu filme em inúmeros festivais, ganhando muitos prêmios<sup>58</sup>.

Desde 2008, o VNA vinha produzindo um material para disponibilizar para a venda (Kits Cineastas Indígenas) de forma a levar para o público não-índio uma parcela do trabalho que estava desenvolvendo (já que o público indígena, de certa forma, já tinha mais acesso). Na primeira etapa foram feitos filmes de três etnias (Panará, Huni Kuin e Kuikuro). Em 2009, incluíram-se os Xavante e em 2010, através do patrocínio do Programa Petrobrás Cultural, ampliou-se o kit (acrescentando os Ashaninka e os Kesedjê) e foram distribuídos, gratuitamente para 3000 escolas em território nacional. Para isso alguns filmes foram re-editados, passando pela censura de algumas cenas.

Em 2009, o VNA propõe uma nova experiência de intercâmbio, chamada TROCA DE OLHARES, com os realizadores Ashaninka (Wewito) e Huni Kuin (Zé Yube)<sup>59</sup>.

E por fim, em 2010, foram realizadas 8 oficinas durante o ano e três encontros na sede (fevereiro, julho e dezembro), para formação em edição, usando como metodologia a edição filmes de curta duração (ANEXO 4). Em 2010, acompanhei a oficina de edição Huni Kuin, na sede em Olinda e, a partir dessa experiência, faremos uma breve incursão pela sede em Olinda, finalizando assim esse capítulo.

## **A sede do projeto: “Pólo Sul” em Olinda- PE**

A sede do projeto VNA está situada à Rua de São Francisco, no Carmo em Olinda, rua que fica de frente para a igreja do Carmo para quem chega por Recife. Qualquer guia turístico (como foi meu caso) ou a guarda municipal (Tourist Police) pode indicar o caminho

---

<sup>57</sup> “CORUMBIARA, 117 min, 2009, de Vincent Carelli. Em 1985, o indigenista Marcelo Santos, denuncia um massacre de índios na Gleba Corumbiara (RO), e Vincent Carelli filma o que resta das evidências. Bárbaro demais, o caso passa por fantasia, e cai no esquecimento. Marcelo e sua equipe levam anos para encontrar os sobreviventes. Duas décadas depois, “Corumbiara” revela essa busca e a versão dos índios...” acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=87>

<sup>58</sup> Para ver a lista de prêmios <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=87> acessado em julho de 2011.

<sup>59</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=82>

e o local onde o VNA está instalado é um casarão muito antigo, no meio do quarteirão, antes de chegar ao Convento de São Francisco.

Quando cheguei para a edição Huni Kuin na Sede do VNA, havia uma sala cheia de caixas empilhadas com kits a serem montados por uma equipe externa contratada para embalar e enviar ao correio. Durante a pesquisa, no decorrer do mês de março, os kits mudaram a configuração da sede e quanto mais próximo estava o prazo para enviá-los, mais tenso ficava o clima, principalmente em relação à minha presença, até o limite de, já no final da pesquisa, me ser colocada a difícil tarefa de “não perguntar nada, não pedir para ver nenhuma seqüência, não pedir para gravar nada”, pois que estavam todos “muito ocupados, trabalhando duro e indo até às quatro da manhã”.

Se, por um lado a Equipe produtora do VNA conta com uma verba norueguesa que ajuda manter o que eles chamam de Institucional, que contempla aluguel da sede, funcionários com carteira assinada, ar-condicionado, água e Luz <sup>60</sup>, por outro lado os equipamentos e o pagamento dos oficineiros (para oficinas de realização e edição) são viabilizados por meio de projetos, responsáveis por pagar as produtoras contratadas: “Não é nada seguro, se não tiver uma loucura burocrática de todo dia escrever em nome de edital, (que) pede milhões de nada consta, justificativas e prestações de contas” (Oficineiro Tiago).



**Sede**



**Arquivo Frio “Pólo Sul”**

As atividades administrativas e a ilha de edição do projeto ficam neste local, uma casa com enormes ramagens e vista para o mar de Olinda através da sacada dos fundos. O portão que dá acesso à rua fica fechado com cadeado e a porta, com grades e dois cadeados, mostra através de sua presença, o que os guardas e a segurança não querem esconder: a síndrome de cidade perigosa, onde “mulheres sozinhas como eu deveriam se preocupar com os lugares por

---

<sup>60</sup> Financiado pela Norad – Agência de desenvolvimento e Cooperação Internacional da Noruega por meio do Programa Norueguês para Povos Indígenas, apoiando o projeto desde 1995.

onde andam depois das seis da tarde”<sup>61</sup>. A campanha é um sino pendurado no portão que, ao tocá-lo, chama uma funcionária que destrancará os cadeados. No piso térreo fica a secretária, uma cozinha com banheiro e a sala fechada a cadeado onde fica o arquivo refrigerado com todo acervo do projeto, ludicamente apelidado de Pólo Sul pela equipe na sede, devido à climatização necessária para que as fitas não se decomponham.

O “Pólo Sul” conta com um enorme ar condicionado ligado 24 horas em temperatura muito baixa, numa sala retangular de 3 por 5 metros (mais ou menos), com prateleiras até o teto e mais cinco estantes de aço, cheias de fitas de vídeo. Nas prateleiras e nas paredes, fitas de diversos tamanhos e origens. Fitas de todas as oficinas realizadas nas aldeias, que depois foram editadas (ou não), hdv, mini-dv, Beta, Umatic, muitas em VHS e um pequeno acervo de filmes em VHS sobre a temática indígena, além de alguns equipamentos de reprodução e de gravação de CDs, DVDs e, por fim, uma mini TV colorida (onde pude assistir alguns dos filmes que ainda não conhecia do VNA). Tinha também um aparelho de gravação de DVD que gravava cinco DVDs de uma só vez e um aparelho DVD recording da Panasonic, que transforma VHS (de um tocador Samsung) em DVD, sem o processo de passar pelo computador primeiro, o que facilita em muito a digitalização do VHS.

Esse lugar guarda todo material bruto já produzido pelo projeto. Assim que as oficinas de realização acontecem nas aldeias ou que os cineastas produzem seus materiais, as fitas são levadas (ou enviadas) para Olinda e lá ficam guardadas, utilizando-se delas nas edições, quando então são digitalizadas e capturadas em formatos diversos (voltaremos a esses termos no capítulo 3). Se as fitas ficassem nas aldeias pereceriam rapidamente devido ao clima quente e frio, das muitas regiões onde elas se localizam. Como não há possibilidade de se manter um lugar fechado e com ar condicionado na aldeia, elas ficam na sede do projeto e provavelmente muito se gasta com sua manutenção. O lugar é tão frio que o choque térmico fatalmente sensibilizou minha garganta e me impossibilitou de freqüentar essa sala por vários dias. Quando pude voltar, levava comigo um cachecol e procurava colocar roupas quentes, atitude aparentemente estranha em se tratando de Olinda. A política de uso do acervo pareceu-me restringir às pesquisas, com acesso negociado, como no meu caso, e aos realizadores e produtores, que poderiam consultá-lo sem restrições. Estes, além de fazer backup dos arquivos (principalmente os realizadores), tinham quando desejassem, acesso às suas imagens. A mim foi autorizado assistir aos filmes do acervo em DVD ou VHS

---

<sup>61</sup> Foi o conselho que recebi quando cheguei para me hospedar no Hostel, albergue de Olinda.

disponível, mas o acesso à comunidade pareceu-me inviabilizado (a não ser quando negociado) pela falta de espaço adequado ao usuário, assim como uma forma de proteção dos vídeos e equipamentos.

No andar superior, após uns 10 lances de escada e um pôster gigante da **Mostra vídeo nas aldeias: um olhar indígena**<sup>62</sup> chega-se às três salas de edição e à suíte, onde geralmente são acomodados os cineastas que vão para Olinda fazer a edição, com duas camas de solteiro. O prédio possui mais dois banheiros para o uso dos funcionários. Em cada sala de edição encontra-se um computador e equipamentos para capturar e ver as imagens produzidas. O ventilador é indispensável e as portas que dão acesso à varanda aos fundos ficavam abertas para entrar um pouco de vento (no final de março, pois abril começa o “inverno” e as chuvas). Uma das salas de edição tem uma visão privilegiada, de lá se vê o mar azul, através de uma janela antiga de ferro já meio enferrujada.

Fui informada durante a pesquisa que enquanto as oficinas de edição estiverem acontecendo em Olinda e não na aldeia (como é o movimento esperado pelo VNA), será prática comum entre os realizadores se hospedarem na sede do projeto. Utilizam a cozinha para refeições matinais, mas geralmente saem para almoçar e jantar fora. Na estadia de Zezinho em Olinda, sempre que eu podia acompanhava o cineasta e sua esposa (e às vezes com a equipe toda do VNA ou parte dela) ao restaurante que ficava na quadra de baixo da sede, na Rua do Sol onde se encontra também o Hostel em que fiquei hospedada nos primeiros dias. O casal indígena apenas marcava o valor de suas refeições, que seriam acertadas posteriormente com verba do projeto que os tinha levado para edição. Os passeios, caso eles quisessem e tivessem tempo para fazer, teriam de ser feitos por conta própria, financeiramente falando, e isso ocorreu poucas vezes e em companhia da equipe, que os levava para cinemas e eventualmente, a algum restaurante em Recife.

Durante os vinte e quatro anos de produção indígena, muitas técnicas mudaram e as novas tecnologias influenciaram novos *modus operandi*, ou seja, conforme foram aparecendo novos softwares para edição de imagens, por exemplo, novas formas de editar propostas. Na mecânica de montagem do filme houve mudanças em termos tecnológicos e técnicos que chegaram a causar divergências entre os editores; não se trata da lógica linear temporal do

---

<sup>62</sup> Sobre a Mostra retrospectiva do projeto, veja ALVARENGA, 2004:20.

enredo, onde um ritual pode ser gravado linearmente ou em elipses, mas sim do conjunto mais ou menos complexo de técnicas:

“Vincent e Mari são da época da edição linear, que era a edição em que montou uma seqüência você não tem como ficar voltando. A partir do momento que você montou você acrescenta outra... para colocar alguma coisa no meio você teria que recopiar esse negócio, jogar num outro canto, colocar esse daqui, aí pegar o que você copiou...” (Oficineiro Tiago).

A edição, em constante transformação, é um processo demorado e árduo e a equipe que acompanhei tinha horário flexível, mas trabalhava até 12 horas por dia, e, nos finais de semana, trabalhavam em casa e geralmente para terminar alguma parte que fosse passível de se fazer sem a presença do realizador. Tiago <sup>63</sup>, oficinairo, para justificar o empenho se diz motivado pela idéia de “fazer uma coisa cinematográfica, que toque a alma das pessoas”:

“O que me instiga mais é o fato de ser uma organização social, uma organização política cultural etc, simplesmente porque está trabalhando com índio, porque índio é discriminado, índio é massacrado. Porém, não está limitado a ser isso, a gente é livre mesmo para sonhar independente de problemas, independente de tudo, a partir dos problemas, viajar e tal, então o que a gente instiga, é instigado, o que move. A coisa toda se une toda porque é isso, você está de certa forma tentando valorizar uma cultura discriminada só que sem partir do princípio de que do olhar de discriminado, do olhar do... até do criminalizante, de quem está por cima, “estamos de igual para igual, como qualquer pessoa do mundo para contar nossas histórias” acho que é isso que a gente tenta transmitir, não tem perrengue, não tem sofrimento. Tem, é claro que tem, mas eu acho que a gente não parte disso, a gente parte de outra coisa, um sonho de fazer uma coisa bonita, de fazer uma coisa cinematográfica e que toque a alma das pessoas pela beleza, por tudo não é, sei lá, não sei muito bem, acho que não tem nada no mundo inteiro, que eu já tenha ouvido falar, que me interessa igual isso aqui!” (Oficineiro Tiago).

E sobre a questão do imaginário nacional a respeito do indígena (como podemos observar em CUNHA, 2001) e em dissonância com muitos outros filmes, nacionais e internacionais sobre a temática, o VNA estimula a desconstrução da pureza:

---

<sup>63</sup> Foram realizadas entrevistas na aldeia com dois oficinairos do VNA (Tiago Torres e Camila Machado) e com três realizadores (Eerishi, Tsirotsi e Moisés). Em Olinda, durante a edição, com o realizador Zé Yube.



“É desconstruir os grandes clichês, porque o índio é um ser exótico, está enquadrado em clichês. Uma das coisas a desconstruir é a projeção da pureza: “Índio tem que ser puro. Esse está de celular.” Já cria um constrangimento. As pessoas se incomodam porque não é assim que elas imaginam ele”(Carelli apud CORRÊA, 2005).

Como foi dito na apresentação, o VNA possui três linhas de atuação “Formação, Produção e Divulgação”. A produção inclui a distribuição e a formação se dá através de oficinas de capacitação, de aproximadamente um mês de duração, possuindo quatro etapas: roteiro (que pode ser em alguns casos apenas a busca por um personagem), captação de imagens e análise crítica do material captado (como descrito no capítulo 2) e edição de imagens (como descrito no capítulo 3). A distribuição, sobre a qual nós não trataremos nesta dissertação, possibilita:

“O intercâmbio entre os povos indígenas [se dá] através da distribuição do acervo de vídeos para as comunidades e associações indígenas no Brasil e no exterior. Mas também contribui para que o público não-indígena entre em contato com a realidade indígena contemporânea, distribuindo os filmes na mídia em geral (TVs públicas brasileiras, Centros Culturais, Museus, Universidades e Festivais nacionais e internacionais), nas instâncias de poder (local, estadual e nacional), e no sistema educacional (VNA)”<sup>64</sup>.

É importante finalizar aqui, salientando que, em relação aos direitos autorais e de imagem, o VNA estabelece contratos com os realizadores e suas comunidades. Na redistribuição do valor dos vídeos, 35% da verba são enviadas para os realizadores, 35% para a comunidade indígena e 30% são investidos no projeto Vídeo nas Aldeias (na compra de equipamentos, na realização de oficinas etc.).

Um detalhe curioso, para fechar o capítulo, é sobre a vinheta que abre os DVDs Cineastas Indígenas. Quem assistir com atenção poderá observar que para cada etnia, apesar da mesma abertura (com as sementinhas se reunindo e formando o logo do VNA), o som corresponderá ao grupo específico (Ashaninka, com músicas e vozes Ashaninka, Huni Kuin com Vozes e músicas Huni Kuin e assim por diante), selando assim sua marca digital, cada etnia representada com suas vozes e cantos de saudações.



<sup>64</sup> Acessado em julho de 2011 <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=2>

## Capítulo 2 – Ao sabor das águas



Moisés Pyanko<sup>65</sup>

### Vídeo nas Aldeias numa aldeia chamada APIWTXA do Rio Amônia

A aldeia Apiwtxa, nome dado também à associação criada na década de 1990, é habitada por falantes da língua Arawak, numa região em que predominam grupos de filiação lingüística Pano. Assim como em muitas outras aldeias, após a demarcação do território Ashaninka (este iniciado em 1985 e demarcado em 1992), e a mudança definitiva destes para a aldeia, iniciou-se um período positivo para o grupo, facilitando o trabalho na associação, além do acesso das crianças à escola e o maior controle dos limites territoriais. A partir desse momento, começam também os trabalhos de preservação ambiental e de gestão dos recursos naturais, através da prática do manejo de espécies frutíferas, dos peixes e tracajás (APIWTXA, 2007), trazendo para esta comunidade uma consciência de grupo de valor inestimável. Os trabalhos mais recentes sobre os Ashaninka do Rio Amônia estão em Mendes (1991) e Pimenta (2006), enquanto os Ashaninka do Rio Envira foram estudados recentemente por Beysen (2008).

---

<sup>65</sup> Quadro fotografado da parede da casa onde fiquei hospedada na aldeia Apiwtxa, pintado por Moisés Pyanko.

A história acreana é marcada por inúmeros acontecimentos, mas foi na década de 1970 que o chamado tempo dos direitos trouxe a instalação dos postos da FUNAI no Acre e sul da Amazônia, dando início as demarcações de terras, em 1976 <sup>66</sup>. Neste tempo foi criada também a ALIANÇA DOS POVOS DA FLORESTA, formada por índios, seringueiros e ribeirinhos (em prol de conter o avanço da exploração predatória na região) e teve seu maior representante assassinado, Chico Mendes, tornando-se símbolo da luta acreana <sup>67</sup>. Data desta época a presença de Mauro Almeida e Manuela Carneiro da Cunha em terras acreanas e do início do desenvolvimento de pesquisas na reserva extrativista do Alto Juruá.

Ter acompanhado duas oficinas do VNA, sendo uma entre os Ashaninka e outra entre os Huni Kuin, foi algo que, no geral, não foi um problema, devido ao fato dos dois grupos viverem em contato há muitos anos e se desenvolverem através da troca de experiências, troca esta que marca também a recente experiência do VNA, já citada no primeiro capítulo (TROCA DE OLHARES) onde exatamente um representante de cada etnia (Wewito, Ashaninka e Zé Yube, Huni Kuin) desenvolveu juntos trabalhos de intercâmbio com moradores da favela no Rio de Janeiro.

A viagem “ao sabor das águas”, que deu origem ao primeiro trabalho de campo, foi confirmada no domingo, por email, para partida em três dias. Levei os outros dois dias para comprar as passagens e resolver em alguns telefonemas o empréstimo de rede e mosquiteiro, comprar de guloseimas e repelentes. Um saco de dormir (emprestado da minha irmã) e um travesseiro (que fez sucesso pelo conforto proporcionado) e, claro não podia faltar, uma máquina fotográfica emprestada do meu irmão (uma máquina Sony caseira). Preparar as malas com atenção para que não ficassem pesadas em possíveis caminhadas. Levar roupa de frio, pois apesar de saber de clima quente, as inversões térmicas são bastante comuns na região. Enfim, a viagem aconteceria, repentinamente, é fato, mas não inesperadamente.

Campinas/Brasília/Rio Branco/Cruzeiro do Sul/Marechal Thaumaturgo: saí na quarta-feira à noite de Campinas, encontrando a equipe de três pessoas na conexão de Brasília, depois de um voo de duas horas. Da equipe do VNA estavam: a técnica de som (Camila Machado) que ainda não havia trabalhado com a equipe, um oficinairo, editor e formador de realizadores (Tiago Torres) que esteve na aldeia Apiwtxa em 2005 durante a terceira oficina

---

<sup>66</sup> [http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/biblioteca/docs\\_expo/Povos\\_Indigenas.pdf](http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/biblioteca/docs_expo/Povos_Indigenas.pdf)

<sup>67</sup> O filme produzido por Siã Kaxinawa, Fruto da aliança dos povos da floresta, traz parte das manifestações que ocorreram após a morte de Chico Mendes.

do VNA para produzirem o filme “A GENTE LUTA MAIS COME FRUTA”, e o idealizador do projeto VNA, Vincent Carelli, munidos até o pescoço com equipamentos (gerador de energia, máquinas filmadoras, DVDs, projetores) que seriam utilizados na oficina. Partimos de Brasília às 23hs e chegamos três horas depois. Assim que pisei em Rio Branco, o cheiro de fumaça, o ar denso e quente, me deu a sensação do clima quente e úmido característico. Dormimos por algumas horas, mas logo cedo saímos para uma visita à Biblioteca da Floresta. Tínhamos 12 horas desde que havíamos chegado a Rio Branco, devido ao tempo da conexão para Cruzeiro do Sul (então voaríamos entre 13 e 14hs). Fomos muito bem recepcionados na biblioteca pelo sertanista Meireles, que acabara de montar a exposição sobre os Mashcos, índios isolados do Acre e por lá ficamos até a hora do vôo<sup>68</sup>.

O vôo de Rio Branco à Cruzeiro do Sul levou cinquenta minutos. Chegando à cidade fizemos uma compra em conjunto, no supermercado de Cruzeiro do Sul, onde compramos pão, queijo, manteiga (coisas que duraram pouco tempo) e também azeite, sucos e bolachas, para incrementar as refeições. O arroz, açúcar, óleo, macarrão ficariam para comprar em Marechal Thaumaturgo, por conta do limite de peso no avião. Os legumes seriam comprados antes de voar. Depois nos separamos (a equipe foi para um hotel) e nos encontramos na manhã seguinte. Eu tinha a casa da amiga antropóloga, Andréa Martini, casada com o indígena e cineasta, o cacique José Osair Sales conhecido por Siã Kaxinawa, onde pernoitei, tanto na ida quanto na volta, e de onde peguei o que faltava para a estadia na aldeia, rede e mosquiteiro, além das últimas dicas de como era a aldeia, como eu deveria me portar e onde comprar tabaco de presente para o pajé<sup>69</sup>.

Ainda em Cruzeiro do Sul encontra-se a loja de artesanatos da Apiwtxa. Quem cuida e organiza é Alexandrina, uma das filhas do kuraka Antonio Pyanko<sup>70</sup>, casada e mãe de uma menina. A Alexandrina, seus irmãos Isaac e Wewito (dois realizadores formados durante na

---

<sup>68</sup> Acessado em Julho/2011, pelo site da Biblioteca da Floresta de Rio Branco:

[http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=357&Itemid=186](http://www.bibliotecadafloresta.ac.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=357&Itemid=186)

<sup>69</sup> Interessante eu ter ficado na casa de Siã por ele ter sido um aluno do Vincent em 1988. Siã passou a trabalhar sozinho, fazendo por outras vias seus próprios filmes: POVOS DO TINTON RENÉ (1991), A ESTRADA DA AUTONOMIA (1992) E KAXINAWA: THE REAL PEOPLE (1993), LAGO LINDO (2008). Conforme já foi citado, os dois primeiros filmes FRUTOS DA ALIANÇA DOS POVOS DA FLORESTA (1989) E POVOS DO TINTON RENÉ (1991) foram analisados por Joseane Zanchi Daher na sua dissertação de mestrado, 2007.

<sup>70</sup> O chefe é chamado entre os Ashaninka de kuraka “Na sociedade Ashaninka, a chefia é ocasional ou circunstancial. Os antropólogos usam a palavra nativa “pinkatsari” ou o termo “kuraka” (“curaca” no Peru), de origem quéchua, para qualificar o “chefe” (PIMENTA, 2006: 6).

primeira oficina de formação entre os Ashaninka), sua cunhada Fátima (professora na aldeia e casada com Isaac) e mais o primo Kumanhari (também professor na aldeia), participam do curso de terceiro grau indígena da UFAC - Universidade Federal do Acre - Campus da Floresta, em Cruzeiro do Sul que, coincidentemente, é também ministrado por Andrea Martini<sup>71</sup>.

Segundo me disseram os oficinairos, a loja da Apiwtxa em Cruzeiro do Sul ficou responsável por adquirir alguns equipamentos importantes para a oficina de realização, como o telão e o retroprojeto. Informações desconhecidas diziam que o retroprojeto já estava na aldeia (o que não se confirmou) e o telão, que chegou quando estávamos no aeroporto, de partida para Marechal Thaumaturgo, era muito grande - aproximadamente dois metros - e não coube no avião, sendo necessário deixá-lo. Nos dois casos foi possível improvisar: o telão na aldeia foi substituído por um lençol branco e para a projeção usou-se a própria filmadora.

A viagem de Cruzeiro do Sul para Marechal Thaumaturgo, marcada com antecedência, só acontece às terças e sextas feiras. O avião que voamos era um monomotor e tinha de seis lugares, além do compartimento razoavelmente pequeno para as bagagens. A equipe estava com uma quantidade grande de bagagens e Vincent passara a manhã toda resolvendo alguns problemas com a empresa aérea, para enfim nos liberarem para o vô. Os dois monitores, que haviam saído para comprar os legumes, foram deixados por questões de minutos, para que a empresa aérea, por meio de seus motoristas, os levasse ao aeroporto quando retornassem. Fui acompanhando o Vincent até o aeroporto, que é relativamente longe, num carro também da empresa aérea, uma caminhonete com a carroceria cheia de malas. Então, quando o primeiro vô chamou, do grupo de quatro pessoas só eu pude decolar. Fui com outros passageiros e Vincent ficou com a bagagens, esperando pelo monitores que chegariam na sequência. Um desencontro nunca é uma situação agradável, mas poderia ser pior (do meu ponto de vista) se a causa do atraso fosse alguém com quem se tem uma relação de solidariedade e não financeira. Era bom que eu não “errasse” nem me perdesse do grupo.

Voar sobre aquele mar verde foi algo que compensou o medo da pane do avião. Procurei me distrair com as curvas de rio, entre a imensidão de árvores. E por entre as nuvens brancas, pequenos pontos brilhantes indicavam casas cobertas de zinco

---

<sup>71</sup> Na volta da aldeia para casa fui conhecer em sua companhia o Campus da Floresta, pois que a Andrea, enquanto docente no curso para professores indígenas, tentava resolver um imbróglio não-indígena: uma situação de muito desconforto por parte dos alunos indígenas. Estes exigiam condições dignas de alojamento, pois que teriam que permanecer mais dois meses na cidade, período em que estavam matriculados no curso.

(possivelmente em terras Katukina). Com meia hora de vôo pousamos numa pista metade terra vermelha, metade asfalto, era Marechal Thaumaturgo, cidade de aproximadamente 13.000 habitantes.

A pequena cidade é rodeada pelos rios Amônia e Juruá e é neste último que se encontra o complexo Ashaninka “Centro de Saberes da Floresta Yorenka Atame”, uma sede com quartos, banheiros, computadores e internet, com caseiros que cuidam e organizam o espaço para reuniões entre os Ashaninka e outros grupos indígenas, assim como a população não indígena do entorno. Como a equipe do VNA estava sendo esperada para a *oficina de formação de realizadores*, assim que ouviram o barulho do avião, alguns homens e meninos se dirigiram ao aeroporto para ajudar no carregamento das muitas bagagens e equipamentos que supunham chegar. Mas ao descer apenas eu para uma comitiva de recepção de seis pessoas, tive que insistir para carregar uma das mochilas. Depois de se apresentarem, me conduziram por uma trilha de quase um Km até a beira do Rio Juruá. Com uma canoa motorizada, me deixaram no Yorenka. Mais ou menos duas horas depois, ouvimos novamente o barulho do monomotor, seguramente com a equipe e, então, novamente os homens foram lá recepcioná-los.

Quando Vincent e equipe chegaram, Isaac Pinhanta<sup>72</sup> e Fátima, responsáveis por nos receber em Marechal Thaumaturgo, estavam na Secretaria do Meio Ambiente, para onde nos dirigimos depois da equipe VNA se acomodar nos dormitórios do Yorenka. Enquanto Isaac concedia entrevista à equipe do VNA e mostrava algumas imagens antigas dos Kampa<sup>73</sup> do Ucayale (e também de sua família)<sup>74</sup>, Fátima providenciava mais uma lista de compras para o grupo: (arroz, macarrão, óleo, farinha), planejada para a alimentação durante os vinte e um

---

<sup>72</sup> Que além de cineasta Ashaninka e professor, é secretário do Meio Ambiente da cidade.

<sup>73</sup> A palavra Kampa tem a origem incerta (MENDES, 1990: 9), e, de acordo com GONÇALVES (1991) “os Kampa são também conhecidos pelos nomes: Camba, Tampa, Thampa, Kompari, Kurupari, Campiti, Ande, Anti e Chuncho. Os dados obtidos afirmam serem os Machiguenga (Matsigenka) uma subdivisão dos Kampa. Os Amuesha são linguisticamente semelhantes, não havendo dados concretos (...). De acordo com Weiss (1974) e Rosengren (1987) estes índios se autodenominam Ashaninka (...)” Wise (1986) apud Mendes (1990: 10) apresenta uma divisão dos Arawak pré-andinos em três subgrupos, Amuesha, Piro-Apurinã e Campa. PIMENTA segue a terminologia adotada por Renard-Casevitz (1992: 204; 1993: 31), usando a categoria “Campa” para se referir ao conjunto dos Arawak sub-andinos com exceção dos Piro (2006: 2).

<sup>74</sup> Uma dessas imagens foi usada no Guia para Professores e Alunos CINEASTAS INDÍGENAS Um Outro Olhar (ARAUJO, CARVALHO & CARELLI, 2010: 117).

dias, que era o tempo previsto para duração das oficinas. Eu fui apresentada naquela sala ao Isaac (e esposa) como a antropóloga que há dois anos estava tentando acompanhar a oficina.

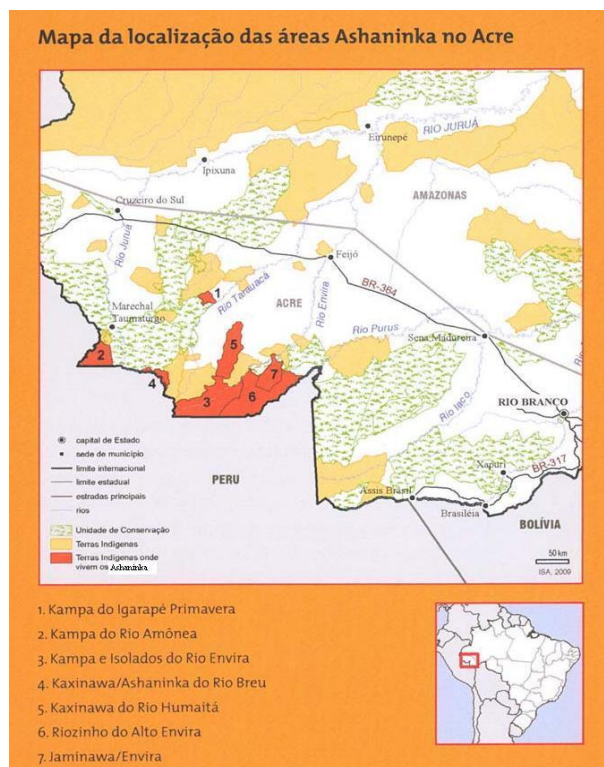
Partindo do município à beira do Rio Juruá em direção à aldeia Apiwtxa no Rio Amônia, no final de verão, leva-se em média quatro horas para subir o rio, por ser época de vazante (entre os Ashaninka no Peru, chama-se Osárentsi a temporada de vazante – de março a novembro - em oposição á Kyárontsi temporada da chuva entre dezembro e março in ZOLEZZI, 1994: 134). Por diversas vezes empurramos a canoa, paramos duas vezes para abastecer e uma para trocar a hélice, que foi depositada indiscriminadamente no leito do rio Amônia.

Observamos crianças jogando futebol nas prainhas e seguimos voando baixo pelas curvas do rio. Numa destreza de causar inveja, entrávamos por caminhos de águas impensáveis ao leigo. Árvores gigantescas como as Samaúmas margeavam o rio e os troncos, já brancos pelo desgaste, formavam ilhas secas de enormes montanhas de galhos bem no meio da passagem, e aos poucos um ou outro era arrastado pela correnteza. No caminho entre Marechal Thaumaturgo e a aldeia, passamos pelo Projeto de Assentamento do INCRA no Rio Amônia e pela recém-homologada Terra indígena Arara do Rio Amônia<sup>75</sup>. Após quatro horas em direção à Terra Indígena Ashaninka do Rio Amônia, encontramos duas mulheres e algumas crianças, vestidos com suas túnicas, em pé em uma canoa comprida, mariscando e ao longo da prainha. Um tapiri denunciava o acampamento com fogueira e panelas. Chegávamos à Apiwtxa<sup>76</sup>. A Terra Indígena Kampa do Rio Amônia está indicada pelo número 2 no mapa abaixo.

---

<sup>75</sup> Para entender melhor o conflito entre índios e não índios no Rio Amônia, Marechal Thaumaturgo, Elisa Mara Costa, acessado em julho/2011 [http://municipiodaforesta.blogspot.com/2009\\_09\\_01\\_archive.html](http://municipiodaforesta.blogspot.com/2009_09_01_archive.html)

<sup>76</sup> “Com mais de cinquenta mil membros, os índios Ashaninka constituem um dos maiores contingentes populacionais nativos da região amazônica. Habitantes de um vasto território que se estende do piemonte oriental andino aos grandes rios da Amazônia peruana, os Ashaninka são o principal componente do conjunto etnolingüístico dos Arawak sub-andinos e, com os Matsiguenga, os Nomatsiguenga e os Yanasha (Amuesha), formam o sub-grupo dos Campa (...)” (PIMENTA, 2006: 2)



**Mapa (ARAUJO, CARVALHO & CARELLI, 2010: 110)**

## **Espaços na aldeia: entre casas e oficinas**

Ao subir o imenso morro avistamos de um lado o Rio Amônia, margeado por casas e roçados e de outro, a típica imagem da cidade, o telefone público, a uns 100 metros da casa do Cacique. Uma casa grande, com bancos feitos de cipó e chão de paxiúba. D. Piti recebeu-nos com carinho e não demorou muito apareceram frutas de boas vindas. Enquanto Vincent perguntava por pessoas, dividíamos nossas melancias com uma arara amarela de bico torto e D. Piti sentada no chão limpinho e brilhoso da paxiúba descascava feijão manteiguinha, colhido em seu roçado à beira da praia. Wewito veio assim que soube da nossa chegada e convidou os visitantes para uma refeição, que sua esposa Alzelina prepararia: um caldo de peixe (mocinha) bem ralinho e saboroso com farinha de macaxeira. Melancia de sobremesa e suco de caju, abundantes à época. Fomos então levados para uma casa onde armamos nossas redes antes do anoitecer.

Quando nos deixaram em frente ao barranco que dá na casa de D. Piti e do Sr. Antonio Piyãngo, os barqueiros retornaram para deixar nossas malas e equipamentos na casa de Isaac, pois ficaríamos sob os cuidados especiais da responsável por preparar nossas refeições, seu nome: Glória (salvou-me de dormir na rede, oferecendo-me na segunda noite



um colchão de solteiro<sup>77</sup>). Glória se apresentou como Góia, de etnia Arara, separada de Moisés Ashaninka, irmão de Isaac (após a separação, e por sugestão da família dele, permaneceu na aldeia, conforme seu relato, permitindo que os avôs participassem do crescimento dos netos).

Foi ela quem preparou toda a nossa alimentação (café da manhã, almoço e jantar) e nos enchia de saborosa conversa durante os jantares à luz de lamparina. E como não podia deixar de ser, provavelmente pelo distanciamento em relação aos Ashaninka e a respectiva aproximação em relação aos outros de fora (também por falar português), Góia foi escolhida pelos Ashaninka para ser a “anfitriã” da equipe, aproximando-a de nós. Reciprocamente, eu estava na condição de muito próximo a ela, e fiz dela e seus filhos os meus outros. Assim, tornou-se alguém com quem tive grande contato e intimidade, seja para conversar sobre os costumes da aldeia durante um banho de rio ou quando eu sentia saudade de casa. Foi responsável por criar uma trilha sonora que marcaria para sempre minha viagem de campo: “espero te fazer feliz e na volta me diz que me ama também”, trecho de uma música preciosa, recebida pelo poder da Ayahuasca para acalantar o coração apertado. Seus filhos também estiveram muito presentes no meu cotidiano e eles estão em várias situações e imagens por mim captadas. Góia é muito respeitada na aldeia, e mesmo sendo de outra etnia (Arara) sempre viveu naquelas terras, antes mesmo da Terra Indígena Ashaninka ser homologada ali. Morava com seus pais naquele território e sua casa era onde é a casa da “comadre Dora” (conforme me relatou), mas sua família teve que mudar e desceu o rio em direção à Marechal Thaumaturgo. Ela voltou mais tarde, casou-se com Moisés Pyanko, separou-se e ali vivia desde então.

A equipe e eu ocupamos uma sala espaçosa, onde montamos as quatro redes, entre a estante de livros e os dois bancos em formato de “X”. A casa, palafitada a meio metro do chão, não possui paredes até o teto, a não ser no quarto de Góia e seus filhos, que era completamente fechado. A cozinha, anexa por uma ponte de tábuas soltas, tinha uma rede central (bastante disputada) e duas mesas, as quais serviam para guardar pratos, copos e mantimentos. Também havia um armário, feito de tábuas, onde ficavam os alimentos do café da manhã ou se sobrasse carne para mais de um dia. Para as refeições a mesa era posta no

---

<sup>77</sup> O “meu” mosquito (emprestado) era diferente dos mosquitos da equipe, que eram específicos para rede e por isso não iam até o chão. Os Ashaninka usam mosquitos que parecem nossas casinhas de tecido para crianças, possuem um formato de casinha, mas é em algodão cru, dando maior privacidade como foi citado por Els Lagrou (2009) sobre os Kaxinawa (Huni Kuin).

chão, delineando o que seria a mesa pelo tamanho da roda de pessoas em torno das panelas na paxiúba<sup>78</sup>. O banheiro (subproduto da FUNASA) ficava colado à cozinha, estando um degrau abaixo dela e ao seu lado ficava a caixa d'água de 500 litros, com água para a descarga e para lavar a louça. Os banhos foram sempre tomados no rio, mas havia entre o banheiro e a cozinha uma torneira com água direto da bomba que nem sempre funcionava, deixando os desprevenidos por horas sem água.

O primeiro dia na aldeia amanheceu com uma brisa leve que logo se dissipou, deixando o dia claro e azul. Saí sozinha pelos arredores e como era domingo, os homens já estavam preparados para o clássico futebol. Com uniformes nas cores amarelo e laranja (com ou sem a vestimenta tradicional Ashaninka, a Cusma<sup>79</sup>), rostos pintados, eles esperavam o jogo, e, não sei se tímidos (respeitosos com certeza) responderam ao “*Kitayteri!/Bom dia!*” muito rápido indo cada qual para um canto. Voltei para casa e ainda encontrei a equipe do VNA organizando os equipamentos (retroprojeto e o telão) e limpando o espaço escolhido para a oficina de vídeo, que começaria na segunda feira.

---

<sup>78</sup> Pela manhã, embaixo da cozinha e na louça da noite, ainda por lavar, ficavam as galinhas ciscando. Da louça era só espantar, mas os meninos pequenos cuidavam para não deixar seu órgão genital entre as tábuas da paxiúba, correndo o risco de serem bicados por elas, como já havia acontecido.

<sup>79</sup> De toda a indumentária Ashaninka (tipóias, cachimbos, adornos) a Cusma ou Cushma, também grafada com “K”, Kushma, por Pimenta (2006: 17), é, segundo Mendes, o que mais identifica um Ashaninka, que a usa desde a mais tenra idade: “os Ashaninka mostram-se sobremaneira orgulhosos de suas belas e longas túnicas, ostentando-as como fórmula inequívoca para serem reconhecidos como Asheninka” (MENDES, 1991: 65). Atualmente as mulheres do Rio Amônia não fazem mais tecidos para a Cushma feminina - conforme me foi dito por D. Piti “as mulheres podem usar Cushma feita no tear, mas como dá muito trabalho elas fazem mais para os homens”. MENDES (1991: 67) tem outra explicação para o não-uso da cushma 20 anos atrás “O modelo masculino é com decote em “V”, e o feminino com decote canoa. A cushma feminina há algum tempo não é mais tecida no tear, mas é confeccionada com tecido de algodão industrializado. O padrão e as técnicas de confecção se mantiveram. Quando perguntadas sobre o porquê de usar o tecido dos brancos, enquanto continuam tecendo as cusmas para os homens, respondem que o tecido Ashaninka é muito quente e elas não podem tirar suas cusmas, tal qual os homens fazem, quando estão trabalhando. Por isso preferem o tecido dos brancos que é mais leve”. PIMENTA (2006: 17) acrescenta o valor cultural que é dado às cushmas quando usadas no cotidiano da aldeia “Os Ashaninka afirmam que algumas peças, como os txoshiki (grandes colares usados a tiracolo) ou as kushma (vestimentas tradicionais), são poderosos veículos da mitologia e da identidade do povo. Mas eles também dizem que essas peças só têm valor quando são usadas no cotidiano, ou seja, a partir do momento que elas adquirem uma “vida social” (Appadurai, 1986). Assim, a kushma, por exemplo, não é apenas um produto. Ela está ligada à pessoa que a veste e que lhe dá um valor social e cultural”.



Todos degustaram a farta refeição composta de feijão com couve e pimentão, arroz, peixe frito, salada de tomate, pepino com cenoura ralada (naquele ralador de tampa de panela, furada no prego). E como não poderia faltar, farinha de macaxeira e um suco de caju espremido à mão. Após o almoço iríamos à festa de recepção que provavelmente começara na sexta ou no sábado, na casa de outra pessoa<sup>80</sup>. A festa do *Piarentsi* (caçumada de mandioca) já foi tratada por Mendes (1991: viii) como uma instituição articuladora dos planos políticos, econômicos e de parentesco, devido à grande ocorrência e à importância atribuída.

“elemento fundamental na leitura da rede de relações internas e, às vezes, externas ao grupo local permite traçar o cartograma político de toda uma área. Além disso, exibe a função reguladora das alianças de casamento, uma vez que grupos aliados bebem sempre juntos e dessa forma facilitam intencionalmente a ocorrência de casamentos entre dois grupos de irmãos, tendendo a reiteração de alianças já firmadas”.

Era por volta de duas da tarde e estava muito quente. Saí acompanhada por Camila (oficineira) e Luiza (filha de Góia) esta, junto de mais quatro primas com idades entre oito e doze anos, nos levavam para a festa que seria na casa do Sr. Claudio, na praia do rio. Fomos guiadas pelo caminho na mata, elas ensinando algumas palavras na língua (Arawak), rindo e *mangando* de nós duas. Havia muita gente na casa de palafita alta, sentados no chão ou dançando. O burburinho competia com o som<sup>81</sup> e as mulheres mais velhas disputavam quem dançaria com Vincent o forró, enquanto uma menina por volta dos treze anos servia a bebida a todas as pessoas, revezando de acordo com a ingestão de cada um, quem beber pouco ganha

---

<sup>80</sup> Enquanto estive lá as caçumadas aconteceram sistematicamente aos finais de semana, às vezes começando na quinta-feira, às vezes no sábado. E em uma das vezes a festa foi para “resgate de um serviço prestado” que é conhecido por minga (ou mutirão). Foi realizada no roçado da irmã do cacique, a Hilda (que também é mestre ceramista).

<sup>81</sup> Que vinha do rádio, trazendo uma banda de axé em destaque no Acre nesse período. Tocava o refrão “meu amor não desliga o telefone, eu sou sua mulher e você é o meu homem”.

pouco<sup>82</sup>. Não aquietaram enquanto não tiraram todos os visitantes para dançar e ofereciam para nós, mulheres, em tom de brincadeira, seus jovens rapazes dizendo que estariam todos solteiros, ao mesmo tempo em que perguntavam se não tinha algum irmão, para casar as meninas, que também estavam solteiras. Duas horas passaram muito depressa e como no céu armava uma grande chuva, voltamos para casa, ouvindo ainda ao longe as crianças gritarem “*Ratemi? Já vai?*” ao que respondíamos “*Ratana! Já vou*”.

A casa onde ficou a equipe, que era também a casa de Isaac quando em visita à aldeia, trazia para mim seu interesse à parte. Ela estava geograficamente bem posicionada, vendo do ponto de vista da pesquisadora e fotógrafa, e isso significava que se situava na passagem das pessoas que desciam para mariscar, lavar roupa ou tomar banho naquele canto do rio, das que chegavam à aldeia, subindo e descendo o morro, num fluxo contínuo. Eu via todos os dias as crianças passando em frente à casa, cada dia com uma coisa diferente, uma trouxa de roupas ou o peixe da mariscada, vi com um balde em uma mão e uma criança ainda menor no outro braço. As crianças gostam de se mostrar valentes e são pescadores desde muito cedo, mas principalmente, cuidam de seus irmãos, seus primos e parentes.



**Oficina de vídeo**



**Casa de Góia vista da oficina de vídeo**

Da mesma forma, a sala escolhida pelas lideranças para a oficina de vídeo ficava de frente para nossa hospedagem, facilitando assim minhas idas e vindas da casa para a oficina. Eram duas salas palafitadas e fechadas à chave, uma escada e uma varanda, coberto com zinco e palha. Uma é a loja dos artesanatos que a cooperativa mantém para atender aos

---

<sup>82</sup>A caçuma é servida pelas mulheres que participaram de seu fabrico. Existe uma música que se canta para pedir mais caçuma e a pessoa que está servindo reconhece que o cantor quer beber mais e que quer cheio (o pote) e vai então lá servi-lo. Essa música me foi cantada por uma das mulheres ceramistas, Nhopi, no domingo seguinte à nossa chegada, para que eu pudesse gravá-la.

turistas e a outra a sala dos computadores<sup>83</sup>. Estando eu na paxiúba da cozinha de Góia ou na porta da sala onde armamos as redes, para chegar à oficina era só atravessar a “rua”. E como a sala da oficina era a sala dos computadores, mesmo quando não estava acontecendo exposições podíamos estar naquele ambiente. Ao lado das salas fica a escola (pintada de branca e verde) e seu refeitório e mais ao lado, de frente para casa de Sr. Claudio, um posto de rádio-comunicação, para então atravessar o campo de futebol e chegar à casa do Cacique.

Na primeira semana a oficina de vídeo foi na sala de computadores, ao lado da loja, mas logo na segunda semana, devido ao forte calor no período da tarde, quando eram feitas as exposições e os comentários dos oficinairos (o que será mais detalhado abaixo) a oficina passou para o lado de fora da sala, na sacada. O ambiente ficou bem mais fresco, mas em contrapartida, a luminosidade tomou conta do telão, forçando-me algumas tentativas de melhorar a imagem, fotografando a tela de LCD da filmadora (que servia para projetar as imagens).

Para esta quarta oficina de cinema, um dos produtos previstos pelo projeto que foi encaminhado pela aldeia Apiwtxa ao PDPI, foi um vídeo sobre a preservação do patrimônio cultural e dos recursos naturais, através da revitalização do conhecimento da cerâmica pelas mulheres Ashaninka. Neste período, no blog da Apiwtxa, disponibilizou-se o relatório sobre o Projeto **Kowitsi Cultura Tradicional Ashaninka** onde Alexandrina Pinhanta detalha a necessidade de se fazer o projeto sobre a cerâmica Ashaninka, que se deu a partir de um estudo feito por ela e por sua cunhada, Fátima, durante os trabalhos de campo das suas respectivas formações, enquanto professoras e gestoras dos projetos no curso para professores indígenas da UFAC.

“Ririta, Mithawo, Eriwira, Julieta e Joana nos seus depoimentos nos informaram que não praticavam mais, visto que o barro se encontra muito distante da aldeia e não tinham muito incentivo mesmo por parte de suas famílias, e que seria mais fácil comprar uma panela de alumínio, do que produzir um pote ou uma panela de barro que demora dias para estar pronta e tem todo um processo, um conhecimento e uma regra que tem que ser cumprida”<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> A Aldeia Apiwtxa contava com seis computadores tendo se tornado um ponto de cultura, conectados à internet através de três antenas do Programa de Conexão GESAC do Governo Federal, coordenado pelo Ministério das Comunicações.

<sup>84</sup> Para acessar o relatório <http://apiwtxa.blogspot.com/2009/08/projeto-kowitsi-cultura-tradicional.html>

A partir desse estudo, organizaram a primeira oficina de cerâmica, entre 15 a 23 de julho de 2009 (uma oficina piloto da oficina que aconteceria em setembro). As pessoas que estiveram nesta primeira reunião elaboraram um roteiro de planejamento da cerâmica, como se daria a pesquisa e quem iria participar. As mulheres que eram ceramistas seriam as mestras das outras, aprendizes. Fizeram coletas de barro para teste e trabalharam todo o processo, até a secagem<sup>85</sup>.

“Contaram também com a participação de cinco anciãs ceramistas Ashaninka do Rio Amônia e duas Ashaninka do Rio Breu, a participação delas se deu em todo processo, desde a explicação dos conhecimentos da cerâmica, como das regras, identificação dos locais de onde se encontra o barro, a coleta, preparo, acabamento e queima” (Relatório do Projeto Kowitsi).

Para fazer o registro em vídeo do processo de revitalização da produção e conhecimento da cerâmica, os Ashaninka, por intermédio dos irmãos Wenki, Wewito (lê-se Benki, Bebito) e Isaac, formados pelo VNA desde o ano 2000, e por estarem ocupados com outras atividades, sentiram a necessidade de formar outros realizadores que trabalhariam nesta atividade específica, mas que obviamente estariam aptos para desenvolver atividades de filmagens na própria aldeia ou em outros espaços, como na sede Ashaninka em Marechal Thaumaturgo, o *Yorenka Atame*.

Desta forma, a aldeia estava mobilizada para três atividades extras e concomitantes, em três espaços diferentes (conforme sugeriu Wewito na abertura dos trabalhos de vídeo): a oficina de cinema no *espaço dos jovens*, a produção de cerâmica que aconteceria no espaço descrito como *das mestras*<sup>86</sup> e paralelo às duas oficinas, cerâmica e vídeo, outro grupo também se reuniria para discutir o que estava acontecendo durante esse período na aldeia: o grupo dos professores, que foi chamado no primeiro dia de curso de *espaço dos homens*, mas que no intercurso de duas semanas percebi que contava com pelo menos duas mulheres:

---

<sup>85</sup> Nas imagens da oficina piloto, contidas no relatório aparece o realizador Enisson, filmando as mulheres na retirada da casca do garipé. Neste relatório, o processo da cerâmica foi detalhado em sete etapas: 1) Buscar a casca de árvore (garipé) para queimar e fazer cinza; 2) Queimar e pilar o garipé; 3) Tirar o barro na beira do rio; 4) Misturar o barro e a cinza do garipé; 5) Amassar o barro e retirar as impurezas, fazendo rolinhos; 6) Moldar os vasos; 7) Queimar os vasos.

<sup>86</sup> A sala de cerâmica era um lugar usado de escola quando não havia outra atividade. Uma sala ampla, com chão de paxiúba e grades de madeira nas laterais.

Fátima e Alexandrina Pinhanta (professoras na aldeia e responsáveis pelo projeto da cerâmica).

Na abertura dos trabalhos e durante a oficina de vídeo, a equipe VNA enfatizou a necessidade da produção de um vídeo sobre a cerâmica:

“A gente tem obrigação de fazer no final disso aqui um filme sobre a cerâmica, além disso, a gente está fazendo esse trabalho outro sobre a vida das pessoas aqui, então a gente pode fazer um filme também, independente da oficina. Vamos botar todas as cartas do baralho na mesa, pra gente saber que jogo a gente pode continuar jogando, primeiro nós estamos atacando a oficina porque é isso, a gente tem primeiro uma obrigação de fazer um filme sobre a oficina (de cerâmica)” (Oficineiro Tiago).

Pude acompanhar a oficina de realização (as exposições e comentários), mas não a oficina de cerâmica (a não ser pelo telão nas tardes que seguiam às captações). O local da oficina de cerâmica, onde nem os oficineiros nem eu poderíamos ir para não interferir no trabalho dos realizadores<sup>87</sup>, tinha certas regras e restrições que foram pensadas e lembradas a fim de que as panelas não quebrassem como havia acontecido na oficina piloto em julho. Eis algumas delas: não podia rir ou brincar, mulher grávida não podia olhar o pote, não podia soltar gases e os homens não podiam entrar na sala nem pegar no barro. Os únicos homens autorizados a entrar na sala de cerâmica eram Wenki, Wewito, Isaac e Tsirotsi (realizador em formação). Eles poderiam assistir às mulheres produzindo, uma vez que o grupo combinou de antemão que, para a oficina de vídeo, abririam essa exceção.

Se na oficina de cerâmica havia regras que deveriam ser respeitadas, diante do telão as regras eram mais maleáveis. Homens, mulheres e crianças assistiam regularmente às exposições de filmagens captadas no mesmo dia ou no dia anterior, rindo e comentando as cenas de que mais gostavam ou ficando sérios e ouvindo com atenção o que o pajé falava.

Dora, presente desde a oficina piloto, ajudou a organizar as mulheres na aldeia (uma vez que Alexandrina e Fátima residem na cidade), e é também a pessoa responsável pela cooperativa da Apiwtxa, que é um galpão onde se vende sal, faca, panela, cobertor, tecidos de algodão para Cusmas femininas, Cusmas masculinas e artesanatos em geral, feitos pelos

---

<sup>87</sup> Sempre que algo chamava a atenção dos realizadores e equipe VNA que se dirigiam ao lugar com câmeras em punho, eu me distanciava para não atrapalhar a filmagem do evento ou aparecer nas imagens.

parentes Ashaninka. Quando os potes feitos na oficina de cerâmica ficassem prontos, seria lá que as mulheres os venderiam. A cooperativa é um espaço feito especialmente para o morador e nem sempre estava aberta ao turista, que, a passeio na aldeia, costumam comprar os artesanatos na loja, ao lado da sala usada para oficina de vídeo.

## **A oficina de formação de realizadores**

Foi estipulado pelo VNA que a oficina de vídeo teria a rotina diária de registro no período manhã e exibição à tarde e foi assim, salvo alguns dias em que não teve exibição ou que os horários foram alterados, começando mais cedo as exibições ou terminando mais tarde. A oficina que tradicionalmente tem a duração de três semanas, pode se prolongar por mais uma, como foi de fato. Já o número de realizadores, como é de praxe no VNA, se restringiu a seis pessoas que, segundo o oficinheiro é um número perfeito:

“As oficinas que tiveram aqui no começo não eram só com os Ashaninka, era assim lá no Yawanawa e ia o Wewito, ia Zezinho (Huni Kuin), ia Maná (Huni Kuin), ia Manchineri, era sempre uns mistos assim, só que sempre seis alunos, tem essa coisa, eu sempre achei bom o número, seis alunos, aí eu repito, nunca questionei, mas eu sei que se for mais é complicado e se for menos é um pouco de desperdício” (Oficinheiro Tiago).

Os seis realizadores escolhidos pelas lideranças para essa oficina tinham a peculiaridade de serem três pessoas que já haviam trabalhado com vídeo, em oficinas anteriores na aldeia, e os outros três, novatos. Tsirotsi foi convidado por Wewito e Eereshi também. Já Moisés, por morar em Marechal Thaumaturgo, foi convidado por Isaac e por Wenki. Provavelmente os outros três realizadores também foram convidados por Wewito por morarem na mesma aldeia e estarem sempre em contato<sup>88</sup>.

Então, por sugestão do VNA, formaram-se três grupos em que uma pessoa já tinha participado e a outra não<sup>89</sup>. Três filmadoras foram disponibilizadas pelo VNA para a oficina e continham as letras A, B e C e foi assim que cada grupo foi nomeado.

---

<sup>88</sup> Os outros três realizadores eu não pude entrevistar. Radan saiu da aldeia logo no começo do curso. Enisson e Shãpi estiveram mais afastados que os outros e se comunicavam muito pouco em português, criando uma barreira entre nós.

<sup>89</sup> No filme Agenda 31, citado no capítulo 1, durante a V oficina itinerante do Jordão, a metodologia utilizada pela equipe formadora de AAFIs é a mesma que a utilizada nesta oficina, formando grupos misturados, de pessoas com mais experiência com pessoa novata, “Para quem tem mais experiência, explicar para pessoa que ainda não entendeu, usando a língua”.



Os grupos A e B pode-se dizer que foram grupos mutantes, pois a entrada e saída de integrantes teve uma dinâmica própria, enquanto o grupo C manteve a mesma formação de quando começou. Como de costume nas produções VNA desde a época da entrada de Mari Corrêa, a equipe estimula o grupo de realizadores a escolher uma ou mais pessoas para serem suas *personagens* nas filmagens, alguém geralmente próximo ao realizador que fará com que ambos sintam-se à vontade durante as filmagens. A pessoa que já tivesse trabalhado com vídeo no grupo poderia escolher quem seria o personagem de seu grupo. Após as câmeras serem distribuídas partiu-se para a escolha do tal *personagem*.

“E também, uma coisa que eles falaram é que a gente não tinha que perder o personagem da gente, que a gente ia acompanhar durante essa oficina, desde o primeiro dia é muito importante a gente estar seguindo ele até hoje. Ele (o pajé) é um personagem muito bom que eu estava acompanhando com o filho dele, que é o Radan só que daí aconteceu o acidente aí eu fiquei sozinho” (Moisés, em entrevista ao final do curso).

Tsirotsi, 32 anos, sobrinho do Sr. Antonio, agente de saúde e pai de família, já havia trabalhado com vídeo e propôs fazer dupla com Eerishi, 12 anos, neta do Sr. Antonio e filha de Dora. Por razões criteriosas, ambos trabalhariam com a *câmera A*, na captura de imagens sobre a oficina de cerâmica: Tsirotsi pelo motivo acima descrito (permitido por exceção à regra) e Eereshi pelo fato da cerâmica ser uma atividade estritamente feminina. No segundo dia, a esposa de Wenki, Célia, entrou neste grupo, trabalhando por quatro dias <sup>90</sup>. Tsirotsi filmou por um tempo com as mulheres, filmou junto de Moisés em algumas ocasiões e depois passou a filmar sozinho, entrevistando mestras e capturando imagens do cotidiano da aldeia.

“Eu cheguei e ele me falou se eu queria continuar a filmar com eles, Você já participou, aproveita. Eu (Wewito) não vou poder participar, já estou participando em outra, a montagem, pesquisa com o Tiago, aí ele não pode participar e me pediu” (Tsirotsi).

“Quando ele chegava, eu dizia pro Wewito, “quero pegar essa câmera, filmar um pouquinho, é uma coisa que eu acho importante” ele nunca chegou a dizer faz aquilo, filma aquilo. Às vezes o Wenki me convidava, pois sabia que eu estava aprendendo a filmar. Às vezes me convidava pra uma curta reunião, aí ele me pedia pra entrevistar, então ele me chamava. E também em (Marechal) Thaumaturgo, lá no Yorenka, ele me convidou pra um trabalho lá” (Tsirotsi).

---

<sup>90</sup> Por conta do incidente com Wenki, Célia parou com as atividades de vídeo e viajou para Marechal Thaumaturgo, para ficar perto de seu esposo.

“Tio Wewito, ele me chamou no dia de sábado chamou, conversou comigo, disse que ia colocar eu pra fazer o curso que depois eu poderia ajudar ele quando ele fosse pra algum canto, poderia ajudar ele a filmar também depois quando acabasse o curso ele ia ensinar mais ainda um pouco” (Eerishi).

O grupo B foi formado por Radan, pai de família com aproximadamente 35 anos, filho do pajé na aldeia, em parceria com Moisés, jovem de 21 anos, sobrinho de D. Piti, que vive em Marechal Thaumaturgo. Radan já havia participado e optou por seguir seu pai, Sr. Arissêmio, mas foi Moisés quem capturou a maior parte das imagens, pois no segundo dia de oficina, Radan teve que deixar o grupo por conta de um acidente com o filho que quebrara a perna <sup>91</sup>. Depois de algumas tentativas filmando-o sozinho, Moisés formou dupla com Eereshi para, em momentos estratégicos, filmar o pajé.

“Eu sabia que ia ter oficina, só que eu não sabia que eu ia participar. Aí o Isaac chegou pra mim e falou “Moisés, tu já sabe quem é que vai participar da oficina?” Eu disse assim “não” “vai ter que sair daqui domingo pra ir pra oficina” eu disse “tá bom” aí, quando o Wenki chegou, ele perguntou se eu queria participar eu falei que aceitava. Porque o Wenki ia formar alguém lá do centro Yorenka, porque lá também acontecem sempre eventos e eles sempre querem que isso fique registrado” (Moisés).

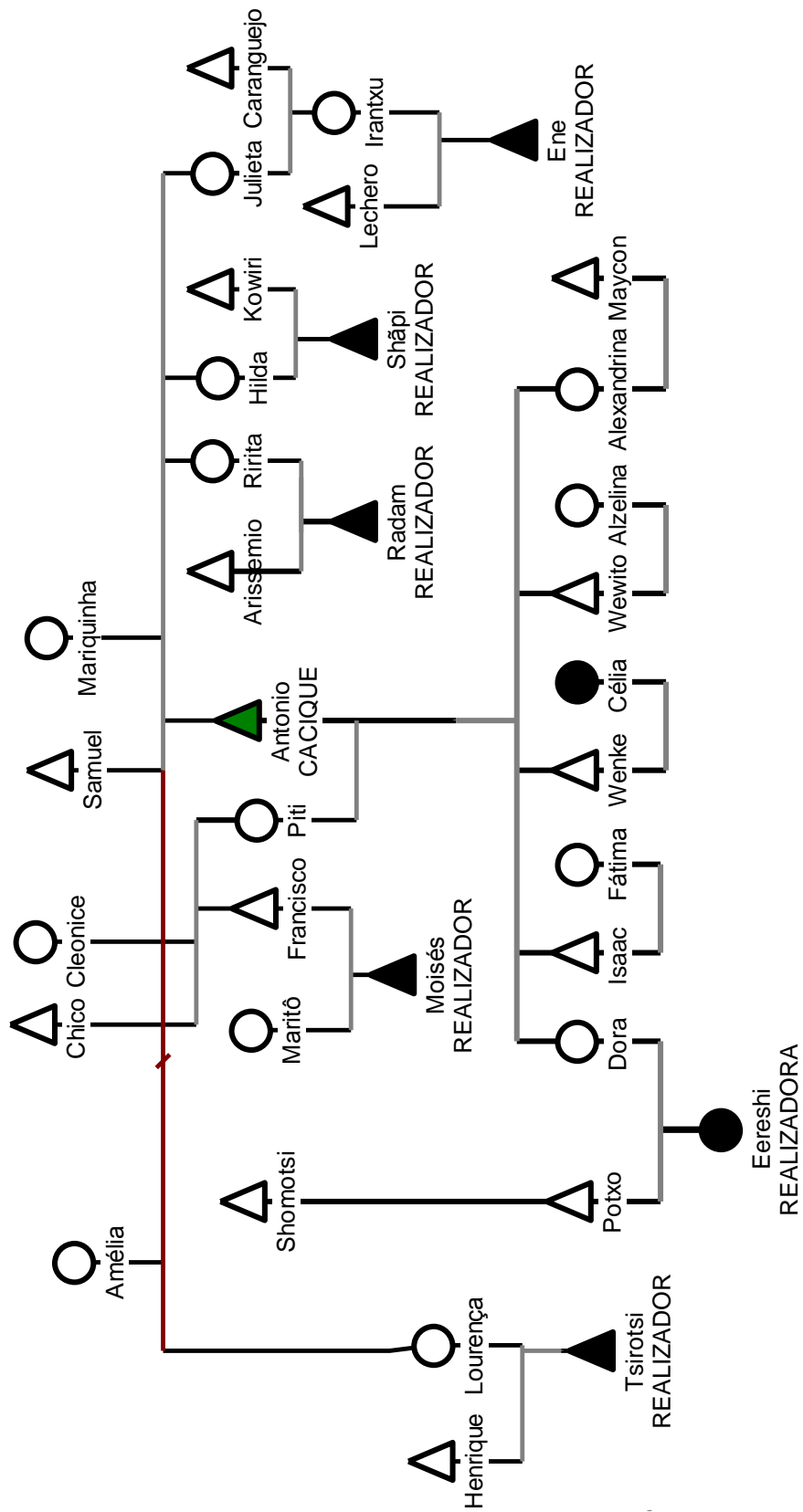
No terceiro grupo, C, formado por Enisson, filho da sobrinha do cacique e pai de um bebê e Shãpi, sobrinho do cacique, ambos com idade aproximada de 23 anos, acompanharam o cotidiano de um parente do Ene (Enisson), Ranko, cujo apelido é Jacú. Ene já havia trabalhado com a filmadora e foi quem escolheu a quem acompanhar.


Abaixo, uma genealogia resumida mostra a localização parental dos realizadores <sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Quando fui embora da aldeia, no decorrer de três semanas, Radan ainda não havia retornado de Marechal Thaumaturgo e as notícias eram de que eles talvez tivessem que ir para Cruzeiro do Sul para acompanhar seu filho em uma cirurgia.

<sup>92</sup> Os realizadores estão indicados de preto. Para produzir a imagem da árvore genealógica utilizou-se 4 programas de parentesco (Maqpar, Pajek, Puck e Genopro), todos disponíveis na internet.



A partir deste ponto começam as descrições da oficina de formação, onde observaremos as recomendações técnicas que trazem o repertório de padronização da linguagem, típico dos processos de formação. A partir de um conjunto de instruções, que aqui serão evidenciadas em CAIXA ALTA no meio do texto, perpassaremos por uma padronização específica, associada à ilha de edição (usando nestes casos o logo do VNA  após a caixa alta) e estas instruções evidenciarão momentos de interdependência das duas etapas da formação dos realizadores indígenas: o capítulo 1, oficina de formação e o capítulo 2, edição.

### **1º dia**

O trabalho nas duas oficinas (vídeo e cerâmica) começou na segunda feira e a primeira reunião do VNA com os realizadores Ashaninka deu-se de manhã. Estavam presentes, além da equipe de três oficineiros VNA (Vincent, Tiago e Camila), Wewito (organizador), os seis realizadores (Tsirotsi e Eerishi – grupo A, Radan e Moisés – grupo B, Enisson e Shãpi – grupo C) e eu (a antropóloga)<sup>93</sup>. Nesse primeiro momento toda a atenção (e certa tensão) estava voltada para os equipamentos. Algumas poucas crianças estiveram presentes ao final deste dia, curiosos, olhando e curtindo as novidades na aldeia. Enquanto alguns realizadores mostravam-se bem à vontade com a filmadora outros pareciam tensos e curiosos ao mesmo tempo. Ao final do curso, o realizador Moisés me disse em entrevista o quanto ficou apreensivo no primeiro dia: “O dia que eu cheguei aqui que eu vi as câmeras eu digo, nunca que vou aprender a mexer nisso. Mas eu achei fácil, pra filmar eu achei até mais fácil que eu pensava” (Realizador Moisés).

Depois dos ajustes finais de bateria e fita, as primeiras regras tinham a ver com a estabilidade da imagem, a proibição do Zoom e do recurso manual da câmera. A filmadora utilizada (Sony 3ccd, conhecida por mini-DV), só deveria ser usada no “automático”, já que o recurso “manual” pede habilidade e contato mais prolongado com o equipamento.

“De início a gente aprendeu foi só a filmar com a câmera no automático, aí eu fui filmando e sábado, se não me engano, já pedi pro Tiago me ensinar no manual que eu já fiz uns testes também com a câmera no manual, com o som também a gente fez teste e eu achei até mais interessante” (Realizador Moisés).

---

<sup>93</sup> A realizadora Célia entrou no segundo dia e permaneceu apenas mais quatro dias na equipe.

Foi então explicado acerca do Zoom, que ele é usado quando se quer aproximar a imagem, mas que por não permitir aproximar o som, seria inadequado para os trabalhos iniciais da oficina e, portanto, não deveria ser usado<sup>94</sup>. Mais tarde, os realizadores em formação viram em suas imagens as conseqüências do uso do zoom em condições de início de aprendizado. Talvez tenha ficado mais fácil entender o porquê da proibição dele (e do uso automático da câmera), pois ao utilizar esses recursos a qualidade da imagem pode diminuir e a imagem ficar instável e fora de foco, não sendo, pelo menos para o VNA, muito interessante para o começo das filmagens<sup>95</sup>.

Wewito participou ativamente da oficina, principalmente nos primeiros dias, dando dicas para não tremer ou para enquadrar uma imagem, ouvia as instruções da equipe do VNA e às vezes as traduzia na língua, reforçando um detalhe ou outro. Quando não estava participando ou visionando a oficina, editava seu filme, como já foi dito. Assim como ele, o coordenador do VNA, Vincent Carelli, esteve presente na oficina durante os cinco primeiros dias e depois de tempos em tempos, para ver como estavam indo os trabalhos ou dar alguma dica (quando não estava na oficina, trabalhava em outros projetos de captação de verbas, escrevendo para editais cujos prazos venciam ou na captação de imagens na aldeia, entrevistando mestras e lideranças).

“Esse exercício de hoje vai servir pros 15 dias que vocês vão filmar. Tudo que a gente tem que aprender, nós temos que aprender logo, pra aproveitar mais o material, a gente já viu que de frente assim, (com a luz) não dá, então vamos aprender hoje tudo que tem que aprender” (Oficineiro Carelli)

Saíram pela aldeia os três grupos de realizadores, para a primeira busca por imagens e

---

<sup>94</sup> No texto de 2005 (CORRÊA), o cineasta Eduardo Escorel comenta sobre o uso de Zoom em suas aulas. Ele diz que odeia o zoom e fala isso aos seus alunos (apesar de condenar as interdições do VNA junto aos índios) e completa dizendo que quando eles aparecem com o filme, não quer que eles façam o que ele está dizendo para eles fazerem e que um dia, alguém vai fazer um filme maravilhoso com zoom. Nesse momento, o VNA concorda com Escorel, dizendo que também esperam isso dos seus alunos.

<sup>95</sup> A principal justificativa (pelo VNA) para o não uso do zoom diz respeito aos “tempo e fita desperdiçados”, tempo este gasto assistindo as exibições ou capturando uma imagem tremida que não poderá ser utilizada na edição. Apesar desta justificativa rígida para que os realizadores não fizessem imagens tremidas, quando isso acontecia, dependendo do tempo disponível (e porque não do humor doicineiro) este fazia a opção por assistir ou não a seqüência tremida.

com a próxima etapa já marcada: “Na parte da tarde vamos assistir e explicar tudo o que vê na câmera, a câmera pede coisas e tem que obedecê-la, uma série de comandos” (Oficineiro Tiago).

## **Prancha 1 - Manhã**

Em duas horas as primeiras imagens eram assistidas com atenção por todos. A oficina de cerâmica chegava aos que nela não podiam estar presentes fisicamente. Fragmentadas, as imagens referentes ao processo de produção de cerâmica eram projetadas no telão e, apesar de tremidas, mostravam a queima do garipé e as primeiras etapas do processo.

Nelas víamos a mestra Hilda e sua filha de 13 anos, mexendo com uma vara as cascas de garipé em meio a troncos de uma fogueira, da onde tiraram o carvão para moer e juntar ao barro, para deixá-lo cinza. Comentários do VNA do tipo “tem que ver como é que ela está segurando a câmera” apontavam para o fato de que era uma mulher que estava filmando, portanto, como foi dito, ela ainda não tinha experiência com a câmera. E então a necessidade de inserir a informação, principalmente para esses que ainda não tinham tido o contato com o equipamento: de como segurar a câmera para NÃO TREMER:

“Aqui o que está acontecendo com a imagem? Tá tremendo, não é? É que eu não estou numa posição muito confortável, então, a câmera permite fazer várias coisas. Ela mexe isso daqui pra cima. Pra quê ela mexe isso daqui pra cima? [visor de LCD] Porque ai eu posso mudar a posição, eu posso segurar a câmera assim, ai eu vou olhar daqui, agora eu estou confortável, aqui ta bom, ta melhor, então a câmera faz isso pra você achar posição, a câmera faz isso aqui” (Oficineiro Tiago).

E assim, entre as imagens dos realizadores e interjeições dos oficinairos o trabalho prosseguia, exibindo as seqüências filmadas pelos grupos A (oficina de cerâmica) e B (pajé), uma vez que as imagens do grupo C tiveram seu primeiro problema e não foram capturadas. O grupo A, apresentava imagens dentro da mata, de mulheres que desciam vagorosamente um barranco, em fila e com criança no colo, outras com um facão na mão, e a cena é cortada, aparecendo novamente em outro lugar, com a mestra cavoucando com o facão e tirando um barro branco especial, depositado no cesto que trazem pendurado à cabeça. O oficinairo fala da importância de se antecipar em relação ao personagem: “O que é legal é que ele já sabia onde é que ia chegar” (Oficineiro Tiago). Ele salientava que acompanhando o olhar de quem

está sendo filmado, o realizador poderá prever o que ele fará depois. Explicou que neste momento tem-se a chance de se adiantar e pegar a cena por um ângulo melhor e demonstrou o que disse. Com a câmera nas mãos passou a mostrar como fazer para segurar com firmeza e dar seqüência para uma cena:

“Você mira e pensa assim: a Camila está aqui mexendo com isso daqui, que eu quero mostrar pras pessoas que vão assistir depois, eu quero mostrar que ela está mexendo no microfone e que depois ela vai botar aqui nessa câmera, então eu vou mostrar ela e a câmera. Pensei isso, agora eu vou filmar. Então eu tenho que mirar a câmera pra cá, a câmera está aqui em baixo, a Camila está em quadro, concentra, fica firme e vai lá (aperta o rec.). O detalhe agora, o detalhe para mostrar o que ela está fazendo, to mostrando o rosto dela, a mão, se ela abaixar eu abaixo um pouquinho, pra mostrar o rosto dela tem que procurar um lugar aqui, mais pra cá, ai já filmei bastante, já mostrei bastante, agora, que é que tem mais? Tem um monte de gente aqui vendo a Camila botar o negócio, então, ó, tem uma antropóloga lá no fundo, fotografando, tem um outro ali, to tentando cortar a janela o máximo que dá, tem essas galeras aqui, aqui num dá não é? Tá cortando? Então afastou, deu” (Oficineiro Tiago).

Aproveitou para falar sobre enquadrar sem os pontos de luz o que foi, diga-se de passagem, o maior desafio, uma vez que a oficina de cerâmica ficava em uma sala muito clara, aberta nas laterais. A sua analogia com o olho foi imediatamente aplicada pela menina Luiza, que de costas para a janela virou-se para ver a claridade fechando os olhinhos.

“Ela (a câmera) abre o olho pra enxergar aqui ó, se eu tirar ela vai fechar o olho, que a câmera é igual ao olho da gente, quando eu tô olhando pra aqui, eu tenho que abrir bem o olho e quando eu tô olhando pra lá pra fora eu tenho que fazer assim, fechar os olhos, porque o olho da gente fica melhor, porque está vindo muita luz, aqui é a mesma coisa, então se eu quero filmar o Moises aqui eu vou fazer isso aqui, filmar mais aqui pra porta, cortar lá o fundo, está vendo? Agora sim, dá pra filmar o Moisés normal, posso chegar mais perto pra escutar melhor, agora se eu vier mais pra cá (...) sempre tenta esconder o fundo pra poder ver direito o rosto das pessoas” (Oficineiro Tiago).

O grupo B exibiu algumas cenas do pajé Arissêmio carregando um monte de folhas (que servem de telhado para as casas) e ainda partes de uma conversa dele sobre seu roçado.

## **Prancha 2 - Tarde**

Fomos para casa e já estava noite. A idéia de projetar a sessão de cinema na aldeia, já esperada por todos, foi por água abaixo, literalmente. A chuva era forte e naquela noite chegaram visitantes ilustres, na companhia de Wenki, para se alojarem na aldeia. Era a “comitiva do ministro e os gringos” que na verdade tratava-se do Ministro Interino da Cultura, Alfredo Manevy, em férias, com alguns amigos e entre eles um estudante italiano <sup>96</sup>.

## **2º dia**

Na manhã seguinte, fiz uma visita à escola, ao lado da oficina, passando rapidamente pelas salas e essa visita foi como que um convite às crianças que apareceram em peso na oficina de vídeo. Diametralmente oposto à escola, na sala onde acontecia a oficina de cerâmica, era realizada uma reunião com a “comitiva do ministro e os gringos” juntamente com Wenki, em que conversaram sobre os projetos que estavam acontecendo na aldeia. Assistimos essas imagens projetadas no período da tarde.

Depois desse encontro partiram rumo ao Peru, levando o oficineiro Tiago, que ia com a intenção de filmar os parentes dos Ashaninka do lado do Peru. A aldeia para onde eles foram (Sawawo: que significa Arara vermelha) fica na fronteira com o Peru, a quatro horas da Apiwtxa subindo de barco. No relatório postado no site encontramos o relato da viagem onde Wenki cita a Festa da Primavera na aldeia Sawawo, uma festa Ashaninka para as crianças <sup>97</sup>.

Na oficina de vídeo, os outros dois oficineiros mantiveram o ritmo determinado de captura e projeção e as atividades começaram por volta de duas da tarde. Estavam presentes sete realizadores (contando com Célia) e algumas crianças, quase oito. Foram exibidas


---

<sup>96</sup> “O ministro e os gringos” foi uma generalização que surgiu em conversas informais durante as capturas das imagens. Para saber sobre a visita do Ministro à aldeia acesse o relatório: <http://apiwtxa.blogspot.com/2009/10/ministro-interino-da-cultura-alfredo.html>

<sup>97</sup> “Viajamos para Aldeia Sawawo, que realizava a Festa de Primavera, uma festa de criança. Partimos para Sawawo às 14 horas e, durante a viagem, assistimos o nascimento de filhotes de quelônios na praia do Tabuleiro, mantida por nós, também pescamos bastante peixes e fizemos um grande jantar com peixes assados na brasa. Chegando lá, fomos recebidos pelos chefes representantes daquele povo Ashaninka, que nos receberam de forma agressiva, logo contornada pela conversa que tive com eles. Explicamos a nossa visita e o que poderíamos fazer por aquela comunidade a partir das necessidades sentidas e observadas. (...) Logo depois da nossa conversa, tomamos caçuma, bebida de mandioca, e tivemos a oportunidade de participar da festa das crianças durante a noite e de manhã cedinho. Ficamos até as 10 horas da manhã e retornamos para Aldeia Apiwtxa. No dia seguinte ele (o Ministro) partiria para o município de Thaumaturgo e de lá seguiria viagem para Brasília”. Para acessar o relatório na íntegra: <http://apiwtxa.blogspot.com/2009/10/ministro-interino-da-cultura-alfredo.html>



imagens dos três grupos.

As imagens do grupo A na oficina de cerâmica mostravam a reunião com o ministro e a reunião de abertura dos trabalhos da oficina de cerâmica (que aconteceu antes da reunião com o ministro). A partir destas imagens, Vincent enfatizou a importância que as reuniões têm para as filmagens e como proceder durante as inúmeras falas no decorrer destas. Detalhou o tema de PENSAR ANTES DE FILMAR  <sup>98</sup> e saber de antemão o que é mais importante captar, em termos de conteúdo da informação:

“Pense: a reunião, o importante é a explicação. Quando Wewito abriu a reunião deu a chave. Quando abriu ele falou do que vai tratar a reunião. O filme é para quem não está na reunião. Quem escuta vem depois”.

“A gente não entende a língua, vocês entendem. Então, toda vez que alguém está falando você tem que pensar: será que é interessante? Vou filmar quem está falando uma coisa importante, aí você bota nele e fica nele, até ele acabar, quando ele começar a falar abobrinha, corta, se ele está falando coisa que não interessa, é a oportunidade de filmar quem escuta”.

“Aí a Dora pegou a palavra e começou a falar coisa importante, aí opa, na Dora, isso é legal, legal. Você não vai ficar passeando nessa hora, é uma coisa que você está entendendo, o homem não pode andar aqui, que não pode olhar dentro da panela senão vai quebrar a panela, que mulher grávida não pode atravessar essa sala, todas essas coisas são coisas importantes, por quê? Porque na primeira oficina, as painéis tudo quebraram, alguma coisa está errada, ou o barro está ruim, ou alguém fez alguma coisa que não podia fazer e essa reunião foi pra pensar nisso, porque que as painéis quebraram? Ou o barro está ruim, ou mulher grávida veio, ou as crianças ficaram fazendo zona, os homens espiaram na hora errada, esse é o assunto”.

“Então quando alguém tá falando coisa importante, filma nele, chega mais perto pro som ficar legal, e quando não for filmar mais ele, filma quem está escutando, ou o que está brincando e não está escutando também é divertido”.

“Então a reunião é o assunto, tem que pensar o que eu vou mostrar pra quem não está na reunião. Será que quem assistir meu filme vai entender o assunto? Vai saber o importante do que foi falado na reunião? Tem que ficar pensando nisso! E como tem um que fala e outro que escuta, tudo é importante, tem que ter o que fala e tem que ter o que escuta”.

“O Tsirotsi já participou de montagem, quando o personagem falou um negócio importante aqui, depois no meio falou algo que não presta, então vai cortar e, pra emendar essa fala eu vou mostrar alguém que está

---

<sup>98</sup> Como citado acima, sempre que o logo do VNA estiver após uma instrução em caixa alta, indicará que é uma padronização da linguagem diretamente associada à ilha de edição, ou seja, as recomendações desse tipo indicam a ligação direta entre a captura e a edição, que visam facilitar a edição para evitar problemas na ilha.

escutando, eu vou encurtar a fala dele, isso aí depois vocês vão entender como é que a gente vai brincar, pra essas duas horas de reunião, nós vamos fazer 5 minutos de reunião e só contar o que é importante” (Oficineiro Carelli).

A principal preocupação do VNA com as imagens produzidas na sala de cerâmica era com a luminosidade, que de tão forte externamente à sala, escurecia o rosto daqueles que ali dentro se encontravam. Este assunto, nomeado CONTRALUZ, percorreu toda a oficina e impregnou a mente dos realizadores, até que não fosse mais um problema.

“Uma das coisas que foi mais reforçado foi a questão da luz. Que a gente tinha que escolher um plano que não atrapalhasse tanto, que a gente pudesse ver bem o que a gente estava filmando, o rosto das pessoas, porque aqui as casas são todas abertas, não é? Então a luz fica lá fora, dentro da casa fica escuro, e a luz lá fora faz com que onde a gente está filmando fica escuro” (Realizador Moisés).

Cada plano era visto em todos os seus detalhes. A linguagem cinematográfica (foco, enquadramento, estabilidade da imagem, etc.) era ensinada no processo de exibição e crítica, quando as imagens eram avaliadas pelos oficinairos:

“Vocês vão trabalhar muito nessa sala, então isso é um problema que a gente vai ter que resolver, de frente pra cerca, pra cara do cara já viu que não vai dar, está tudo escuro”.

“No seu caso, vem aqui, esconde, ou filma aqui e bota a cara dela tampando a luz. Tem que achar alguma coisa para tampar aquela luz e você tá vendo que está escuro ali. Se estiver escuro, nem aperta o botão. Enquanto você não achar a posição colorido, aí você não grava”.

“Então aqui ó, afastasse mais e usasse os dois pra tapar a luz, ficava bom. Você sempre terá um personagem de sol, aí você acha um lugar mais aqui, mais aqui... pra tapar a luz, botar alguém tapando o buraco da luz, aí a hora que tapa fica legal. Vamos pro próximo” (Oficineiro Carelli).

Outro ensinamento clássico, em se tratando de linguagem cinematográfica, foi trabalhar com os termos “seqüência, plano e cena” de forma que a teoria estava embutida na prática. De certa forma, o VNA marca a diferença de sua metodologia em contraposição à metodologia convencional em cursos de cinema, onde primeiro se aprende as técnicas ou os


nomes do que não se pode fazer ou do que se pode fazer para depois “pegar no equipamento e partir para o registro”. Em relato Camila declara achar interessante essa metodologia:

“Eu me lembro que (no curso de cinema) tinha umas coisas que a gente aprendia e de cara aprendia “isso não é certo” “você não pode fazer isso e isso” eu nunca fazia idéia nem o que era isso, primeiro, tinha uns termos novos coisas novas que eu não sabia nem o que era e já aprendia que não era para fazer, e depois a gente aprende que teve um movimento revolucionário nos anos sessenta que fez aquilo e foi ótimo”.

“Você vai e filma e não tem nenhuma podaço (supressão) de início, eu acho isso maravilhoso, você vai e faz o que você quiser. O fato de a gente falar “olha, está tremendo” a gente está passando as técnicas e o que é certo e o que é errado, mas ao mesmo tempo não se concentra completamente nisso, ao mesmo tempo se a pessoa ficou com a câmara torta e a entrevista está maravilhosa, a gente não conversa nada da câmara torta, o importante é a entrevista maravilhosa” (Oficineira Camila).

O grupo C demorou até o final do dia para definir Ranko como seu personagem, se oferecendo para filmar também a oficina de cerâmica. O oficinairo deixou em aberto, lembrando que se mais de um grupo estivesse filmando ao mesmo tempo, a dinâmica deveria ser diferente, captando momentos distintos de cada mestre, sempre observando onde está cada realizador, para que não ficassem se esbarrando para captar uma mesma imagem:

“E depois as mestres, quando acaba a oficina, elas vão pra casa, cuidar dos filhos, da comida, não é? Vocês vão acompanhar também. Então podem combinar cada um vai escolher uma mestra para trabalhar mais, só num vai escolher a mesma que ele, e na hora que ele trabalhar com as mestras, você trabalha com os alunos e quando ele trabalhar com os alunos você trabalha com o professor, com as mestras, pra não ficar embolando” (Oficineiro Carelli).

O próximo tema abordado neste dia foi ESPERAR QUEM FALA TERMINAR DE FALAR . No caso de uma seqüência de vídeo, esperar quem fala terminar de falar pode ser a garantia da entrada dessa cena no filme, portanto almeja-se por parte dos realizadores que questionem as mestras, e principalmente, que as deixem falar até quando quiserem. Wewito aproveitou e explicou que o trabalho tem que ter começo, meio e fim, de forma que se consiga mostrar o máximo possível dos personagens:

“Você tem que pegar tudo que ela (mestre) faz, se tiver escutando, se tiver dando uma bronca, levando um carão, tudo o que vocês vão observar e registrar. Também não é registrar tudo, o dia inteiro, o dia inteiro você vai gastar 6, 7 fitas. Não, vai ter que saber olhar para o que é mais importante: uma entrevista com uma velha ou uma entrevista com uma jovem, como que é que funcionam as regras, tudo isso, e você vai ter que puxar conversa com a tua filmagem, com o teu trabalho” (cineasta Wewito).

Wewito pontuou o envolvimento da escola com o assunto da cerâmica para produção de material didático, por isso teriam também esse espaço para buscar imagens. O curso seguia, sempre apresentando as imagens de cada grupo; na primeira semana era em média uma hora por grupo, ora recebendo elogios, ora críticas.

“Mas foi bem legal ele ficar falando e os dois olhando, isso foi bem bonito. Abaixou bastante, jogou pra cima... Olha aqui, aqui você tirou o fundo branco, tava bom, aí é uma posição boa de trabalhar... Aí você levantou, entrou aquela luz, pronto...”

“Hoje o pessoal tá pegando bem a câmera... Você (Ereshi) tá com a câmera mais estável que o Tsirotsi hoje... Ela pegou o jeito de segurar a câmera. Vocês já entenderam mais ou menos os problemas que tem ali, como trabalhar, então pode pegar, vai lá e dá seqüência, amanhã a gente vai ver se vocês aprenderam mesmo” (Oficineiro Carelli).

As cenas do grupo A estavam muito iluminadas, sendo para o VNA um problema estético a ser resolvido com os realizadores. Já as imagens dos grupos B (no roçado com Sr. Arissêmio) e C (dentro da mata com Ranko) tinham uma luminosidade excelente, o que era, segundo os oficinairos, porque foram feitas dentro da mata. Como nesse caso os realizadores não tinham o problema com a luz, outras questões eram colocadas para a oficina, que giravam em torno dos PLANOS E ENQUADRAMENTOS. Um enquadramento bem feito não deveria cortar uma pessoa enquanto houvesse espaço “em branco” do outro lado da imagem<sup>99</sup>. E no quesito movimento, deveriam treinar para mostrar o ambiente em movimentos contínuos e suaves (e de 360°), atentando para que os planos não ficassem muito longos.

---

<sup>99</sup> Uso a palavra “em branco” entre aspas porque o chão da paxiúba não é necessariamente um espaço em branco, a não ser em termos da padronização da linguagem no cinema.

No meio das exposições, houve uma ligeira parada nos trabalhos, quando o realizador Radan recebeu a notícia de que seu filho havia quebrado a perna ao subir em uma árvore. Teve que deixar o grupo para levá-lo à Marechal Thaumaturgo. Moisés assumiu as gravações com o Pajé, tendo Eerishi e Tsirotsi como companhia em algumas ocasiões. Na maior parte do tempo, Moisés filmou sozinho<sup>100</sup>.

“Uma das dificuldades que eu encontrei foi a língua mesmo, as vezes eu parava a filmagem no meio de uma conversa que era até importante que eu não deveria ter parado, mas como eu não entendia acabava cortando. O Wewito deu uns toques legais pra gente, ele também estava sendo um instrutor, só que mais de longe” (Realizador Moisés)

De volta à oficina, as normas eram as mesmas para os três grupos: as fitas que fossem trocadas precisavam ser numeradas e guardadas na seqüência. E para todas as fitas recém-colocadas: GRAVAR 10 SEGUNDOS ANTES DE INICIAR A FILMAGEM 🎥, para assim evitar seqüências cortadas no começo. Outra sugestão era que cada realizador que pegasse a câmera para filmar, filmasse a si próprio para que se soubesse de quem eram aquelas seqüências. Mas isso não funcionou e na dinâmica da oficina oicineiro perguntava de quem eram as imagens e se virava para o realizador para fazer as considerações.

“Carelli - O que ela está falando? Você está conversando com ela?

Enison - é, eu ‘tava’ perguntando pra ela [Mawoki] quantos dias ela vai ficar...

Carelli - muito bem! ... muito bom, muito bom esse plano geral aí, e ela disse quanto tempo?

Enison - dois dias

Carelli - dois dias...

Carelli – você filmou ela fazendo cesto enquanto estava esperando o cara? Como é que foi esse negócio?

Camila - eu sei que gostei do personagem, não é isso Enisson? [Risos]

Enisson – é, foi mais ou menos isso.

Carelli - é porque começou bem, tem que desenvolver, precisa espera mais,

---

<sup>100</sup> A maior dificuldade para Moisés era que ele não morava na aldeia (não tinha muita intimidade com o pajé) e não falava Arawak, então ele gravava o Pajé falando e só ia saber o que dizia quando, durante a exposição, alguém traduzia o que estava se passando.

e essa viagem aí também?

Camila - foi pra onde? São imagens muito bonitas, mas vão dar aonde?

Carelli - começa um assunto vai até no fim, você num vai passar duas horas filmando ela, tal, mas aí você espera ela acabar, vê o que ela vai fazer, tem que ficar trabalhando o assunto...

Carelli - viu como é outra coisa assistir alguma coisa numa câmera firme

Camila - quem é ele?

Enison - Ranko.

A partir de então, as atenções do grupo C voltam-se para Ranko como personagem. Ele é ativo e demonstra gostar de fazer parte do filme. É conversador e dá continuidade às falas, mesmo quando os realizadores não perguntam o que está fazendo, ele explica e continua a conversa. Está no meio da mata, ajudando John (Genro do cacique) a retirar as palhas que serão usadas na construção do telhado da casa de John. Passa o facão no centro da folha do coqueiro e vai abaixando uma por uma. Neste começo de trabalho, suas cenas eram de pesca (e de não conseguir nenhum peixe) ou indo para algum lugar na canoa a motor, sendo pensado já neste momento como um personagem que chamava a atenção pela originalidade. **Prancha 3 – Grupos A, B e C**

À noite o telão improvisado com lençol atraiu a atenção de muitas crianças e adultos exibindo o filme Huni Kuin “Já me transformei em imagem”, produzido por Zé Yube (VNA, 2008).

### **3º dia**

O dia amanheceu claro e logo vi Tsirotsi com sua filmadora, andando pela aldeia. Fátima e seus filhos estavam hospedados em casa desde a noite anterior e o café da manhã foi com visitas de Wewito e Kumanhari. À tarde, entre crianças e adolescentes, havia 15 pessoas a mais na oficina. Os três grupos apresentaram suas imagens. As primeiras foram do grupo A, cujas atenções permaneciam em relação ao tamanho dos planos, pois o que antes estava longo demais ficara agora curto demais. Das imagens de mulheres na oficina de cerâmica foi dito que com menos de 10 segundos dificilmente se faz um plano interessante: “Deixe o plano acontecer, a mestra quase não aparece falando” (Oficineiro Carelli).

Tratava-se da Mestra Hilda que além de falar pouco, se escondia da câmera sentindo-se envergonhada quando suas filhas riam enquanto ela explicava “tem que fazer bem feito,

tem que fazer direitinho, tem que olhar como é que faz pra poder aprender”. Hilda aprendera a fazer cerâmica com sua mãe e em conversa com Tsirotsi acrescentara mais alguns detalhes às regras da oficina de cerâmica:

“Eu perguntei mesma coisa pra ela, como é que iniciou no pote e ela falou mesma coisa também que as outras falaram, que ela aprendeu com a mãe dela. E também, como as outras, falaram que os homens não pode olhar, não pode chegar perto e também o homem não pode namorar quando tiver olhando aquele pote, passando e olhando aquele pote e depois, não pode namorar com a mulher dele (...) com as outras mulher também.. E também a menstruação, ela não pode passar por cima” (Tsirotsi)

Osicineiros pediam que captassem mais imagens da mestra, que a entrevistassem e se aproximassem mais de seus trabalhos, na oficina e em casa. As imagens que chegavam eram de meninas amassando o barro branco do lado de fora da sala. A equipe VNA observa que algumas estavam com luminosidade boa, mas com a ressalva de que ainda tinha que esconder a luz para sobressair o foco. A maioria das questões sobre estética era inserida apenas com comentários sobre a qualidade das imagens (sem a nomeação “isto é estética”). Um exemplo foi a seqüência em que havia uma mulher sentada na sala de cerâmica, sua posição no enquadramento estava acima da metade do quadro e, abaixo dela (mais da metade da tela), era o chão de paxiúba que oicineiro chamou de “10 metros sem nada”.

No grupo B, que agora estava apenas com o realizador Moisés, a COMPOSIÇÃO do quadro foi o assunto trabalhado:

“não esquecer de que para mudar de posição desliga e foca novamente ou ainda, quando entrar alguém no plano e ficar apertado na imagem, mudar o plano bem lentamente, deixar a pessoa falar, contar a história inteira” (Oficineiro Carelli)

Na cena em que apareciam três pessoas sentadas no primeiro plano da tela sobrava dois terços da tela para cima, com grades e muita luminosidade. Foi explicado então que quando se olha para o a tela, olha-se para o meio dela, e que essa imagem que foi mostrada causava certo incômodo por estar muito abaixo, como na imagem anterior, que estava muito

acima e com a paxiúba se destacando abaixo. Pedir para centralizar o objeto filmado é um padrão de seqüência, assim como cenas de entrada e de saída de uma casa<sup>101</sup>, ou de uma pessoa que anda até sair da imagem.

No grupo C o tema do dia foi FILMAR ENQUANTO CAMINHA, pois como Ranko é um personagem muito ativo, o grupo deve atentar para que cada plano tenha começo, meio e fim. E para o desenvolvimento de cada plano é preciso acompanhar o personagem enquanto caminha e sempre com muito cuidado para não tremer<sup>102</sup>. Filmar andando requer certa habilidade e para esse tipo de gravação julga-se necessário um parceiro para guiar aquele que está andando de costas. O exercício de filmar de costas foi realizado cinco dias depois (Prancha 12). **Prancha 4 – Grupo A**<sup>103</sup>

#### 4º dia

Quinta feira e as atividades de exibição começaram às 10h da manhã, com imagens do grupo A. Os potes já estavam tomando forma e tinha barro de duas cores, cinza e marrom. Dentre as mulheres que estavam participando e aprendendo, Tsirotsi entrevistou também Dora:

“Dora disse que adorou. Que ela ta pegando o curso também, ela tá aprendendo. Eu falei pra ela pra queimar o pote e ela disse “não eu vou esperar a Hilda. Como eu sou aluna e ela é professora eu vou esperar ela pra mim saber, pra mim aprender como é que queima, aí depois que eu aprender, eu já posso fazer sozinho e queimar, aí eu já sei como é que queima”. E o que ela aprendeu também com a Hilda é que tem que ajeitar, tem que endireitar o pote tem que fazer bem feito e também que se não fizer bem feito como ela ta fazendo, lisinho, e não endireitar e fazer mal feito, aí quebra” (Realizador Tsirotsi).

---

<sup>101</sup> Pode-se filmar a porta para dentro da casa e depois filmar as pessoas chegando, ou ainda, filmar de dentro para fora e depois de fora para dentro.

<sup>102</sup> Existe um equipamento que serve para estabilizar a imagem, chamado *steadcam* e foi apresentado ao cineasta Zé Yube pelo oficinairo Tiago, em março de 2010, durante a edição, através de um vídeo no youtube.

<sup>103</sup> Como demonstrado anteriormente, neste dia os três grupos apresentaram suas imagens, porém, as únicas imagens boas que eu consegui fazer foram do grupo A.



A mestra Mawock (entrevistada por Tsirotsi), veio pela segunda vez do rio Breu para ajudar nos trabalhos. Tinha muita experiência e em conjunto com Hilda, mestra na aldeia, dava detalhes e ensinava as mais jovens como transformar o barro em cerâmica. Na tela, o dia da oficina de cerâmica findava com frangos sendo limpos para a refeição pós-oficina.

### **Prancha 5 – Grupo A**

“Tsirotsi – A Mawock aprendeu com a mãe dela e com a vó dela. Aí começou trabalhar o pote, cozinhava macaxeira, cozinhava caça, aí o pai dela foi pra fora. Trouxe uma panela grande, aí começou a cozinhar com essa panela de alumínio. Aí ela disse que o sal, não existia também o sal. Uma vez o pai dela comprou sal, panela, chegou e disse: “essa panela aqui o branco disse que é bom pra cozinhar” aí ela pegou essa panela botou água, aí ela cozinhou macaxeira, aí de repente cozinhou, cozinha mais ligeiro do que o barro né, porque o barro demora mais né, o pote demora mais de cozinhar, mas a panela “rapaz é bom mesmo” (risos) aí né, ela começou vê as panela, aí o poti.. aí foi deixano o Poti. Aí foi comprano e o pai dela foi trabalhano, trabalhano, trabalhano, aí comprou as panelas pra fia dele, tudinho as panelas pequenas. Aí deixou a cerâmica de fazer, pote de panela, aí foi comprando de fora mesmo a panela aí ninguém quer mais fazer, aí depois que ela soube do sal também, ela não queria nem misturar ... ela comia sosso mesmo a comida e depois que ela comprou o sal ...

Ereshi - Ela ficava com nojo da comida feita com sal.

Tsirotsi – ãã, porque ela não tem gosto com sal. Era acostumada a comer sosso... Ela cuspiu, aí o tempo foi passando e aí ela foi acostumando a comer com sal e aí agora, come direto com sal e agora, na época do começo da cerâmica, aí ela veio né, pra continuar a trabalhar dinovo a cerâmica, aí ela adorou né, ela quer se lembrar dinovo o passado. Ela veio de tão longe, ela ouviu a mensagem pra continuar de fazer cerâmica, aí ela chegou”<sup>104</sup>.

A equipe VNA, que ainda não estava contente com as entrevistas, sugeriu que o grupo de realizadores fizesse perguntas para as mestras, a fim de CONTAR A HISTÓRIA PARA QUEM NÃO SABE E NÃO CONHECE. Há que se contar “a história das mestras e também a história de como fazer a cerâmica” (oficineiro Tiago).

E, talvez porque Ranko morasse longe, dificultando a ida de sua esposa para a oficina de cerâmica, as imagens do grupo C a mostravam em sua casa, ao lado de suas filhas e produzindo potes. Seu pote era marrom quase amarelo, o que significa que não usara cinza na massa. **Prancha 6 - Grupo C**

---

<sup>104</sup> Este trecho faz parte da conversa gravada com os realizadores, lembrando o que já havia sido filmado do processo do barro, citado adiante.

Mesmo o VNA dizendo que não era para utilizar o zoom ele foi usado. Após alguns testes feitos pelos realizadores, o VNA pôde falar novamente do zoom, partindo das imagens capturadas, que ficaram tremidas e instáveis. Depois das exibições, todos foram para fora da sala e, enquanto a oficinaira com a filmadora nas mãos explicava os comandos, os realizadores, curiosos, mexiam e treinavam a mira e o uso do zoom que, no fim, permaneceu a proibido. **Prancha 7 – Zoom**

### 5° dia

Era a primeira sexta feira que passávamos na aldeia e não houve oficina de cerâmica, apenas exibições de vídeos. Ao sair da sala de aula onde Fátima trabalhava conceitos agroflorestais, aproveitei a ausência de pessoas na sala de cerâmica e adentrei vagarosamente o recinto, pisando leve, como se fosse um local sagrado. A lousa com a explicação de Wewito ainda estava desenhada e os potes de cada mulher estavam separados em grupos de potes.



A oficina de vídeo estava repleta de crianças e as cenas foram da oficina de cerâmica e do Pajé. A equipe VNA percorreu sobre os PLANOS NO ROSTO E NAS MÃOS 🎥 de alguém que está se alimentando, que para haver continuidade na cena deve-se filmar o plano no rosto, depois filmar as mãos ou o prato (a cena referia-se ao pajé comendo melancia na casa de seu filho). A linguagem cinematográfica era inserida sutilmente, nas dicas após as críticas ou elogios: “atente para a linha em “L” de um plano (composição), pois uma imagem torta

“derruba” o filmado”. Esse assunto começou a aparecer a partir de então e a equipe do VNA pôde mostrar em algumas imagens o alinhamento necessário para que não parecesse que as pessoas caíam da imagem. **Prancha 8 – Grupo A**

### **6º dia - Sábado agitado**

Amanheceu com bastante neblina em volta da casa e isso significava um dia azul pela frente. Tomamos o café da manhã com Isaac e sua família e pouco antes do meio dia desceu na aldeia, em frente à casa do cacique, um helicóptero do IBAMA. Aparentemente uma visita de rotina (mas se levarmos em conta que Isaac tinha sido mantido refém, a visita pode ter sido para ver como estavam os ânimos na aldeia). Com a chegada do IBAMA, muitos foram correndo para ver de perto e juntou muitas crianças em volta do helicóptero.

Após o frenesi que causou, foi avisado para quem pôde ouvir que uma parenta de D. Piti estava com uma canoa repleta de melancia à beira da casa da Góia. O movimento estava intenso em torno do helicóptero. Passei pela casa do Sr. Claudio onde tinha alguns homens conversando e bebendo caçuma. Tsirotsi levava mais um pernil para a alimentação da equipe junto com seu filho Owantsiriotsi. De frente para a casa de Góia e ao lado da casa do Sr. Claudio tinha uma casa vazia que foi usada algumas vezes pelo VNA para trabalhar na oficina de vídeo. Nesse sábado a equipe VNA (curiosamente sem nenhum realizador em formação por perto) e aproveitando a presença de César, o “Shomotsi” e de Wewito, colheu material necessário para fazer uma reedição da fala de Shomotsi no filme “SHOMOTSI”, usando esse espaço (o material original precisava de alguns reparos).

A oficina tinha a presença de quase 10 dez crianças e três dos seis realizadores e começou por volta das 16hs, mas as exhibições não foram muito longe. Em menos de uma hora já tínhamos visto todas as imagens da oficina de cerâmica e do pajé Arissêmio. A principal instrução por mim anotada nesse dia era para que os realizadores se concentrassem em um personagem, pois “se tiver muita gente se perde na imagem” (Oficineiro Tiago). **Prancha 9 – Grupo A**

À noite, depois de dois dias sem projeção no telão (na sessão de cinema na casa de D. Piti) assistimos ao filme “A marcha dos pingüins”, o primeiro a ser exibido nessa estadia na aldeia que não fora produzido pelo VNA<sup>105</sup>.

### 7º dia

Mesmo quando amanhecia meio friozinho, por volta de 8h da manhã o calor já rendia um banho de rio. Crianças brincavam de balançar nos galhos baixos de uma árvore e às vezes eu ouvia apenas murmúrios, de duas ou três vozes de crianças, vindo de cima de uma árvore grande de caju. Se não era a melancia e o banho de rio, o caju ajudava a refrescar. No entanto, o calor das 3h da tarde é difícil de descrever, algo que beira alguns 40 graus na sombra ou mais. Garrafa de água é imprescindível. O fato de a oficina começar por volta deste horário provocou a mudança de ambiente. A equipe VNA e os realizadores transferiram o telão para a varanda e ajustaram os fios necessários para ligar os equipamentos do lado de fora da sala. Abasteceram com gasolina o gerador de energia, que alimenta o telão e equipamentos, e se preparavam para começar as atividades quando o barulho do helicóptero (novamente) movimentou as pessoas em direção à casa do cacique<sup>106</sup>.

Ao som do helicóptero, todos saíram correndo de onde estavam e se juntaram em baixo de uma frondosa árvore, que os abrigavam do sol intenso. Eu fiquei o mais longe que minha curiosidade permitiu e como não queria atrapalhar as filmagens fiquei na espreita, no

---

<sup>105</sup> Os filmes apresentados durante as sessões de cinema na aldeia foram “A gente luta mais come fruta” (Ashaninka/VNA), “Brava gente brasileira” (Cinema nacional/Lúcia Murat), “Terra vermelha” (Cinema nacional/ Marco Bechis), “Dançando com cachorro” (Ashaninka/VNA), “Corumbiara” (VNA/Vincent Carelli), “Canibals Tours” (Austrália Dennis Ou’Rourke) e um filme de luta que foi assistido por dois dias seguidos (cuja justificativa é porque eles adoram filmes de luta). Naturalmente não foi uma seleção neutra, pois os filmes eram ou sobre a temática indígena em geral, ou filmes produzidos pelos Ashaninka junto ao VNA ou, ainda, produzidos por outras etnias junto ao VNA. Filmes que não possuem essa temática geralmente têm alguma outra função, como mostrar uma narrativa “A marcha dos pingüins” (França/EUA), ou o significado de um ritual “Camelos também choram” (Alemão/Mongol). Um exemplo de como os filmes já influenciou no trabalho dos realizadores em formação é o filme Guarani-Mbya, produzido junto ao VNA chamado “Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada”. Este filme foi inspirado no filme “Canibals Tours” (Austrália Dennis Ou’Rourke) que foi exibido durante oficina de formação entre os Guarani, conforme me relatou o oficinairo. Outro filme que é um sucesso nas aldeias, mas que não foi passado durante esta estadia, é o “Nanook of the North” (EUA), como consta na entrevista “Conversa a cinco” (CARELLI, 2005).

<sup>106</sup> Tínhamos tido a notícia de que Wenki fora vítima de um terçado (facão) na testa (segundo relatos, ele foi atacado por alguém que lhe tem inveja por sua liderança) em um bar em Marechal Thaumaturgo. Sua mãe, D. Piti, estava inconsolada, preocupada e sem saber direito o que havia acontecido. O IBAMA, para compensar o fato de a polícia federal não ter atendido à vítima na madrugada de sábado para domingo, prestou-lhe serviços levando-o até Cruzeiro do Sul para ser medicado e também à PM para fazer o boletim de ocorrência. Depois o levou à aldeia para falar com seus parentes e os acalmar.

máximo usando um zoom e me mantendo distante. Wenki estava com o rosto inchado do corte do terçado e falava bem baixo, eu mal podia ouvir o que ele dizia, mas lembro dele no final, falando com mais vigor, que esse era o papel do guerreiro e que ele ia continuar lutando. Depois que o helicóptero levou Wenki de volta para Marechal Thaumaturgo, D. Piti e sua filha Alexandrina foram até o lugar dos computadores e pediu para a oficinaira Camila, que lá se encontrava, para ajudá-las a redigir um texto sobre o fato acontecido. Célia voltou para Marechal Thaumaturgo, deixando o curso ao final dessa primeira semana.

Eram duas da tarde e a oficina, enfim, recomeçara. A dificuldade que os realizadores tinham na sala de cerâmica, com a luminosidade, eu passei a ter em meu registro fotográfico. Não só eu, mas em dias que estava muito sol a equipe VNA também teve que recorrer algumas vezes à tela de LCD da filmadora, para ver com mais clareza as imagens dos realizadores.

Após a saída de Radan, Eerishi fez algumas incursões junto ao Moisés ao filmar o Sr. Arissêmio, pois assim podia auxiliá-lo na língua Arawak. Trouxeram neste dia cenas que para o VNA precisavam melhorar no enquadramento. A cena era a seguinte: o pajé caminhava de sua casa para a de seu filho e lá uma jovem lhe trazia caçuma. Ele bebia, conversava com algumas pessoas e voltava para casa. A equipe destacou questões de enquadramento - dos pés. Os pés do pajé foram cortados, mas na parte superior da tela ainda existia espaço que permitiria um melhor enquadramento. Outro momento em que os pés são citados é quando o pajé caminha de sua casa à outra “cortou os pés, poderia tê-los incluído” (Oficineiro Tiago).

E o som era um detalhe que começava a aparecer. A sua ausência indesejada indicaria falha no contato (ou o mau contato). Em alguns momentos somente a imagem foi capturada.

### **Pranchas 10 – Grupo B**

O filme produzido por Wewito, SHOMOTSI, tornou-se um modelo a ser seguido sendo um clássico exemplo para incentivar os realizadores a SAIR DO COTIDIANO PARA CONTAR UMA HISTÓRIA MAIOR:

“SHOMOTSI, o filme, é um bom exercício para pensar nessa história maior: primeiro mostra o ambiente, a aldeia, amanhecendo na casa até chegar no personagem Shomotsi - apresentando o personagem, afiando a faca. O momento de manhã termina e outra coisa acontece. Barco – travessia do rio – início: subindo no barco. Coisa que identifica a identidade do lugar. Em SHOMOTSI, a espera na praia foi crucial, por isso é importante gravar tudo,

até o que não fez. Agora, o que eu acho que está faltando em todos os personagens, e aí acho que vocês podem fazer um material bem especial, vou partir de outro exemplo no SHOMOTSI. Uma coisa que no SHOMOTSI é um momento quase mágico, no filme, é o momento onde ele senta ali para falar da coca, imagina aquele filme sem aquilo ali, aí ele passa a ser um personagem muito comum, que não sabe nada de especial, que pega mandioca, que vai pra Thaumaturgo pegar dinheiro, entende? E o Shomotsi tava trabalhando na roça de mandioca, era um dia igual ao que a gente filmou. Várias pessoas indo pra roça, era pra ser igualzinho, só que teve um momento ali que o Shomotsi parou, aí foi fumar coca, aí o Wewito chegou, sentou ai botou na cara dele e perguntou “tio, tem alguma história sobre coca?”. Ficamos uns 10 minutos naquela viagem dele, é o momento mais legal do filme. Ele era só uma pessoa comum, agora a partir do momento que a pessoa faz uma coisinha, coisinha pequeninha, ele chega da roça, ele senta para descansar é normal a gente pensa assim “agora acabou, aí a gente pára” nesse momento o cara pára pra descansar aí ele pega o fumo dele, de rolo, descasca, nesse momento que ele vai ficar ali é o momento onde ele pode parar pra entrar no mundo da cabeça dele, enquanto ele tá trabalhando ele tá mais no mundo físico agora, no momento onde as pessoas param pra descansar, costuma ser o momento onde a pessoa filosofa, ela pensa, ela fala sobre alguma coisa que ta acontecendo, então eu acho que o que está mais faltando nos nossos personagens é essas coisinhas que caracteriza mais ele como parte de um mundo diferente” (Oficineiro Tiago).

O personagem é citado também nos textos do VNA, quando Mari Corrêa fala sobre tempo, que está impregnado no material que foi gravado:

“*Mari* – Aquela cena do Shomotsi que ele mergulha, a câmera não corta e espera o cara sair da água – daí ele sai e diz: “Fiquei quinze minutos dentro d’água...”, aquilo só funciona porque não tem corte. Se a gente ensinasse para o cara: “Olha, um minuto sem acontecer nada, você corta”, a gente não teria aquela cena” (CORREA et al., 2005).

A partir de então, o oficinairo sugeriu uma “lição de casa” para os realizadores. Pediu que criassem um RITUAL INTERNO DE PENSAR COMO SERÁ O AMANHÃ, que consistiu basicamente em ficar por dentro das notícias e de tudo o que estava acontecendo na aldeia e pensar o que cada realizador teria de importante para fazer com o seu personagem no dia seguinte.

## **8º dia**

A oficina começara mais tarde na segunda feira e por volta das quatro da tarde as imagens eram projetadas no telão. Enquanto assistimos à exibição do grupo C, com Ranko que costurava uma rede de pesca enquanto falava sem parar, D. Piti fez-nos uma visita e

parou para assistir, agora mais calma por ter visto seu filho no dia anterior. Luculá (logo ali) Oowiro e seus primos brincavam em uma gangorra improvisada. Já na oficina, o realizador, no afã de captar as imagens, não percebeu que havia formigas na lente ou que por vezes uma gota d'água era capaz de comprometer toda seqüência. **Prancha 11 – Grupo C**

Enquanto Ranko falava o realizador se distraiu filmando a criança na rede, perdendo assim parte do som da história. Apesar disso, o oficineiro ao ouvir a tradução simultânea que o realizador nos trazia, concordou serem imagens muito boas, exemplares, de um personagem interessante para o filme. O foco manual/automático voltou em questão e mais uma vez dialogou-se qual a diferença entre ambos. O oficineiro disse ainda dos vários focos possíveis e fez um exercício com os três realizadores que estavam presentes na exibição, deixando-os mexerem na câmera para visualizar pelo menos três focos diferentes. Os comentários são ricos em elogios “ótimo, perfeito” mostrando entusiasmo dos oficineiros.

“Em cada situação um jeito diferente de pegar a câmera. É bom fazer plano aberto, mas se o personagem estiver falando então não é legal, pois não dá pra escutar o que ele está falando. É importante acompanhar o personagem de lado, de frente e de costas. Planos dos pés, do rosto, de lado, de frente, de costas podem ser feitos com o exercício da dupla, um guiando o outro, puxando pelas costas. Ele serve para ajudar aquele que está com a câmera a seguir filmando sem medo” (Oficineiro Tiago).

E para fazer o exercício de PUXAR PELAS COSTAS, foram para a varanda e a oficineira Camila fez por uma vez o papel de realizador, enquanto o companheiro a conduzia segurando em sua camiseta. Depois os realizadores fizeram também, exercitando a condição de um homem pegar nas costas do outro para conduzi-lo, sem que ele tropece ou caia em eventuais buracos ou obstáculos<sup>107</sup>. **Prancha 12 – Grupos A, B e C**

## 9º dia

---

<sup>107</sup> Para se fazer o plano de alguém andando de frente, caso estiver filmando sozinho, há que se ir devagar e olhando para ver o trajeto.



Como de costume, sempre que eu acordava tomava o café e saía de casa, sentindo o acordar da aldeia. Durante o período das oficinas, mas principalmente durante a segunda semana de trabalho, as mulheres da aldeia procuraram produzir seus potes em casa, fora do espaço da oficina, seja junto de suas filhas ou sozinhas. Podiam ser vistas tanto no telão quanto fora dele, modelando, queimando ou alisando seus potes. Neste dia encontrei mais de uma mulher produzindo cerâmica fora do espaço da oficina. A primeira mulher que encontrei foi D. Piti, retirando os potes do fogo, em frente de sua casa. Todos em perfeito estado. Ela me disse que sua sogra lhe ensinava fazer potes grandes, que ensinou muito a ela. Tsirotsi também conversou com D. Piti neste dia, confirmando o que ela tinha me dito:

“Disse que quem ensinou ela foi a sogra dela, aí depois disse fez muito e ela vendeu também, ela fez muito, desse barro que ela trouxe, porque tem um tipo de barro que ela tira, e ela coloca na boca primeiro pra ver se é salgado ou azedo, porque tem meio salgado também, é bom pra fazer o pote. Todos os dois salgado e azedo, mas o salgado é melhor, tem alguns que não é salgado não” (Realizador Tsirotsi).

No período da tarde foi a vez de Góia e Alzelina, que produziam também, porém estavam em uma etapa anterior que a de D. Piti e alisavam seus potes escuros, antes de colocá-los para secar. Infelizmente, destes últimos nenhum vingou, pois secaram rapidamente ao sol esturricante, que premeditava a chuva que viria. Os potes racharam e a explicação para isso foi dada por Julieta, através de Tsirotsi, no trecho da conversa abaixo:

“Camila – quem é Julieta?

Tsirotsi – que mora ali pra baixo, eu também filmei ela. Aí ela falou uma coisa também, que não presta pra queimar o pote sem o sol, no tempo assim de chuva, úmido, ela disse que não presta e que pode quebrar também porque não está seco, tem que secar bem direito pra poder queimar



Ereshi – e tem que ser com pau fino


Tsirotsi – e sempre tem que secar na sombra, né, mas tem que deixar bem sequinho pra poder queimar”.

Na sala de computadores, Wewito acompanhava a edição de um filme seu (sobre a escola Yawanawa) junto ao oficinairo que lhe dava instruções.

Todas as terças e sextas da semana a cooperativa abria suas portas para quem quisesse comprar mercadorias, deixar artesanatos para venda ou, ainda, saldar suas dívidas. Ficou agendado entre o Pajé e o grupo B que o grupo estaria na cooperativa quando o pajé chegasse para fazer suas compras, por isso quando fui lá conhecer a cooperativa, encontrei todos na expectativa da chegada do Sr. Arissêmio, que por fim não apareceu. A realizadora, no entanto, aproveitou a ida para filmar sua mãe trabalhando e por isso na oficina, na parte da tarde, as primeiras imagens exibidas eram da Dora na cooperativa: “quando vai filmar alguém contando dinheiro, o interessante é a mão e não a boca” (Oficinairo Tiago), O DETALHE DAS MÃOS CONTANDO DINHEIRO é mais importante que a boca.

Se, no primeiro dia de curso as imagens eram de mulheres buscando barro dentro da floresta, nas imagens de hoje as mulheres - junto das adolescentes e provavelmente para testar outro barro - estavam no leito do rio, onde mergulhavam voltando com o barro branco nas mãos.

O céu escureceu enquanto o sol ainda brilhava no horizonte. Sr. Claudio passou dizendo que viria temporal e logo a chuva desabou. Oowiro, que estava afiando a ponta de um bambu disse dos trovões “É meu pai, Pawa, que tá falando” e então eu lhe perguntei o que seu pai dizia ao que me respondeu “ele tá tocando o tambor dele”. A equipe VNA aproveitou o tempo de chuva para dar continuidade à oficina, dizendo para FILMAR O ELEMENTO EXTERNO À CENA, se este emite um som, seja a chuva, pessoas falando ou a galinha cantando, que esse elemento deve ser filmado: “se começar a chover ou a galinha cacarejar, o bebê chorar, sempre é legal mostrar o que é esse som”. (Oficinairo Tiago) **Prancha 13**

Sucedeu algumas vezes do realizador, durante as gravações, perder o *Time Code* (o espaço em branco entre uma gravação e outra, que é exibido geralmente no lado superior direito da tela de LCD da filmadora). Para que não atrapalhe na hora de editar, os oficinairos instruíram a NÃO PERDER O TIME CODE . Caso acontecesse seria necessário voltar à fita até onde a imagem ainda marcava os minutos.

Pela primeira vez um dos realizadores arriscou dizer que o “processo do barro” já estava todo documentado e então o oficinairo Tiago propôs que fosse feito um breve resumo de tudo que já tivesse sido filmado. E para fazer essa conversa, elencando as cenas já captadas, a equipe se reuniu uma semana depois com os realizadores, sentados no chão da sala externa e tiveram uma conversa descontraída, repassando na memória as cenas que tinham sido exibidas. O oficinairo gravava o que os realizadores contavam e fazia anotações em arquivos no laptop. Tudo sob a mira dos realizadores (Moisés e Eerishi) que filmaram em dupla esta atividade, utilizando o conhecimento recém adquirido com o uso do microfone na vara e fone de ouvido.

### 10° dia - Filmando com Eerishi

O almoço do dia foi uma carne que é muito saborosa, o jabuti, que assim como o tracajá é criado em cativeiro pelos Ashaninka. Há criações de tracajá na lagoa, no centro da aldeia (que todos ajudam a alimentar) e de jabuti no quintal dos fundos da casa de Wewito, sendo ele que os alimenta. Seu casco é usado pelos Ashaninka em épocas de muito carapanã, enquanto repelente de insetos, e seu modo de uso, conforme me foi relatado por Góia e Andréa, era queimando o casco embaixo da casa. Quem levou para casa de Góia o jabuti que comemos foi Banderão (cunhado do cacique) e era por volta de sete da manhã.



Antes do almoço, porém, enquanto Oowiro brincava de fazer bolhas de sabão com um ramo de cipó e Sangori se apurava (mas nem tanto) com a missão de preparar (diga-se matar) o jabuti para Góia cozinhá-lo, a realizadora Eerishi fez uma pratica de captação de imagens em companhia da oficinaira que, saindo da rotina de não poder estar junto das filmagens, acompanhou-a durante uma manhã. Nesta oportunidade pedi para acompanhá-las e fiz, junto

delas, o caminho em direção à sala de cerâmica <sup>108</sup>. Na casa do Sr. Claudio a realizadora viu sua parenta, trabalhando o algodão e transformando-o em fios, aproximou-se para filmá-la e eu fiquei por perto.



Assim que saem dali, depois da casa da mestra, param para verificar o que já tinha sido filmado e chegam à casa de Potxo e Dora, pais da realizadora. Ao encontrar sua mãe, a realizadora de pronto começa a entrevistá-la, sob os cuidados daicineira. Dora respondia na língua indígena e, tão baixinho que eu mal podia ouvir, sobrando-me um sussurro. A icineira dava instruções sobre a qualidade do plano e de luz, quais perguntas fazer. Assim que a entrevista com Dora acabou, se encontraram na oficina. Lá, antes da queima dos potes, as mulheres esfregavam-no com uma semente para que ficasse liso, e só então ele iria para o fogo.

À tarde, as primeiras imagens na oficina foram do grupo C na casa de Ranko, das mulheres limpando a cotia que depois seria assada em sua casa. As imagens estavam tão boas que quase não tiveram críticas; não até que o realizador mexesse no automático, deixando as imagens fora de foco. O icineiro permitiu continuar vendo fora de foco até que o outro icineiro pediu para parar de exibir (até para dar uma lição no realizador), pois ainda teriam outros para assistir. **Prancha 14 - Grupo C**

Eerishi, que representava o grupo A, mostrou as imagens feitas pela manhã por ela

---

<sup>108</sup> Mais tarde veríamos estas imagens no telão, com o agravante de que de vez em quando a minha presença estava marcada com a luz vermelha da minha câmera no meio das gravações na oficina de cerâmica.

(em companhia da oficina) e as imagens na oficina de cerâmica. Estavam estáveis e não tiveram comentários. Por volta das sete da noite restavam pelo menos dois realizadores na sala e as atividades do dia se encerravam. **Prancha 15 – Grupo A**

Em casa, mais um dia findava com jantar à luz das lamparinas.

### **11° dia**

Amanheceu o dia cheio de eventos, inclusive a partida de Vincent que voltaria para Olinda e de lá para seis capitais, para receber a homenagem da 4a mostra Cinema e Direitos Humanos na América Latina. Antes, e por conta disso, a oficina começara na parte da manhã e como era quinta feira ficou repleta de crianças, que foram chegando depois das dez horas, quando liberadas da aula que começava por volta das 7h.

No começo das atividades, a realizadora foi convocada a traduzir simultaneamente a fala do pajé que se preparava para a viagem que faria à cidade, onde iria resolver problemas de saúde bucal, assim como receber a aposentadoria. Nessa tradução a oficina pedia que a tradutora falasse exatamente o que o personagem ia dizendo “só fala o que ele está falando tá, não acrescenta mais nada não, que a gente tem que saber certinho o que tem” (Camila).

Enquanto na tela da oficina o pajé fala sobre pajelança (falava de cura, morte e ayahuasca e de como ele cura as doenças na aldeia, contou de um menino que ele curou e agora está tomando Ayahuasca com ele), nas cadeiras da oficina o realizador observa atentamente os comentários que lhe são arremessados sobre suas imagens. O pajé dizia que muitos que bebem Ayahuasca uma vez já acham que sabem tudo, mas não sabem, tem que beber várias vezes. Disse que na aldeia quem sabe mais são os irmãos Wenki e Moiseszão:

“Quando o vento sopra fica doente, quando passa pelo arco-íris fica doente, o branco dá o remédio mais não cura, mais a ayahuasca cura e manda para longe (...) mas tem que beber muito para poder saber, não é beber só uma vez não que já sabe tudo não. Disse que quando ele está doente ele usa o camarana (ayahuasca), mas usa coisas (remédios) dos brancos também, ele disse que ele quando toma o camarana fica fumando seu cachimbão que é o de tatu (ele disse). Quando ele bebe camarana ele masca a coca” (Aricemio na tradução da versão da realizadora Eerishi).


A oficina dava algumas dicas, pois julgava que, além de ter problemas com a luminosidade, o trabalho ansiava por uma relação mais profunda entre o cineasta e o

personagem:

“Precisa pegar a intimidade com ele, por mais que você não fale a língua dele, você já está quase duas semanas acompanhando ele para ganhar intimidade, cada vez mais ele vai se sentir com mais vontade de falar, se abrir, deixe a câmera ligada” (Oficineira Camila).

Em alguns momentos as imagens mostravam cenas tidas como boas, mas em outros o excesso de luminosidade tomava conta do quadro, sendo indicado tentar evitar a variação de luz, que era muito grande ali fora. Assistindo e ouvindo a tradução, tanto realizadores quanto equipe comentava o quão bom ficava o trabalho, sugerindo formas de pensar a cena e sua continuidade:

“Fique ligado nas coisas que ele fala em qualquer evento, porque do que ele fala vem imagens, sons, vem na frase, então aqui, ele falando dele, você já pensa “ah, eu tenho imagem do helicóptero”, então você tem esse momento de todo mundo correndo para o helicóptero, se precisar mostrar você já gravou isso, foi legal ter gravado lá o helicóptero” (Oficineira Camila).

No telão o pajé contava que havia sido interrompido pelo barulho do helicóptero, quando ia falar sobre o homem que veio do Rio Envira. A oficina discorreu sobre BUSCAR A IMAGEM FALADA , por isso a importância de se ouvir/entender o que o personagem está dizendo:

“O pajé estava falando de coisas ou que já aconteceram ou que vão acontecer. Eu tô dizendo que essas coisas têm uma imagem, porque quando você fala, você pode falar sobre qualquer coisa, a gente já tinha comentado, falou de uma caixa, então você pode ir atrás de uma imagem de uma caixa, por exemplo, quando ele está falando da cura da pajelança, a gente já está pensando “vamos ver se em algum momento ele vai fazer uma cura e a gente pode acompanhar, vamos ver se ele se sente à vontade de você acompanhar ele fazer uma cura”. Pode ser que no momento do filme vai ter ele falando e a imagem da pajelança acontecendo, ou ele falando e a imagem de um doutor branco curando, do jeito do branco então tudo isso pode pegar, por exemplo, a gente tem imagem do dentista em Thaumaturgo, então tudo isso você vai tirando, para você é mais difícil do que para mim, mas está ficando um trabalho ótimo, aqui a gente traduz e você já vai marcando, “legal que tem uma imagem de pajelança, legal que tem uma imagem x, y, z, você vai atrás dela, não só do Arissêmio, mas estas outras, das coisas que ele fala” (Oficineira Camila).

Havia certa apreensão no ar quando se falava sobre o tal homem que veio do Envira. Havia rumores de que ele estava brigando com outra pessoa e jogou-lhe feitiço:

“E quando essa pessoa o derrubou no chão, ia chutando, ele jogou feitiço nele e a perna dele ficou dura. Ai ele falou assim: olha, tu vai morrer assim porque eu não mandei você brigar com eu” (realizadores).

“E como nós vamos fazer com ele? Enganar ele nós não podemos. Como nós vamos fazer com esse homem que veio de lá? Ele tem que ir embora para a terra dele, aqui não é terra dele não, aqui é nossa terra” (Pajé).

A próxima cena mostra o pajé dentro da canoa, descendo o rio em direção a Marechal Thaumaturgo onde está apontando e olhando para os lados <sup>109</sup>:

“Então é sempre legal filmar pro lugar onde a pessoa está olhando, é você dar um *respiro*, você dar um espaço maior, senão fica um plano muito tumultuado, um plano que você vai vendo que está fora do quadro, mas ele está olhando para alguém pra um ambiente, então mesmo que a pessoa estiver conversando ela está desse lado, pode colocar a câmera aqui e pegar um pouco mais do lado dele” (Oficineira Camila).

A risada é um bom ponto para você saber que vai mudar para outra pessoa e parar, ele falou, falou, falou e começou a rir então você sabe que depois dele estar rindo quem vai continuar a fala agora é o Arissêmio, foi uma boa sacada a sua, foi pra lá, voltou. (Oficineira Camila)

E no telão a conversa prossegue entre os dois (Arissêmio e outra pessoa) e a oficina explica que a respiração, ou o RESPIRO <sup>110</sup>, é mais fácil nesse momento (quando ele fala para cá e aponta para lá):

“Aqui ele foi tomar duas vitaminas, você pega uma depois a outra, aí corta, cortou! Ou pára o quadro e deixa a pessoa sair, você está querendo tirar a pessoa para acabar logo, mas então defina e aí você pode parar ou demorar e

---

<sup>109</sup> Ele iria receber sua aposentadoria, fazer algumas compras e visitar o dentista, pois que seu dente estava doendo havia dias.

<sup>110</sup> “O respiro entra na hora em que você está numa posição meio presa, então na hora de fazer o movimento você vai dar um tranco. Na verdade você tem que ser uma pessoa meio flutuante, claro que pode apoiar, mas não se acomodar que aí fica mais difícil esse movimento, ali você devia estar mais claro para acompanhar a entrevista, mas aí pensar a cada vez que vai fazer movimento você desacomodar um pouco, não ficar preso”. (Oficineira Camila)

depois cortar; ou você sai dali e parte para alguma outra coisa, para alguma coisa que te chama o caminho, a vista, o sol, mas você está ficando numa tensão, não tenha medo não, corta! Pegou ele saindo, não quer mais, corta! Em alguns momentos é legal você ter ele indo embora, saindo de quadro e em outro você fecha a câmera, mas nesse meio termo que você está, várias vezes você fica tentando tirar ele de quadro” (Camila).

Segundo aicineira, a risada também é um bom ponto para saber que vai mudar para outra pessoa. Depois que a pessoa falou bastante, ela começa a rir, então provavelmente quem vai continuar a falar será a outra pessoa.

Enquanto aicineira dava conta dos comentários sobre as exibições, o icineiro Tiago editava o vídeo do Wewito entre os Yawanawa (durante toda a oficina estiveram editando esse filme, juntos ou sozinhos). A sala estava repleta de crianças em volta do icineiro e de Vincent, que se preparava para a saída da aldeia. **Prancha 16 - Grupo B**

Era antes do meio dia e a canoa que levaria Vincent chegou. Despedidas e crianças na beira do rio. Despachado rio abaixo, alguns dos que ficaram foram tomar caçuma na casa da filha da Hilda, para além da trilha do estirão; ela estava convocando os parentes para a *minga* (mutirão) no seu roçado que seria no dia seguinte, sexta feira. A caçumada em agradecimento começaria após a minga e se prolongaria até o sábado, quiçá domingo. Na sexta feira, portanto, não haveria exibições; porém, durante o trabalho no roçado, e depois na caçumada, os realizadores filmariam como exercício e material para a oficina, que seria exibida no dia seguinte, sábado.

#### **12º dia – sem exibições**

Na sexta feira o grupo B (formado neste momento por Moisés e Eerishi) se dividiu para filmar a chegada do pajé na cooperativa. Enquanto Eerishi aguardava pelo Sr. Arissêmio dentro da cooperativa, Moisés o acompanhava filmando, andando devagar e com cuidado. Sob a mira do realizador desde sua casa, passava por vários lugares, parando para conversar com as pessoas<sup>111</sup>. A idéia de filmá-lo na cooperativa era também para ligar os dois personagens (o pajé à sua sobrinha Dora).

---

<sup>111</sup> Eu passei rapidamente pela cooperativa e assim que saí do recinto o pajé chegou. Estas imagens foram exibidas somente depois, quando eu não estava mais na aldeia, pois no dia seguinte (sábado) as imagens da minga e outras imagens do grupo B e C foram exibidas. No entanto, é possível vê-las no filme Uma aldeia chamada Apiwtxa, Cena 161, Anexo 1.

“A gente está começando a imaginar que a Dora é uma personagem que está entre os dois mundos, o mundo lá da oficina e o mundo dos outros personagens que estão aqui na aldeia, então ela é importante por isso, porque ela vai ligar... a possibilidade de ligar os dois filmes num só” (Oficineiro Tiago)

A criação de um personagem dá-se de forma gradativa e, às vezes inesperadamente surge um personagem que se liga a outro, formando uma rede intrincada de relações. O oficineiro Tiago, durante a volta da minga, fez algumas imagens dignas de serem usadas como exemplo:

“Não sei se vocês viram a imagem. Eu peguei a câmera da Ereshi e a Dora tava andando com o menininho do lado e ensinando ele falar algumas coisas, aquele momento eu falei “bom, aqui é um momento bem legal” aí eu peguei a câmera dela e fui na frente, fazendo aquele plano... Naquele momento, aquele menininho virou um personagem, aí eu dei um detalhe no rosto dele, aí se a gente vai introduzindo uma pessoa, se a gente vai fazendo isso, a gente pode quem sabe seguir uma criança indo pra escola e ela aparece durante algum momento e depois fica mais rico a relação dela com o personagem em casa. Uma coisa que eu quero que vocês fiquem atentos é isso, sempre ligados nos nossos personagens, mas ligados no que está acontecendo na Apiwtxa que mostra a organização política que tem aqui, que é muito diferente do resto lugares que eu conheço, e outra coisa é o seguinte, eu acho que os personagens da gente já estão todos completos no seguinte sentido, eles já estão todos se relacionando com a comunidade e já tem eles se relacionando com as suas necessidades do dia-a-dia, fazendo roçado, indo pescar, indo caçar, lavando casa, fazendo comida, participando aqui na cooperativa, então isso a gente tem bastante” (Oficineiro Tiago).

### 13° dia – Sábado

Se na sexta foi um dia de capturas, no sábado seria repleto de exhibições, começando por volta das 09h30min da manhã e com uma platéia admirável. Entre os presentes, o homem do rio Envira (Juan) que dançava o Mandehá (Mariri), causando risos na platéia. O dia estava muito claro e por isso as imagens no telão estavam quase transparentes. **Prancha 17**

Tsirotsi filmou o trabalho dos homens no roçado (trabalhando o arame e plantando) e das mulheres limpando o roçado de mandioca e, depois na caiçumada, onde homens e mulheres conversavam e dançavam enquanto as crianças brincavam. Outras mulheres foram chegando e em pouco tempo as mestras também estavam presentes, preparando alguma refeição ou simplesmente conversando e bebendo. Das mulheres sentadas em roda ou dançando, a mestra Hilda continua se escondendo para não ser filmada, gerando uma série de comentários advindos da equipe VNA sobre filmar apenas quem quer ser filmado:



“Se a personagem não quer ser uma personagem, esquece ela – pois só a aparece tampando a cara ou pára de falar” (Oficineiro Tiago).

Nas imagens feitas durante a caíçumada, as mulheres estão conversando e bebendo e quando uma delas sai para retirar mais caíçuma, o oficinairo argumenta que a câmera poderia ter corrigido para a direita, enquadrando a mulher da forma mais centralizada:




Assim que acabaram as exibições da minga, feitas por Tsirotsi, as outras imagens exibidas formam do grupo C, na qual o personagem Ranko se preparava para ir para a festa. Ele justifica que sairia para conversar com as pessoas e para dar uma volta, uma vez que não poderia trabalhar no roçado (devido seus problemas nas costas) e também já não bebia mais.

Na parte da tarde, foram exibidas as primeiras imagens da viagem do Sr. Arissêmio para Marechal Thaumaturgo, onde mostravam um trabalho considerado muito bom pela equipe VNA. Moisés, como já foi dito, foi para Marechal Thaumaturgo acompanhando o pajé em uma consulta ao dentista e para resolver problemas com os papéis da aposentadoria. Voltou da cidade dizendo que foi mais difícil filmar lá, pois todo mundo ficava olhando e perguntando se era uma reportagem para o jornal ou se estavam fazendo cinema de índio.

### **Prancha 18 – Grupos C e B**

A equipe se viu ainda diante de imagens fora de foco, recomendando sempre a atenção por parte dos realizadores. Apesar das imagens estarem assim, o oficinairo continuou a exibição, inserindo seus comentários.

“Quando tiver um plano que a pessoa saiu do plano, ficar mais quatro segundos; e também sobre o som, é importante registrar a imagem com o som, pois na edição tem que ter o som continuado. Na hora da filmagem, registrar o som por pelo menos dois minutos” (Oficineiro Tiago).

O dia estava findando e as exibições também terminavam com o pôr do sol na minga. Aproveitando a “deixa” do sol, os oficinairos disseram que o sol, a chuva e a ventania, no processo de edição, entram como PASSAGEM DO TEMPO  : “para filmar o sol, começar a brincar com o modo manual da máquina, pois assim o diafragma fecha e o sol entra menos. Plano do nascer do sol serve também para créditos, aberturas, capa de CD” (Oficineiro Tiago).

Também foi indicado o uso do tripé para filmar o pôr do sol, ou o nascer. Seja qual for o tema, o som (do anoitecer ou do amanhecer) também era importante de se perceber, sendo recomendado filmar pelo menos dois minutos sem interrupção.

### **14º dia - O final da oficina e a volta para casa**

Depois do sábado, que rendeu um belo pôr do sol para o filme<sup>112</sup>, não houve mais exibições que eu pudesse ver. As chuvas começavam a cair torrencialmente aos finais de tarde e um clima de inverno já se manifestava. Na segunda feira, Góia teve que viajar para Marechal Thaumaturgo, e na volta traria mais suprimentos alimentícios para a equipe, pois a dispensa encontrava-se vazia. Seus filhos ficaram neste dia sob nossos cuidados e nós, ficamos sob os cuidados de D. Piti, que sempre nos enviava frutas pelas crianças. Na terça feira, presenciei a atividade na oficina de vídeo, com o Som, e no dia seguinte, fiquei resolvendo a minha partida da aldeia e me despedindo. Choveu forte a noite anterior e saí da aldeia na quinta feira de manhã, com o tempo nublado, levada por Potxo e um ajudante. À volta para Marechal Thaumaturgo, feita de voadeira, levou apenas duas horas e o rio estava bem mais cheio do que na ida<sup>113</sup>.

Pude, antes de voltar, acompanhar a última atividade que envolvia o ensino das técnicas na oficina de vídeo. Os oficinairos mostraram um equipamento novo para os realizadores: a vara de som com abafador e o fone de ouvido.

---

<sup>112</sup> Cena 82 do filme “Uma aldeia chamada Apiwtxa”, ANEXO 1.

<sup>113</sup> Minha passagem de Cruzeiro do Sul para Rio Branco estava marcada para dia 13, terça feira, mas o avião que faz Marechal Thaumaturgo/Cruzeiro do Sul voa somente de terça e sexta e por isso tive que sair da aldeia na quinta feira dia 8, cinco dias antes da data prevista.

“Dependendo do que você quer fazer, você pode fazer um corte brusco para chocar o espectador ou para emocionar. Mas se você quer entender o que ele está falando e não as técnicas, o som tem que ser mais suave, cuidando com os ruídos. Dependendo para onde for exibido tem que cuidar dos ruídos. Para exibição nos cinemas, por exemplo, tem que cuidar dos ruídos, pois as caixas do estúdio transparecem todos os sons” (Oficineira Camila, em entrevista).

O som já estava sendo observado pelaicineira nas últimas semanas passou a ser tema de questionamento e críticas. O encontro estava marcado para o dia seguinte e o realizador Moisés foi o primeiro a aparecer na aula de som que, aos poucos foi preenchida pelos outros realizadores. Aicineira, especialista em SOM, explicou como utilizar o mais novo equipamento, a vara de som (conhecida por vara de boom) junto do fone de ouvido. A vara está presa ao microfone direcional, que fica conectado à filmadora, juntamente com um fone de ouvido, multiplicando o som. Um dos cuidados que o uso da vara requereria por parte do realizador, seria a atenção dobrada ao companheiro de filmagem. O uso da vara requer uma dupla, que deve estar sintonizada e unida.

“Quando me chamaram para cá e a minha especialidade é som, eu disse assim “beleza, então eu vou lá pra falar sobre som?” aí o Tiago falou “não, você vai para fazer o geral, falar de câmera falar de tudo no geral e dar uma puxadinha pro som. Então eu estava me segurando, tem duas semanas que eu estou me segurando. Quando é que a gente vai ver o som? Então ontem eu achei super legal porque eu acho que foi um tempo bom, se você já coloca câmera e o microfone a pessoa vai ficar completamente doida, não sabe o que fazer, então aí pronto, colocou a câmera, já viu os problemas que tem de som, a câmera já está meio estável, já está legal e tal, já tem planos maravilhosos e já viu que tem um monte de problema de som. Então agora coloca o microfone já sabe, vou colocar o microfone por causa disso, porque o som estava ruim. Então é legal trazer primeiro o problema, que nem a gente fez com a câmera, que foi melhorando a partir dos erros e dos problemas e aí o som é a mesma coisa, então ontem eu achei legal colocar o microfone e uma coisa que eu não esperava era se animarem tanto em fazer o som” (Oficineira Camila)

Primeiro deve-se se ater aos canais (Input) da filmadora, para que os dois sons sejam capturados e gravados:

“Antes estávamos trabalhando com o som duplicado em duas caixas, em dois canais. Agora, a gente vai ter dois microfones, se a gente deixar duplicar nos dois canais, a gente vai continuar escutando só um microfone, esse aqui que é da câmera e não vai escutar o outro que a gente estará usando. Então a gente vai pôr cada um em cada input. O que entrar no

input um e vai ficar gravado no canal um e vai ser o branco e o que vai entrar no canal dois, que é esse aqui, que vai gravar separado no lado dois e vai sair no vermelho. De um lado o microfone um de outro lado o microfone dois” (Oficineira Camila).

Depois de ligar o microfone direcional na filmadora, os realizadores experimentaram ouvir o som (e sua qualidade) através da audição individual, pelo fone de ouvido. Puderam também visualizar através do medidor VU (“Volume Unit”, o medidor analógico de áudio) na tela de LCD da filmadora e podiam ver a imagem do som que entrava pelo Input 1 e pelo Input 2. Enquanto o oficinairo falava aos microfones, o realizador ouvia e visualizava a entrada do som.

A aula prosseguia seu percurso. O desafio ao realizador era saber controlar o microfone, preso à vara, para que ele não entrasse na imagem. Os oficinairos disseram que algumas duplas criam certos códigos gestuais que são verdadeiras linguagens corporais, para informar ao seu parceiro que o microfone entrou na imagem. Há que se visualizar uma linha imaginária saindo da lente da filmadora inclinada aproximadamente 45°, que corresponde ao espaço proibido ao microfone. **Prancha 19 – Aula de Som**

Assim que todos os realizadores presentes praticaram o ouvir e “ver” o som (na tela de LCD), formaram duplas e foram para a sala ao lado da casa de Góia, para treinar a captação de imagens e de som. Ficaram cerca de 1h30min utilizando o equipamento, simulando conversas e entrevistas e buscando criar códigos para lidar com a entrada do microfone. **Prancha 20 – Aula de Som**

Dos realizadores em formação, Moisés demonstrou maior interesse pelo som:

“Ele ficava gritando “iaruu, êba!”, o tempo todo, e eu fiquei impressionada porque é o que eu sinto em relação ao som, acho mais bacana que a câmera. Eles estavam super animados, as pessoas todas rindo na aula, foi uma coisa mais divertida, então eu achei que foi o momento certo. E agora só tende a melhorar o que estava sendo feito, acrescentando o som agora vai melhorar... Também vai ter movimento no microfone, vão ter coisas que a gente vai continuar corrigindo falando e tal, pra ver se melhora” (Oficineira Camila).

Depois de estarem bem à vontade com a vara de som, sentaram-se ao chão da paxiúba para degustar a melancia refrescante. Por sugestão do oficinairo, lembrou-se tudo o que já tinha sido filmado. E durante esse trabalho, os realizadores que não estavam falando das suas

filmagens saíam do ambiente a fim de captar as imagens da sala de rádio e comunicação (em frente) que foi praticamente um evento neste dia, uma vez que a aldeia Sawawo ficara o dia todo se comunicando com a Apiwtxa. Eles aproveitavam para filmar com a vara, treinando. Enquanto isso os outros diziam sobre suas cenas, o que tinha sido filmado, as entrevistas e momentos na aldeia.

No dia seguinte, meu último dia na aldeia, presenciei duas cenas muito interessantes, as mulheres Dora e Hilda, tecendo uma cisma masculina ao mesmo tempo em que em seus filhos, com idades entre 4 e 7 anos retiravam a pele de um porquinho recém caçado. Carne saborosa que experimentei neste mesmo dia. Despedidas de casa em casa, saí da aldeia com as crianças na beira do rio (Oowiro observando, Bianca correndo), a oficina se despedindo e os realizadores, pelo menos dois, registrando. A oficina duraria por mais alguns dias depois da minha saída. Os dois oficinairos partiriam na semana seguinte, mas o destino do oficinairo Tiago era a Praia do Carapanã, em terras Huni Kuin, pois ele iria encontrar o Huni Kuin Zé Yube. Fazendo os cálculos, Tiago ficaria, depois de três meses seguidos em aldeias, um mês fora delas, para depois retornar à aldeia Apiwtxa, para a pré-edição em janeiro de 2010. Em julho de 2010 Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho levam da sede em Olinda para a Aldeia Apiwtxa o último corte de edição do mais novo filme produzido pelo coletivo de cineastas indígenas Ashaninka (veja em *Notícias*<sup>114</sup>).

---

<sup>114</sup> <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=42>

### Sinopse<sup>115</sup>

O filme UMA ALDEIA CHAMADA APIWTA traz, de forma descontraída, o cotidiano da aldeia situada na terra Indígena Ashaninka do Rio amônia, Acre. Entre as atividades que desenrolam neste período na Apiwtxa, acontece uma oficina proposta de forma a revitalizar o conhecimento da produção da cerâmica pelas mulheres Ashaninka, financiada pelo PDPI e Ministério do Meio Ambiente, com a finalidade preservação do patrimônio cultural e dos recursos naturais do povo Ashaninka junto ao IPHAN. A produção do filme gira em torno da oficina de cerâmica e de quatro personagens: o Pajé, que acaba por fazer uma viagem para a cidade a fim de resolver problemas Bancários e com o dentista; Dora que, além de seus afazeres domésticos, cuida da cooperativa e está aprendendo a produzir cerâmica na oficina oferecida pelas mestras ceramistas; Jacu, morador da aldeia que gosta de contar causos e esta feliz em gravar sua história para seus filhos poderem vê-lo depois e, finalmente, Juan, que morava em outras terras e chega à aldeia para recomeçar sua vida, junto de esposa e filhos, na aldeia onde mora sua sogra, gerando senão desconforto entre os moradores, uma pauta na reunião sobre sua chegada.

De seis realizadores que se formam pelo VNA, geralmente apenas um permanece filmando. Desde a primeira oficina na aldeia Apiwtxa entre os Ashaninka, o único realizador que efetivamente continuou produzindo filmes em parceria com o VNA foi o Wewito (que trabalhou no Troca de Olhares em 2009 e nas oficinas de edição de curta metragem, na sede em Olinda em 2010). O Wenki continuou filmando, segundo informações junto ao oficineiro, mas para registro documental das atividades ligadas ao centro Yorenka Atame, em Marechal Thaumaturgo. Alguns questionamentos ficam a tempo de manifestá-los aqui. Após a equipe

---

<sup>115</sup> Sinopse produzida pela pesquisadora.

toda sair da aldeia, quais atividades relacionadas ao uso do vídeo foram promovidas junto aos novos realizadores? Wewito tinha intenção de produzir um filme sobre crianças Ashaninka. Quais outros temas estão em andamento? Quais realizadores permaneceram filmando, despertados pelo prazer em fazer filmes? O que esses realizadores pretendem com o uso destes equipamentos?

## Capítulo 3 - A aldeia no *Vídeo nas Aldeias*

### A aldeia Huni Kuin na ilha de edição

Depois que saí da aldeia Apiwtxa, em outubro de 2009, correu mais seis meses até poder acompanhar uma edição na sede em Olinda <sup>116</sup>. Embora esperasse pela possibilidade de ver a edição do vídeo resultante das oficinas que presenciei, combinei com o VNA de acompanhar a próxima edição que acontecesse na sede, independente de qual grupo fosse, pois precisava cumprir o roteiro do meu projeto de acompanhar a produtora durante a formação de realizadores, composta pela captação (capítulo 2) e edição de imagens. Era também a oportunidade de acompanhar “uma aldeia” em viagem à Olinda para a edição, ou mais especificamente falando, um representante seu. A aldeia mais provável era a Huni Kuin, por intermédio de José de Lima Kaxinawá, o Zezinho Yube (ou Zé Yube – Lê-se Yubã) <sup>117</sup>.

Em fevereiro de 2010 eu ainda não havia recebido a confirmação, nem do Zezinho e nem do VNA, sobre a oficina. Porém, o preço razoavelmente baixo da passagem aérea (Campinas – Recife) e a expectativa positiva do VNA na edição Huni Kuin me motivaram a comprar passagens de ida e volta (02 de março e 03 de abril), limitando minha estadia em um mês (tempo provável de duração da edição). O VNA aguardava a confirmação do cineasta, que se sabia havia retornado de suas viagens ao Purus, que fez pesquisando para o filme. Provavelmente a internet na aldeia não estava funcionando devido ao período de chuvas. O VNA já tinha outra oficina confirmada para Maio (Kisêdjê), portanto acreditava na presença de Zé Yube em março. Em conversa via email, Vincent justificou: “as nossas produções são sempre assim, ao sabor das águas”.

No dia em que cheguei a Recife era de madrugada e o taxista me convenceu a ir direto para Olinda. Fiquei hospedada na casa de amigos, revezando entre a Rua da Palha e a Rua

---

<sup>116</sup> A pré-edição do vídeo Ashaninka, como já foi citada, acontecera na aldeia em janeiro de 2010 e, após o trabalho dos editores durante os meses seguintes na sede, sem a presença do coletivo Ashaninka e sem nenhum de seus representantes, Carelli e mais um editor retornam a aldeia em julho de 2010, sendo inviável o meu retorno nas duas oportunidades de edição.

<sup>117</sup> Os Huni Kuin ficaram popularmente conhecidos por Kaxinawa e uma das explicações para a origem deste etnônimo (Kaxinawa) está contida neste mito “A primeira vez que o branco viu um índio ele não tinha roupas e estava brincando com morcego. (...) O branco perguntou para o índio quem ele era e ele, não entendendo português, respondeu na língua: estou matando [brincando com] morcego. A gente chama morcego kaxi. Assim o branco deu o nome: você e sua tribo são Kaxinawa (kaxi-nawa)” (LINDENBERG MONTE *In* O jacaré serviu de ponte, 1984: 29 apud LAGROU, 2009: 182).



Rio de Janeiro. Fiz a primeira visita à sede do projeto, ansiosa por conhecer o local. Fui bem recebida por Vincent e apresentada por ele a todos os funcionários; depois de conhecer o espaço físico e os editores que trabalham para o VNA, ficou combinado que eu acompanharia a edição Huni Kuin e teria livre acesso aos filmes que desejasse assistir, desde que na sala fria, o Pólo Sul <sup>118</sup>. Vincent, que cadastrava as escolas que receberiam os Kits *Cineastas Indígenas: Um outro olhar*, me ensinou a usar os equipamentos e a ligar a mini TV colorida, liberando a minha entrada sem restrições.

Zé Yube, cineasta Huni Kuin, vindo da Praia do Carapanã no Acre, chegou ao final da semana, acompanhado de sua esposa Jarlene Kaxinawa. Os trabalhos de edição começaram na segunda feira e duraram cerca de 40 dias. Eram dias de trabalho que tinham seu ritmo próprio, com duração de até 12h diárias e paradas para almoço e café da tarde. O trabalho geralmente finalizava quando a equipe e o cineasta saíam para jantar (não necessariamente todos juntos). Eu os acompanhei em uma dessas saídas, na chegada de Milene Migliano (contratada por certo período para acompanhar a equipe VNA). Aos finais de semana, oficialmente, não havia edições e em poucas oportunidades pude aproveitar o descanso do Zezinho para entrevistar-lhe.

No começo do mês de março as águas do mar de Olinda possuem uma cor incrível, provavelmente devido à falta de chuva nessa época, em contrapartida ao calor intenso. Eu ficava acomodada em cadeiras de plástico, acompanhando o processo de edição na “fila de trás”, nas costas do cineasta e da editora (Amandine Goisbault). Uma janela na frente deles, quando aberta, promovia um vento suave e a visão do mar de Olinda.

Eu chegava por volta de 10 da manhã, alguém abria os portões após o soar da campainha. Passava pelos funcionários, subia para as salas de edição no piso superior, onde geralmente já encontrava o cineasta e a editora no início dos trabalhos. Dependendo da atividade do dia eu ficava acompanhando em tempo integral; quando não, descia para o “Pólo Sul” para assistir algum filme do acervo. Na primeira conversa que tive com o cineasta Zezinho Yube, ele me contou da tristeza que era ver seu povo sendo enganado pelos evangélicos peruanos. Contou-me que tinha que produzir um filme sobre a influência da religião e que sua missão era registrar o material para seu povo ter acesso à sua própria cultura. Voltara havia poucos dias da viagem na captura das imagens, com a vontade política

---

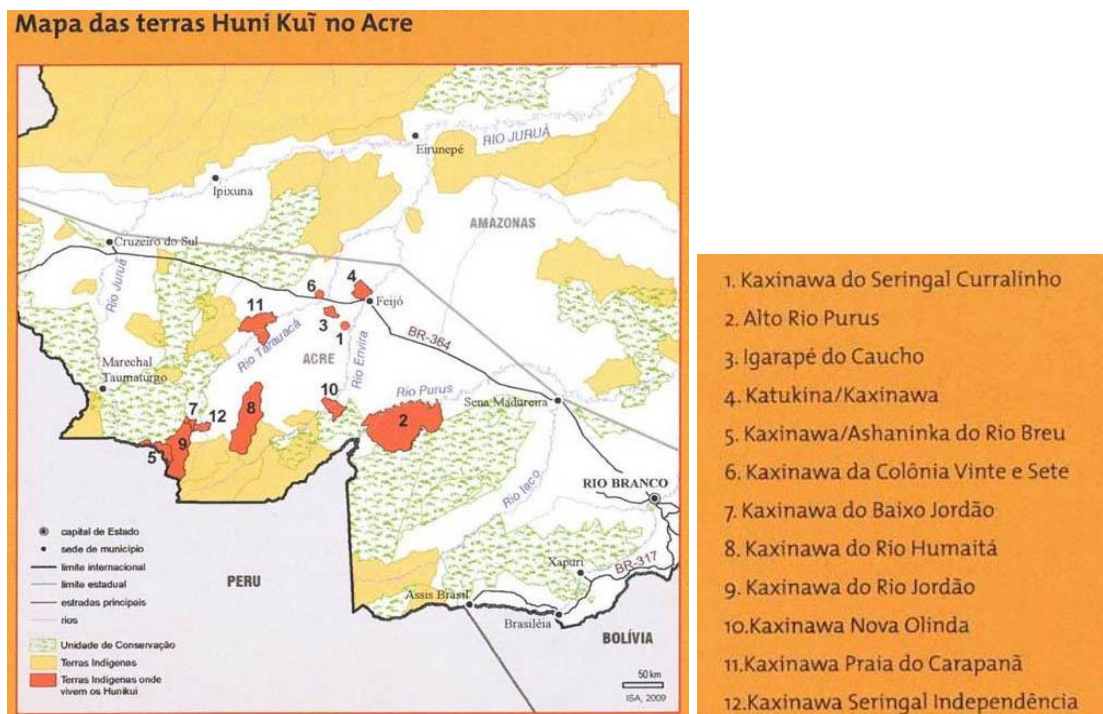
<sup>118</sup> A sede do Projeto Vídeo nas aldeias, assim como o Pólo Sul (trocadilho ao ambiente gelado do arquivo de vídeo), está descrito no capítulo 1, quando apresento o projeto.

de mostrar a desunião de seu povo e, indignado com as situações que vivenciou na busca pelo resgate de sua cultura. Acompanhei grande parte de seu “retorno às imagens” ao assistir junto dele cada cena que ele sabia ter registrado.

A esposa de Zezinho, Jarlene, teve um papel muito importante na edição. Em várias oportunidades Zezinho perguntava a ela qual o nome do Kene ou qual o seu significado, para que lhe ajudasse na tradução (durante as conversas nas rodas de mulheres, citada mais adiante). Estava sempre ao lado dele e preparava seu café da manhã com o mingau de bananas e amendoim, do qual provamos (a equipe e eu) algumas vezes. Indiquei-lhes onde comprar a goma (para tapioca) e um bom queijo coalho que vendia na Rua da Palha. Almoçamos juntos muitas vezes, com e sem a equipe VNA.

### A odisséia em busca do Kene: os antecedentes do vídeo

Do mapa abaixo, destaco três Terras Indígenas significativas neste trabalho: no Rio Tarauacá a Terra Indígena Kaxinawa Praia do Carapanã (11), local de residência do cineasta e onde começou sua pesquisa. No mesmo Rio, a Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão (9) e por fim, no Rio Purus, a Terra Indígena Alto Rio Purus (2).



Mapa (ARAUJO, CARVALHO & CARELLI, 2010: 56).

A história do filme de Zé Yube, KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE pode ser remontada ao ano de nascimento do cineasta, em 1983, quando seu pai, Joaquim Paulo de Lima Kaxinawa, o Maná (que ainda morava no Jordão), entra para o projeto de educação da Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-AC) chamado “Uma experiência de autoria dos índios do Acre” coordenado por Nietta Lindenberg Monte.

“(…) o projeto de educação (…) desenvolve-se desde 1983, com base na formação de mais de 40 professores índios de várias etnias da região. Estes se tornaram os principais responsáveis por um novo processo educativo escolar nas aldeias, com vistas a interagirem com determinados conhecimentos novos aprendidos nos cursos de formação e, ao mesmo tempo, construirão atitudes e valores no sentido de manterem e/ou revitalizarem suas línguas e sua tradição cultural”. (LINDENBERG MONTE, 1996: 26)

Entre 1983 e 1985 a Experiência de Autoria, através de um levantamento participativo, organizado pelos técnicos da Comissão Pró-Índio do Acre, produziu alguns livros visando à classificação bilíngüe dos objetos artesanais e das práticas produtivas e extrativistas da região. O terceiro material didático, escrito e desenhado pelos monitores do Acre e regiões fronteiriças e com a colaboração dos alunos deste programa de educação indígena (das nações Kaxinawá, Katukina, Apurinã, Poyanawa, Jaminawa, Mantineri, Yawanawa e Caxarari) foi “Fabrica de índio”, e, como dito pelos organizadores pretendia ser:

“(…) um documento do papel que a escola pode ter no processo de fortalecimento da identidade de grupos indígenas em acelerado contato: através da técnica que introduz (o código escrito), possibilita a passagem de uma cultura ágrafa oral em extinção, a uma cultura que se beneficia do texto e do desenho como instrumento de sua preservação” (LINDENBERG MONTE, 1985).

Em 1995, na primeira edição de “Shenipabu Miyui”, o projeto produz material riquíssimo, que traz uma coletânea de mitos e histórias contadas pelos antigos, gravadas em gravador por Osair Sales Siã (o cacique cineasta) em viagem às aldeias Huni Kuin localizadas no Peru, Conta e Balta, em 1989. Maná coordenou a revisão cuidadosa da primeira edição e

em 2000, da segunda edição, pensando sempre na possibilidade de transmissão e recriação contínua de aspectos valiosos da cultura e a história de suas origens.

“A vontade de recriação de escola indígena no Acre fez parte assim de um projeto político amplo, entendida estrategicamente para libertação das relações sociais de “cativeiro” experimentadas desde há um século pelas sociedades indígenas regionais. Correspondeu a uma extrema valorização das escritas alfabética e numérica, veículo e expressão da renovação da identidade étnica naquele contexto histórico: reorganizavam-se então as relações entre o capital regional e as sociedades indígenas, enquanto classe particular de trabalhadores do extrativismo” (SHENIPABU MIYUI, 2000: 15).

De forma fluída, a experiência de autoria deu o pontapé à formação escolar de Maná que em 2000 concluía o Magistério Indígena pela Comissão Pró-Índio do Acre:

“Houve um primeiro curso, de três meses, lá no centro de formação. Nós ficamos lá, e quando voltamos já foi com essa função, com esse nome de ser professor. Por mais que a gente não tivesse material, nós já começamos a ensinar o que nós aprendemos durante esses três meses. Em 1984, nós não tivemos curso. Em 1985, houve curso e de lá até o ano 2000 eu acompanhei todos os cursos, todos os anos, com 45 dias cada vez” (Maná In GRUPIONI, 2003: 156).

Em 2006 formava-se pela Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT), no curso de Licenciatura para Professores Indígenas. Nesse ínterim seu filho Zezinho Yube, em contato com o Vídeo nas Aldeias inscreve a “História de meu pai” como roteiro para um filme a ser realizado pelo “Projeto Revelando os Brasis Ano II” em 2006 <sup>119</sup>, sendo ele o único indígena dentre outras 39 pessoas selecionadas.

“(…) foi completamente diferente do olhar indígena. Até mesmo a formação. Tivemos 11 dias de curso. Eram cursos muito técnicos, muito pra cinema, roteiro, produção, arte. No Vídeo nas Aldeias a gente aprende fazendo e eles

---

<sup>119</sup> O projeto “Revelando os Brasis” é realizado pelo Instituto Marlin Azul com patrocínio da Petrobras através da Lei Rouanet, com parceria estratégica da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, parceria do Canal Futura e apoio da TV Brasil e Rio Filme.

me tratavam como o cara que tem mais experiência (com o Vídeo nas Aldeias). Tinha umas pessoas que nunca tinham visto índio (...) eles sempre tinham essa idéia de que eu era um índio da cidade, já envolvido com a tecnologia” (Zé Yube em entrevista no filme “FILMANDO MANÃ BAI”, 2008).

O contato de Zezinho Yube com o VNA havia se intensificado durante o VIII Curso de Formação de Agentes Agrofloretais Indígenas (sobre o qual falei no capítulo 1). Neste curso, o VNA, junto do Ministério do Meio Ambiente (pela Secretaria de Coordenação da Amazônia) produziu o filme “Agenda 31”, lançado em 2003 e que mostra a experiência do programa de mesmo nome. Neste ano, Zezinho Yube participa das oficinas de formação de realizadores, tornando-se cineasta pelo VNA. Quando em 2006 seu pai Maná conclui o curso do terceiro grau indígena, Zezinho Yube, com uma grande quantidade de material capturado (e verba do Revelando Brasis II) edita o filme de 15 minutos chamado “Manã Bai, a História do meu pai” 2006, reeditado pelo VNA como “FILMANDO MANÃ BAI” 2008 <sup>120</sup>.

“(...) o filme que eu fiz, a história que eu quis contar é a história dele, mas da forma em geral do povo, de como eles viveram durante esses tempos do seringalista, de como eles conseguiram sair do seringalista, que hoje temos uma terra demarcada e serem os próprios índios dando aulas” (Zezinho em entrevista no filme “FILMANDO MANÃ BAI”, 2008).

O trabalho de monografia apresentado por Joaquim Maná para a conclusão de curso, “Nuku Kene Kena Xarabu”, escrito na língua Pano, apresenta mais uma vez a busca para resgatar os desenhos geométricos (Kene) encontrados em toda cultura material Huni Kuin, na tecelagem em algodão, palha e decoração das cerâmicas, como também nas pinturas corporais.

“Na pesquisa que eu fiz, vi que a gente vinha perdendo nossos costumes, comidas e tradições, isso não é nada bom para gente” (Maná no filme “FILMANDO MANÃ BAI”)

Joaquim Maná, em conversa com tecelãs no decorrer da pesquisa, levantou 62 tipos de Kene, dos quais 60 ainda eram praticados e dois estavam em processo de esquecimento. Na apresentação do livro, ele diz que o objetivo de publicar a pesquisa em forma de livro era

---

<sup>120</sup> Acessado em julho/2011 <http://lugardoreal.com/video/filmando-man-bai/>

para que ele fosse utilizado como material didático dentro das escolas nas aldeias, servindo de guia nos trabalhos práticos das mulheres artesãs e também de incentivo aos futuros pesquisadores e praticadores dos conhecimentos tradicionais Huni Kuin (OPIAC, 2006) <sup>121</sup>.

O interesse de Maná em registrar os costumes para preservá-los e passá-los adiante se tornou o incentivo a Zezinho em busca de histórias, tecidos e imagens. Com patrocinadores como IPHAN <sup>122</sup> e PDPI <sup>123</sup>, foi organizada em dezembro de 2008 na aldeia Mucuripe da área indígena Praia do Carapã e em conjunto com o VNA, a oficina de produção de Kene, na qual Zezinho reuniu material interessante em termos de imagem.

“Enquanto seis mestres teciam panos com vários grafismos, outras três mestras ensinavam as mais jovens a tecer o tema inicial, chamado de Olho da Curica. Houve também uma mestra para ensinar as meninas a tecerem pulseiras e colares com miçanga” <sup>124</sup>.

Parte desse material foi editada em agosto de 2009, na sede do VNA (com apoio do Interprogramas, Ponto Brasil e da TV Brasil), durante o encontro de realizadores para intercâmbio de experiências e edição. O evento juntou cineastas dos seis povos mais ativos em termos de produção junto ao VNA – Ashaninka, Guarani, Huni Kuin, Kisedje, Kuikuro e Xavante, que produziram, a partir do material capturado nas oficinas de formação nas aldeias, seis filmes de 4 minutos, disponibilizados na internet. Alguns são releituras de trabalhos anteriores e outros, prévias dos trabalhos a serem lançados. Destes últimos, “Bimi, mestra de Kenes” relata esse primeiro encontro na aldeia Mucuripe enquanto prévia do que viria a ser o próximo lançamento Huni Kuin <sup>125</sup>.

---

<sup>121</sup> “Nuku Kene Kena Xarabu – Nossos desenhos tradicionais”.

<sup>122</sup> IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>123</sup> Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas (Ministério Meio Ambiente).

<sup>124</sup> Acessado em (julho/2011) *Oficinas: Grafismos do povo Huni Kuin de 24/12/2008*  
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/oficinas.php?c=2>

<sup>125</sup> Disponibilizados no youtube, os filmes representam um resumo do momento (2009) do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). *Bimi, Mestra de Kenes* acessado em julho/2011 no site  
<http://www.youtube.com/watch?v=JxaP8WFyBqo>

Após as oficinas utilizando o livro de Maná como material ilustrativo, surgiu a idéia de ampliar esse material. Não se sabe de onde surge a idéia, que pode ter vindo do VNA. O que importa mais aqui é que foi adquirida uma pasta onde colocaram as imagens ampliadas dos Kene e também dos moradores da Praia do Carapãã (fotos antigas e recentes dos parentes que vivem ou viveram no Carapãã). O fizeram em tamanho ofício e as imagens das oficinas de Kene também foram adicionadas ao material colorido e plastificado. Seria uma ferramenta durante a viagem aos Rios Purus e Tarauacá, quando tinham a intenção de comparar os seus grafismos com o grafismo dos parentes distantes e saber quais Kene as tecelãs do Purus produziam de diferente das mulheres do Carapãã (uma forma de continuar a pesquisa de Maná). Essa pasta era mostrada para as mulheres para que reconhecessem os desenhos ou pudessem dizer quais estavam faltando ali.

Em dezembro do mesmo ano, Zezinho e uma equipe da aldeia Mibaya da área indígena Praia do Carapãã (ainda apoiado pelo IPHAN e PDPI) começam um intercâmbio entre aldeias Huni Kuin dos rios Purus e Tarauacá, indo da Praia do Carapanã até o Jordão, visitando mais de 12 aldeias<sup>126</sup>. Levava consigo as Mestras Marina Bimi e Maria de Lima Kaxinawa, esta última sua mãe, que no curso do rio foram trocando experiências entre tecelãs, no que se tornou uma odisséia pelos rios Tarauacá e Purus. No Jordão, porém, a equipe foi barrada e deles foi cobrado um valor pela entrada na terra indígena, fazendo-os retornar para casa<sup>127</sup>. No total das imagens, as idas e vindas ao Purus e Jordão renderam cerca de 160 horas de gravação, das quais parte foi editada na aldeia, em outubro/novembro 2009, quando Tiago saiu dos Ashaninka onde fazia as oficinas relatadas anteriormente e foi se encontrar com Zezinho; outra parte em agosto quando produziram o curta *Bimi Mestra*; a terceira parte foi editada (e traduzida) em janeiro de 2010 quando Zezinho foi à Olinda. Por fim, o que eu pude acompanhar foi a quarta parte do material e a finalização desse processo longo de pesquisa e captação de imagens, cujo filme lançado em 2010 é *Kene Yuxi, as voltas do Kene*.

---

<sup>126</sup> Acessado em (julho/2011) *Oficinas: Viagem ao Purus*, 11/01/2010  
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/oficinas.php?c=14>

<sup>127</sup> Maria, sua mãe, foi de crucial importância na comunicação entre os parentes do Purus com a equipe do Carapãã, mas não pôde evitar que na visita ao Jordão (Rio Tarauacá) o grupo tivesse seus planos de realizar uma mostra frustrados.

Sinopse <sup>128</sup> *Kene Yuxi, as voltas do Kene*

O cineasta Zezinho Yube, inspirado na pesquisa de seu pai, Maná Kaxinawá, sobre os grafismos presentes na cultura Huni Kuin - os KENE, viaja em companhia de duas mestras tecelãs (entre elas sua mãe) para a Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão, de forma a realizar uma mostra de vídeo do trabalho de registro que estava realizando, para a patrimonialização da arte Kene Kaxinawa. Nesta primeira viagem ficam muito frustrados ao serem barrados na entrada da Terra indígena (Jordão), não podendo fazer a mostra de vídeo que havia planejado. Retornam à aldeia e organizam uma oficina de Kene com aldeias vizinhas. Produzem um material rico em imagens e partem em viagem novamente, desta vez para o Rio Purus, Terra Indígena Alto Rio Purus. São mais bem recepcionados no Purus, onde formam rodas de conversas de mulheres e discutem outras formas de produzir o Kene, nomes, formatos e tamanhos. Encontram-se novamente com parentes resistentes em transmitir seus conhecimentos e aldeias onde as relações se dão por meio do dinheiro. Ou ainda, aldeias onde a religião dos brancos (evangélicos) mostra sua força, atraindo indígenas para cultos e incentivando o abandono dos costumes. Entre frustrações com o repasse da tradição dos desenhos e recepções calorosas dos parentes, somado ao interesse do cineasta em registrar oficialmente o conhecimento, enquanto parte do patrimônio da cultura Huni Kuin, a edição na sede do VNA produziu um filme político, voltado para o Processo Huni Kuin de Patrimonialização do Kene junto ao IPHAN.

---

<sup>128</sup> Sinopse produzida pela pesquisadora.



## Caleidoscópio: as voltas da edição

Caleidoscópio <sup>129</sup>: deriva das palavras gregas καλός (kalos), "belo, bonito", εἶδος (eidos), "imagem, figura", e σκοπέω (scopeo), "olhar (para), observar".

Diferentemente da atividade acompanhada por mim na aldeia, quando se tratava de uma oficina de formação, direcionada para principiantes na arte do vídeo, a atividade de edição, acompanhada em Olinda, não foi propriamente uma oficina, pois o realizador já conhecia vários procedimentos, possuindo inclusive seu próprio Laptop com ilha de edição <sup>130</sup>. Embora sejam atividades diferentes neste sentido, complementa essa etnografia que traz em sua essência a formação de realizadores através do VNA salientando que não pretendemos tratar da embalagem e distribuição dos filmes e sim de sua produção (captação e edição).

A edição durou de 03 de março a nove de abril, mas eu acompanhei apenas até o dia 3 de abril. Durante esse um mês, o processo de edição foi realizado principalmente pela editora Amandine <sup>131</sup>, sendo que na primeira semana ela teve auxílio de um assistente <sup>132</sup>. Passados 30 dias, outra pessoa integrante da equipe VNA assumiu os trabalhos de finalização do filme, Marcelo Pedroso <sup>133</sup>. No meu último dia em Olinda acompanhando a edição, Amandine entregava as seqüências que estavam prontas ao editor Marcelo e conversavam juntos com o cineasta Yube sobre como foi pensado o filme e quais os propósitos do cineasta. Eles ficaram um dia inteiro repassando cenas e discutindo pormenores. Zé Yube assina a direção e fotografia deste filme. A edição não é assinada por Amandine, mas por outros dois

---

<sup>129</sup> Acessado em julho de 2011 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caleidosc%C3%B3pio>

<sup>130</sup> Outros realizadores formados pelo VNA também possuem seus Laptops, como o Divino (Xavante) e o Wewito (Ashaninka).

<sup>131</sup> Nascida na França em 1984, formada pela Universidade Sciences Po de Paris em 2008, Audiovisual e cinema. Acessado em *Equipe* (julho/2011) <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>

<sup>132</sup> Lucas, pernambucano, estudante de cinema fazendo estágio no VNA.

<sup>133</sup> Formado em comunicação social/jornalismo pela UFPE em 2004. Acessado em *Equipe* (julho/2011): <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=62>

formadores, integrantes da equipe VNA, Ernesto Ignácio de Carvalho e Gabriel Mascaro, que assinam junto de Marcelo.

O filme é um artefato de comunicação e no caso destas produções compartilhadas entre indígenas e não indígenas, muitas vezes causam dúvidas acerca da autenticidade da direção, uma vez que essas pessoas, criadores envolvidos, agregam elementos criativos, causando incômodo em certo público, que costuma não acreditar na potencialidade indígena. No entanto, estes filmes aqui produzidos são resultado de um trabalho coletivo que envolve câmera, roteirista, editor, especialista em som e tem como público alvo um “nós coletivo” que fala também para o “outro” não indígena. Dessa forma, trata-se do que Bill Nichols formulou como “*Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*”, que segundo ele, no cinema antropológico, recebe o nome autoetnografia <sup>134</sup>. Esta lógica de produção é evidenciada na descrição da ilha de edição e expressada com muita clareza nos diálogos que ali se travaram, permitindo-nos perceber que esse tipo de material precisa do encontro dessas duas lógicas para ter a circulação ampliada e a qualidade comunicativa necessária (em nota de rodapé à p. 117, Zé Yube esclarece do seu ponto de vista, a necessidade de um olhar externo nestas produções).

Durante todo o processo de edição, Vincent Carelli aparecia na sala para dar as coordenadas, para perguntar se algo já estava processado ou, ainda, para saber *como ficou tal e tal material*. No começo dos trabalhos, a dinâmica da edição tinha Lucas ajudando Zezinho a fazer a tradução e a legendar as conversas por meio de um programa de legendas (é importante salientar que a língua nativa, nesta fase do processo, deve ser toda traduzida para que se possa ter a dimensão do conteúdo, necessidade prevista desde o início do VNA). Na parte da tarde, Amandine trabalhava na minutagem <sup>135</sup>, logando e capturando as seqüências <sup>136</sup> e montando os clipe <sup>137</sup> a partir das conversas com conteúdo, ou seja, de conversas já

---

<sup>134</sup> Nichols cita os caiapós da bacia do Rio Amazonas, onde *o cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo (...) e usam seus vídeos para influenciar os políticos brasileiros em defesa de políticas que protejam sua terra natal do desenvolvimento e da exploração* (2005: 45).

<sup>135</sup> Minutagem é um arquivo de texto com o registro das características de cada cena, facilitando sua localização a posterior. As cenas que mais agradam são grifadas na minutagem e pode-se recorrer a ela para encontrar uma cena que se queira capturar.

<sup>136</sup> Capturar, neste contexto, significa copiar da fita para o computador.

<sup>137</sup> O plano é toda cena filmada sem cortes. Uma seqüência é composta por vários planos e, portanto por várias cenas. Um Clipe é tudo o que foi capturado na edição e pode ter várias seqüências.

traduzidas e legendadas. O trabalho do Lucas terminou na terceira semana. Quando eu cheguei para a edição, o Zezinho possuía quatro arquivos muito interessantes em Word: 1) MINUTAGEM - PURUS, 2) MINUTAGEM - JORDÃO, 3) O QUE FALTA NO FILME KENE E 4) GLOSSÁRIO KENE. Esse material é decorrente das outras edições que foram feitas das imagens, pois somente após assistir às cenas é possível fazer a minutagem ou verificar nela (como um índice) o que está faltando para completar uma seqüência <sup>138</sup>. Ao terceiro arquivo (Glossário) eu não tive acesso, mas vi que era uma relação de nomes de Kene, falados durante as conversas em roda. Durante a oficina de vídeo na aldeia Apiwtxa, relatada no capítulo dois, Wewito e Tiago trabalharam na edição do Vídeo da escola Yawanawa, conforme citado algumas vezes. Pude acompanhá-los durante um curto período e foi o suficiente para ver como a organização das imagens foi sugerida pelo oficinheiro. Ao editar, criaram no computador duas pastas, uma chamada SEQUÊNCIA e outra CLIPE ou MÍDIA:

Aí é o seguinte, quando a gente vai editar o filme, normalmente, a gente vai crescendo a sequencia do filme, que nem quando a gente tava lá editando “a gente luta”, uma sequencia chamava a gente luta, ela ia crescendo, que já era o filme, só que, por exemplo, vamos assistir o material da invasão dos madeireiros, aí, aquilo tudo é uma sequencia, que vai começar do começo, é aquele negócio de ficar experimentando - monta, desmonta, aumenta, diminua, estica, puxa, deleta, vai e volta - pra gente não correr o risco de ficar fazendo essas mudanças em cima do nosso filme, que as vezes a gente faz mudanças muito grandes, então a gente cria uma sequenziinha pra essas subsequências, então dentro dessa nossa pastinha de sequencia a gente vai abrir uma que vai chamar “filme” e outra que vai chamar “Parte”... Esse nem é o melhor nome.. Agora, junta essas duas partinhas dentro da pasta de sequencia, porque uma coisa a gente distinguiu, uma coisa são as sequencias outra coisa são as mídias, sequencia é quando você coloca as mídias e coloca uma atrás da outra, você vai dando uma sequencia pra ela e mídia são aqueles clipezinhos que te mostrei mais cedo que é um formato... É importante você ter bem separado as mídias da sequencias porque às vezes você quer uma mídia, então vamos atrás de uma mídia, e às vezes você quer ir atrás de uma sequencia, aí, dessa forma, você fecha a pasta mídia e você vê direto a pasta sequencia, não precisa ficar toda hora arrastando... Então, “partes e filme” nós vamos jogar dentro de “sequencia”, agora, porque que eu fiz isso? Nós temos apenas duas pastinhas, quando você quiser abrir e procurar uma mídia, você vai abrir aqui... (Oficinheiro Tiago).

---

<sup>138</sup> Nem sempre há uma roteirização formal e por isso a minutagem torna-se crucial para trazer organização ao projeto de vídeo.

Durante a viagem, a equipe de pesquisadores passou por 13 aldeias<sup>139</sup> e em uma delas permaneceram dois dias. A resistência por parte das pessoas visitadas pela equipe dificultou em alguns momentos o trabalho, inviabilizando muitas vezes o registro da roda de mulheres. Em outros momentos, depois de minuciosa explicação por parte da equipe e de muito tempo insistindo em saber dos trabalhos das tecelãs da aldeia, a tecelã abria a retaguarda, mostrando seus grafismos mais ricos, tecidos nas redes guardadas em seus armários.

Subindo o rio em um barco com oito pessoas, violão, botijão de gás, água para beber, encalhando e desencalhando o barco, chegava à aldeia de parentes que não conheciam ou que não viam há muito tempo, se apresentavam e a partir dos nomes, descobria qual era o grau de parentesco<sup>140</sup>. Para ilustrar, um trecho da entrevista realizada com Yube sobre reconhecer o parentesco pelo nome:

“Zé Yube – Os meus tios são Tuin e Maná. Se eu for pro Peru e chego lá, primeiro pergunto o nome dele e ele fala um nome que eu nunca ouvi. Aí eu pergunto, qual é o nome do seu pai, “Meu pai é Maná”, ah, então Maná é meu tio, Maná é nome do meu tio, então o filho dele é meu primo. Outra coisa, se eu encontrar um Siã, Siã é nome do meu irmão, qualquer lugar que eu ver um Siã eu vou saber que é meu primo-irmão.

Pesquisadora – seu irmão é o Gilson Siã?

---

<sup>139</sup> **Minutagem Kene viagem Purus II - ROTEIRO DA VIAGEM**

**Repouso** – Raimundo; **Nova Aliança / Nova Família** – bêbado / piloto; velho conversa. Culto da Assembléia de Deus; **Nova Fronteira** – Mário; **Varaço Novo Marinho** – Nada; **Porto Alegre** – Nada interessante; **Porto Rico** – pescaria – Ficaram 2 dias. Entrevistas, mas escuro. **Santa Rosa**. Município – entrevista com duas velhas. Entrevista do Maná. Volta pra **Porto Rico** - Aula do pastor e culto. Excelente. Entrevista com duas velhas. **Nova Cana** (descendo) – entrevista de uma mulher – as filhas não se interessam. **Dois irmãos** – Nada. Maná conversando. **Seis de julho** – Ninguém queria receber. Foram embora. **Nova Fortaleza** – Só tinha um cara bêbado cantando. **Recreio** – Uma mulher mostrou os artesanatos dela.

<sup>140</sup> Durante a pesquisa na sede em Olinda, Zé Yube esclareceu, a partir do seu ponto de vista, o parentesco Huni Kuin “Todo Huni Kuin tem um nome, um nome indígena. Primeiro, começa com dois partidos (a gente chama de partido, não sei qual é o nome...), mas também não é clã, são partidos, Inú e Duá, e na mulher Banu e Inani. Aí o casamento tem que ser partido oposto; então, tem os nomes que é do Inu e tem os nomes que é do Duá, só que esses nomes não podem se misturar, cada um tem o seu, tem que casar com partido oposto e não é todo mundo também que eu posso casar, só posso casar com minha prima cunhada. Minha prima cunhada ou é filha da irmã do meu pai ou é filha do irmão da minha mãe, essas são as minhas primas cunhadas, e as minhas primas irmãs são as filhas da irmã da minha mãe e as filhas do irmão do meu pai, porque o pai do meu pai eu tenho que considerar ele como pai, eu chamo ele de ipã, tio, e os filhos dele é como se fosse filhos do meu pai, eles se sentem filhos dele também, são irmãos, já a minha tia, irmã do meu pai, eu chamo ela de tia-sogra, como se fosse sogra, por isso que a filha é minha prima-cunhada, posso namorar, posso casar com ela”. Sobre o sistema de parentesco Huni Kuin, ver LAGROU, 2007, p. 162.

Yube – é, e todo mundo que a gente se encontra, tem um nome e é através do nome que a gente reconhece. Primeiro o nome dele, se não der pra decifrar com o nome dele, com o nome do pai e o nome da mãe, aí com o nome da mãe você já tenta decifrar quem é”.

Maria, mãe de Yube, conhecia algumas das pessoas, outras não, e conduzia o grupo às casas dos parentes, apresentava-os aos seus filhos. Foram muitas chegadas e saídas (com muitas apresentações e recepções) e tantas rodas de mulheres quantas foram possíveis (para olharem o material ilustrativo e conversar sobre o Kene). O processo de edição foi o refinamento dessas imagens em busca da melhor, da mais bonita (a menos tremida, ou que tivesse mais pessoas os recebendo).

Como um caleidoscópio, as cenas eram muito parecidas, mas com pessoas diferentes. As mulheres que viajavam com Yube, depois de recepcionadas, sentavam-se geralmente no chão, em roda com outras mulheres das aldeias. Elas folheavam a pasta com os grafismos fotografados e diziam se conheciam o desenho, se ele estava certo ou errado, se sabiam fazer e que nome elas davam ao mesmo grafismo e Maria queria saber principalmente dos que não estavam no catálogo. Durante as rodas de conversa, as imagens dos parentes (colocadas juntos das imagens dos Kene) provocavam vários tipos de comentários e algumas pessoas, de quem não se tinham tido mais notícias, eram reconhecidas ali:

“Você está reconhecendo essa pessoa?  
Esta era mulher da liderança. Esta é tia do meu marido, está viva ainda, vocês vão conhecer.  
Falam das pessoas das fotos antigas. Reconhecem pessoas.  
Ah não, era a Chiquinha, era nova ainda” (trecho do texto Minutagem – Purus)

As seqüências eram traduzidas, logadas, capturadas (e, conforme o caso, minutadas) e assistidas novamente para ver qual conteúdo trazia. Quando estavam na aldeia Santa Rosa, já dentro da casa da avó de Yube (que a mãe chama de tia), Maria e suas filhas conversavam em torno da avó de Yube, pedindo que lhes ensinasse uma música a ser cantada quando se está tecendo, à qual ela se recusava. Zé Yube faz a mediação, pergunta à mãe qual seu grau de parentesco com ela para se dirigir a ela pelo grau de parentesco (avó). Explica que está lá

para aprender. Depois de certa insistência, sua avó concorda, diz que ele é Huni Kuin<sup>141</sup> e não Nawa<sup>142</sup>. Se pré-dispõe a pelo menos assistir ao filme que ele lhe levava de presente (Coleção Cineastas Indígenas). Então, depois de assistir o começo do filme ela começa a cantar e Zezinho se ajeita logo para gravar.

A interação entre o cineasta e a editora foi bastante dinâmica e Amandine muitas vezes dava dicas de enquadramento:

“Amandine - Em alguns casos, fazer o plano cinematográfico, que é bem devagar, aproveitar momentos tranquilos para fazer esse plano. Por exemplo, o foco está no rosto e vai abaixando bem devagar para os pés “Estava tão bonito o rosto dela, podia ter abaixado devagarinho até o Kene, porque agora a gente vai ter que cortar aquela parte”

Zé Yube- Vivendo e aprendendo”.

Em algumas dessas reuniões, as mulheres discordaram totalmente quanto ao nome dos grafismos ou quanto à quantidade certa de curvas, ou, ainda, se estavam do tamanho certo. Entre os que tiveram o nome reconhecido por todos os grupos destaca-se os grafismos de nome *Txereberu* e *Sepi*, enquanto o mais polêmico quanto ao formato e tamanho é o *Txurukane*. O *Txereberu*, conhecido por olho de curica, é o primeiro grafismo que as jovens aprendem e a partir dele todos os outros são possíveis de fazer. Amandine deu a sugestão para escolher alguns Kenes e ver o que se fala deles:

“Acho que podia colocar umas falando que era um nome e outras falando que era outro” (Editora Amandine)

---

<sup>141</sup> “*Huni* quer dizer “pessoa” e *Kuin* constitui uma referência para a identidade, semelhança ou similaridade a si mesmo ou à coisa a que se refere. Deste modo foi traduzido como “real” ou “verdadeiro”: “povo verdadeiro” (*Huni Kuin*); “língua verdadeira” (*Hantxa Kuin*); “desenho verdadeiro” (*Kene Kuin*). (LAGROU, 2009: 183).

<sup>142</sup> No texto de Lagrou, *Nawa* é um termo que denota alteridade: “Não importa quanto *nawa* se aproxime do “eu”, *nawa* sempre significará alguém que não “eu mesmo” (LAGROU, idem: 160). Existe um mito Huni Kuin que diz que nos tempos antigos, os Huni Kuin e os Nawa eram irmãos e o jacaré serviu de ponte para saírem da floresta, sendo que cada pessoa lhe entregava uma oferenda ao passar pela ponte. Em determinado momento, na falta de outra carne, alguém lhe oferece a carne de um jacaré e o outro, enfurecido, virou-se derrubando quem passava. Quem atravessou a ponte tornou-se o Nawa e os que ficaram, os Huni Kuin (LINDENBERG MONTE, 1984).

Diante da persistente discussão sobre qual Kene estava certo ou qual estava errado (recorrente em muitas das aldeias que visitaram) Vincent, durante um dos almoços em que estive presente, falou da importância de tirar o foco desta discussão de certo e errado, uma vez que a cultura está sempre em transformação. Este é um dos momentos em que os públicos almejados diversos – indígenas e não indígenas – podem fazer diferença na edição das imagens captadas. De um lado, o VNA, buscando debater uma imagem recorrente e persistente de que a cultura indígena é estática e tradicional, e que frequentemente tem efeitos deletérios; de outro, porém, as imagens em que a comitiva do cineasta visita 13 aldeias e em todas elas há essa discussão, que aparece, portanto, como uma preocupação autêntica deles. Voltaremos a isso.

Na aldeia Porto Rico, assistem ao culto na igreja Assembléia de Deus. Esse culto rende uma reflexão sobre a influência da religiosidade dos brancos atingindo diretamente a cultura Huni Kuin, expressa também nos tecidos. Na casa da mulher do Pastor, entre capangas (bolsas) pesadas com papéis de rezar, mulheres tecelãs que já não plantavam mais algodão.

### **Jesús Rã Hiweaki**

#### **Jesus está vivo**

#### **Ef 1:3-14**

“Hoje em dia Jesus está vivo, ele morreu e ressuscitou”.

“Antes a gente não acreditava em Deus”.

“Deus está vivo, se Deus não estivesse vivo ninguém falava o nome dele”

Abaixo, algumas cenas que resultaram desta visita:

Cena 177 Foco no rosto de uma criança, pintado com Kenes e óculos escuros “Falamos que a nossa cultura não é boa, coisa de espíritos maus e que não devemos nos pintar”.

Cena 178 Da segunda fileira novamente avista-se Zezinho falando “e assim fomos deixando a nossa cultura para trás. Hoje os brancos são maioria. A língua e a cultura deles cercaram as nossas e estamos perdendo cada vez mais a nossa língua, as nossas festas, e é isso mesmo que eles querem!”

Cena 180 Volta para Zezinho “temos que nos unir e fortalecer a nossa cultura”. Todos fazem barulho de aprovação.

Cena 210 Outro KENE “nosso esforço para preservar a cultura Huni Kui prossegue. O resgate dos Kene é uma importante forma de resistência, mas ainda temos muitos desafios pela frente”

Cena 212 Letreiro Casa de Oração Assembléia de Deus. “Fiquei impressionado com o que vi e não pude deixar de relacionar a perda da nossa religião com as dificuldades que temos em preservar os KENE e a cultura”.

Cena 215 Jovem com mochila nas costas conversa com homem de terno e gravata “eu queria pedir a sua autorização para filmar” e com a bíblia embaixo do braço responde “pode ficar à vontade, já vai começar” e jovem responde “vimos filmar a realidade, isso aqui também é a realidade” e o homem diz “isso aqui é obra de Deus, não é da nossa cultura, é para vivermos bem”.

Cena 217 Bíblia escrita em vermelho sendo folheada “um livro espiritual, quando eu li, pensei, essa é a verdade. Aprendi que não devemos manter nossa cultura e que não existe outro Deus no mundo. Nossa cultura vai se acabar porque Deus não a mencionou. Mesmo assim alguns continuam a insistir. A nossa cultura só tem aqui ninguém conhece. Já a dos brancos, tem nos Estados Unidos no mundo todo.

Cena 219 Homem na rede diz “os crentes dizem Acabem com esse negócio de cultura, isso é coisa do passado. Vocês não devem mais pensar nisso. Tem que crer somente na palavra de Deus. Eu digo: Vocês só querem coisas do branco e esquecem nossa cultura. Vão lá ver se na cidade todos são crentes. Não são. Tem os que seguem isso, e os que não seguem” (Anexo 2).

Passaram depois pela aldeia Dois Irmãos e de lá para a aldeia Nova Cana, onde as relações eram extremamente monetarizadas. Havia tabelas de preços para comer (Prato de comida 5,00), para dormir e até para jogar futebol (todo time paga 10 reais)<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> A monetarização no Jordão pode estar diretamente ligada ao poder de articulação dos grupos diante da gama de pessoas interessadas nos conhecimentos indígenas. A fim de proteger os interesses e fortalecer a cultura Huni Kuin, criou-se a APAMINKTAJ (Associação das Produtoras de Artesanatos das Mulheres Indígenas Kaxinawá de Tarauacá e Jordão) fundada em 07/12/1999, que busca através de projetos financiamento para atividades de resgate da cultura, assessorando as comunidades que estão distribuídas em cinco Terras Indígenas: T.I Alto rio Jordão, baixo rio Jordão T.I Seringal Independência, T.I Carapanã, TI Caucho, T.I Humaitá. Acessado em julho de 2011 <http://culturasindigenas.org/initiatives/form/384?year=2007> Conforme me informou Osair Sales Siã em conversas pessoais, há no Jordão, e não só lá, um movimento de patrimonialização do Kene por vários grupos Huni Kuin (semelhante ao processo de patrimonialização da cachoeira de Iauaretê, no qual outros grupos reivindicavam o pertencimento ao local) e esse pode ser o motivo pelo qual no Jordão há resistência no sentido de proibir ou monetarizar a entrada e o acesso aos Kene, mesmo sendo parentes.



Amandine elogiou a imagem, que ficou “bonita, cheia de crianças vendo” enquanto, ainda na tela, Yube explica o porquê de estar ali

“Yube - Já estamos perdendo nossa cultura, querendo só a dos brancos. Sempre ouço falar bem de vocês, de como vocês moram... Eu como realizador venho realizando coisas na minha aldeia. Agora vim filmar a questão do Kene porque está se acabando. Começamos na nossa terra e decidimos vir pra cá e buscar as mulheres que ainda sabem fazer. Íamos até o Peru, mas não deu. Já estamos voltando. Motor quebrou...” (Minutagem – Purus).

A editora estava transpondo a legenda para o filme através do *transcript* e me contou o quanto os novos programas tornaram mais rápida a edição:

“Se fosse só editar era rápido, mas os programas vão dando uns paus. Se parece lento e demorado esse processo, você precisava ver como era antes, era copiar e colar cada legendinha. Agora com esse programa é rapidinho” (Editora Amandine).

A edição acontece em vários estágios e a editora, no começo dos trabalhos, trabalhou em três frentes: com o material do Zé Yube; com o vídeo Ashaninka (ela e Tiago estiveram na aldeia Apiwtxa em janeiro, pré-editando o vídeo) e também Amandine terminava o trailer do filme Corumbiara para Vincent, e ali mesmo assistimos a última versão, antes de ela postar no site Youtube.

Enquanto a editora se desdobrava em várias atividades, Zé Yube e Lucas legendavam e capturavam outras partes importantes que mais tarde ela iria trabalhar. Na ilha de edição, para viajar do Purus ao Jordão, basta trocar de fita, então a minha dificuldade muitas vezes era saber qual material eles estavam assistindo, tendo que interrompê-los para perguntar.

No monitor do computador, as pessoas esperam para embarcar para o Jordão. Elas estão bastante entusiasmadas para o retorno ao Jordão, muitas delas não iam para lá desde 1996 outros havia 10 anos e outros, 13 anos. Quando chegam ao Município, buzinam e fazem algazarra para avisar a chegada. Eles se encontram com o “guarda”, que cuida da entrada na terra indígena. A princípio ficou acordado que o grupo poderia entrar e já tinham quatro locais para fazer a mostra. O guarda diz que precisa de uma autorização para liberar a equipe,

mas quando ele retorna, no período da tarde, não tem a autorização, e em contrapartida, se a equipe quiser entrar, tem que pagar.

Segundo a editora, parte da conversa gravada não estava boa o suficiente, pois o som estava ruim e o microfone, aparecendo. Ela sugere colocar a fala da Maria, que diz que seu filho fora resolver a questão. A edição da oficina de Kene já contava com 40 minutos de seqüência e ainda faltava muito a ser editado.

Vincent, sempre presente, mesmo trabalhando longe da sala de edição, dava as coordenadas. Pediu que pegassem o material do Jordão, a fim de confirmar a hipótese do roteiro que, pelo que pude captar, consistia em processar o caso Jordão (impasse e a mostra que não deu certo) e juntar à trajetória da viagem ao Purus. Nas imagens da aldeia, Maria conversa com mulheres sobre seu filho ser barrado nas terras onde ele nasceu. E, diante do “guarda”, uma longa conversa é travada sobre os direitos dos parentes, junto das lideranças da terra indígena, que não querem deixar a equipe de vídeo entrar.



O Jordão foi bastante cobrado por Vincent, que tinha prazos, além do da entrega do filme ao IPHAN, por uma viagem marcada para França, onde apresentaria os filmes “Corumbiara” e “Depois da guerra, o ovo” (Panará) no 22º Encontro de Cinema da América Latina de Toulouse, o que o deixaria fora de Olinda por cinco dias.

Amandine, que trabalhava junto ao Zé traduzindo o Jordão, lembrou-se de ter visto uma cena na minutagem em que alguém falava “Eu nasci aqui, então todos os meus parentes estão aqui...”. Fizeram a busca no arquivo para conferir:

“Maria – fazia muito tempo que não vinha aqui, então eu tive que pedir pra ela me mostrar o município. Eu nasci aqui e todos os meus parentes estão

aqui então pensei que ia visitar, e mostrar pras minhas filhas mais novas que ainda não conheciam... Fomos barrados pra entrar, sendo que todos são meus parentes...” (Minutagem – Jordão).

Em alguns poucos momentos me senti útil durante a edição. Uma das vezes que o Lucas não estava na parte da manhã, Amandine estava para chegar, eu ajudei a digitar a legenda enquanto Yube traduzia; em outros fui requisitada para explicar algum termo da língua portuguesa ou algo do tipo (lembrando que na maior parte do tempo estavam na sala Amandine (francesa), o casal Huni Kuin (língua Pano) e em algumas ocasiões, o pernambucano Lucas). Principalmente quando Lucas não estava, diante de alguma dúvida, e somente nestes momentos, a editora virava-se para trás e me lançava aquele olhar de interrogação. Outras vezes eles se surpreendiam com as respostas para suas perguntas sobre o que já fora visto e exibido.

Em um destes momentos, eles ficaram surpresos quando buscavam uma cena em que Maria falava da tristeza ao ver seu filho ser barrado. Eu tinha copiado exatamente aquela fala, facilitando a procura que eles faziam (senti um olhar de respeito e medo depois desse dia, pois meu caderninho poderia conter muitas informações ou situações).

Maria - Eu cheguei feliz aqui. É como se tivessem \* batendo em mim, mas disseram pro meu filho: você não pode entrar na nossa terra. Eu fiquei chocada, eles me trataram como se eu fosse de outro povo. Eles acabaram com a minha alegria, era isso que eu queria falar para vocês.

Quando ela diz: “tivessem \* batendo”, a câmera desfoca momentaneamente do rosto dela. É uma cena muito emocionante que gera uma discussão sobre deixar ou não a cena desfocada (cena 52 do Anexo 2). Maria fala para um grupo de pessoas que estão em roda. A equipe assiste a seqüência e vê como ficaria a cena com outra imagem no lugar. Yube gostou muito com a imagem desfocada, mas somente após assistirem com outra mulher no lugar é que eles têm a certeza de que tinha que ficar com a imagem desfocada. E assim permaneceu.

Antes de viajar, Vincent perguntou se já dava para começar um princípio [de filme] e Amandine concordou. Várias seqüências já haviam sido capturadas e o que tinha sido julgado bom, já tinha sido capturado e traduzido. Começava mais uma etapa intensa do processo, quando Amandine fazia pequenos cortes “ajustes finos”, analisando a cor das imagens e o

texto. As imagens das viagens ao Purus e Jordão eram misturadas às imagens do Kene (Bimi Mestra). Restavam-lhes fazer uma finalização que fosse coerente com os propósitos do filme que era, entre outras coisas, “Aprofundar essa pesquisa e trabalhar na revitalização cultural do meu povo” (Yube no filme), ou seja, Yube está falando do que recentemente (2009) Manuela Carneiro da Cunha chamou de “Cultura”, que é o assunto do último tópico.

## **A imagem da “cultura”**

Até agora, discuti o processo de formação na ilha de edição, na sede do VNA em Olinda (ou quando a aldeia vai ao VNA), completando o quadro que se iniciou com o VNA indo à aldeia Apiwtxa, quando acompanhamos a aprendizagem relativa à captação das imagens e ao planejamento do vídeo, que vimos no capítulo dois com os Ashaninka.

Este processo em Olinda colocou em questão, inclusive pela própria característica do filme – a ser entregue ao IPHAN e por buscar completar um material de resgate e classificação dos grafismos Huni Kuin, além de que o próprio material, nesta busca, coloca em questão a autenticidade do conhecimento e a legitimidade do conhecedor e sua transmissão – as questões de cultura e sua autenticidade, e de como ela deve ser debatida tendo em vista o público (os próprios Huni Kuin ou o público geral).

Assim, nos leva a duas importantes questões: o debate sobre a cultura, que tem sido realizado pela antropologia e que aqui coloca em debate o realizador indígena e seus parceiros não indígenas, e, com isso então, os vídeos e seus públicos. Esse debate acontece nas conversas, na ilha de edição, e aparece nas minhas entrevistas com Zezinho e, finalmente, no material tal como editado, que apresentarei e debatarei a seguir.

Durante todo o processo de captação das imagens, nas viagens do cineasta principalmente ao Purus, existe a preocupação, tanto por parte dos moradores do Carapãã, quanto do Purus em saber qual o nome certo daqueles Kene, formatos e combinações<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Lembrando que os objetivos de Maná era publicar a pesquisa em forma de livro para que fosse utilizado como material didático dentro das escolas nas aldeias, servindo de guia nos trabalhos práticos das mulheres artesãs. (OPIAC, 2006)



O trecho abaixo, tirado do texto “Minutagem – Purus traz alguns destes diálogos:

“-Mulher diz o Kene que está na foto tá errado é *Pexki Detxi*. Ela diz o Kene tá certo, mas está incompleto, tá certo, mas errou aqui.

-Esta mulher sabe mesmo fazer o Kene, este é *Shunu Kene*.

-Isso não é *Shunu Kene* de jeito nenhum.

-Eu sei fazer o *Shunu Kene*, e um Nawa comprou.

-O *Shunu Kene* tem oito caminhos. Fiz três Kenes. Reclamaram que o Kene que fiz era muito grande, queriam ter Kenes como os de vocês, do lado do Brasil, porque são pequenos. Mas eu faço do jeito que minha mãe me ensinou.

-As mulheres daqui são muitas, mas nunca me procuram para eu ensinar pra elas.

-Você tem razão, tem vontade de ensinar, mas elas não querem aprender.

-Eu fico muito feliz de você ter contado pra nós, ter corrigido os Kenes errados que fazemos. É que não temos velhas pra nos ensinar.

-Estes Kene que você estava falando, foram inventados? Não são dos nossos antepassados?

-Isso mesmo. Nossos Kenes antigos são outros. Isso é um Kenes de verdade.

-Do lado do Brasil elas fazem por inteiro, e aqui vocês fazem faixas de Kene.

-Queria saber como era antigamente.

-Só faz inteiro quando é *Betupi Kene*. -Que Kene é este? - Vocês fotografaram aqui a junção, não dá pra reconhecer bem.

-É sepi.-Este Kene deve ser usado só pra fazer a borda dos Kenes grandes e ela fez por inteiro.

-Mulher fala que é *Kene Txere Beru*.

- Maria fala que é *Txere Beru Dunu Mapu*.
- Mulher fala que esse Kene é para pintar criança.
- Mulher diz que é Kene de verdade.
- Maria pergunta onde ela aprendeu fazer e a mulher responde que aprendeu com avó do marido.
- Mulher explica porque começou aprender Kene.
- Mulher diz que está tudo errado.
- Detalhe mulher vendo livro do Maná.
- Detalhe Kene/ mulher encontra o *Kene Mae Musha* e Maria fica contente.
- Maria pergunta quem que ainda sabe fazer *Umî Kene*/ mulher responde tem mulher que sabe, mas não vai ensinar para ela.
- Como é o nome deste Kene? - *Dunu Hina Txere Beru* (rabo de jibóia com olho de curica).
- De lado de lá chamamos de *Dunu Kate*.
- Este outro aqui é *Inu Tae Tere Beru Shenã Shaka Ketama*. (Rastro de onça, olho de curica, e a borda são de casca de ingá)”.

No debate antropológico atual se sugere o termo “cultura” grafada com aspas (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), indicando a sua apropriação pela voz indígena. Exportada da Alemanha, a categoria *cultura* foi introduzida no século passado no mundo indígena, principalmente por antropólogos (Terence Turner<sup>145</sup>) e, conforme Carneiro da Cunha “assumiu um novo papel como argumento político e serviu de “arma dos fracos” (...) nos debates em torno dos direitos intelectuais sobre os conhecimentos dos povos tradicionais” (2009: 312).

“Enquanto a antropologia contemporânea, como Marshall Sahlins apontou, vem procurando se desfazer da noção de cultura, por politicamente incorreta (e deixá-la aos cuidados dos estudos culturais), vários povos estão mais do que nunca celebrando sua “cultura” e utilizando-a com sucesso para obter reparações por danos políticos” (Idem: 313)

Mas não só os antropólogos, as instituições estatais passaram a estimular o uso desta nova abordagem, como por exemplo, o IPHAN, por meio dos *inventários dos elementos culturais* relevantes para efetuar as “medidas de salvaguarda” de bens imateriais.

---

<sup>145</sup> TURNER, Terence, 1991; 1993.

YAÕKWÁ, UM PATRIMÔNIO AMEAÇADO, já comentado no primeiro capítulo, foi tornado Patrimônio Imaterial em novembro de 2010, onde por meio IPHAN e a OPAN-Operação Amazônia Nativa, os Enawenê-Nawê junto ao VNA, realizaram o filme sobre o Yãkwá, para registrar este cerimonial no livro das celebrações como Patrimônio Imaterial tombado pelo IPHAN.

Neste mesmo contexto, o filme Kene Yuxi, resultado de um longo processo (de captação e edição) descrito neste capítulo, se enquadra no chamado *inventário cultural* e, neste caso, produzido pelos próprios membros das comunidades envolvidas:

“Temos o apoio do IPHAN para registrarmos oficialmente os nossos KENE com todo povo Huni Kuin do estado do Acre, para garantirmos os KENE como nossos. É para que os brancos não fiquem usando eles de forma irregular”. “Se a gente não fizer o registro agora, alguém pode fazer primeiro que nós e se apropriarem como se fossem deles”. “Eles fazem parte do patrimônio da cultura Huni Kui”<sup>146</sup>.

Assim como é esperado pela UNESCO<sup>147</sup>, que articulou as definições para as *medidas de salvaguarda* (já que no caso de patrimônio imaterial não se utiliza o termo *tombamento*), o trabalho do VNA contribui, neste sentido, através de ações educativas em técnicas de registro audiovisual, promovendo a igualdade de acesso aos procedimentos de preservação por líderes e jovens das comunidades, descentralizando a promoção de tradições culturais, através da participação comunitária, eixo central do conceito de salvaguarda (GALLOIS, 2008: 34).

Entende-se por “salvaguarda” as medidas que vise assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio. (UNESCO)<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Cenas 72, 73 e 74 do anexo 2.

<sup>147</sup> Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

<sup>148</sup> Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2008 acessado em julho 2011 [http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul\\_doc.php?idd=16](http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16)

O IPHAN, por sua vez assume a responsabilidade por uma Política Nacional de Patrimônio Imaterial:

“Centrando esforços na missão de dar visibilidade a manifestações culturais que não necessariamente se plasam em um suporte material físico (DOSSIÊ IPHAN, 2007: 13)

Em 2006, em parceria com o IPHAN, com o Instituto Socioambiental (representado pelos antropólogos Geraldo Andrello e Ana Gita de Oliveira), e por meio da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN <sup>149</sup>). E em conjunto com os Tukano e Tariano (em nome de todos os povos indígenas do Rio Uaupés) do Alto Rio Negro, o VNA produziu o filme “Iauaretê, Cachoeira das onças”, que se tornou referência no Alto Rio Negro, diante do registro da *Cachoeira de Iauaretê* enquanto Patrimônio Cultural do Brasil. (Idem: 11) <sup>150</sup>

“A meta política de patrimônio imaterial do Iphan não é apenas registrar essas categorias culturais, mas também apoiar as condições materiais que propiciam sua existência e proteger os direitos relacionados ao seu uso. O Estado se dispõe a enxergar de uma nova perspectiva o conceito de cultura, de modo que não os objetos físicos, mas as relações que os permitem existir seja alvo de atenção e proteção jurídica” (Idem: 13).

Mas o filme “Cachoeira das Onças” difere-se do aqui discutido, “Kene Yuxi”, no sentido de que, neste último, Zé Yube se apossou das tecnologias do vídeo primeiro e então partiu para as capturas de imagens, enquanto a produção do filme “Cachoeira das onças” foi realizado pelo VNA, com Vincent Carelli assinando a direção e fotografia <sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> “Que vinha desenvolvendo atividades genericamente definidas como “projetos de revitalização cultural” como grupos envolvidos em processos de implantação de escolas indígenas diferenciadas, nas quais o calendário, os materiais, e, de um modo mais amplo, o projeto político-pedagógico são adaptados à realidade cultural das comunidades indígenas” (Dossiê – IPHAN; 2007: 22).

<sup>150</sup> Ver artigo “Conhecimento tradicional enquanto Patrimônio Imaterial: Mito e política entre os povos indígenas do Alto Rio Negro In Andrello & Ferreira; Ciência e Cultura, SBPC, 2008. Acessado em julho 2011 [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000100017&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000100017&script=sci_arttext)

<sup>151</sup> Altair Paixão, cinegrafista integrante do VNA, assina com Carelli a fotografia.



“Em fevereiro de 2005, a mesma equipe estava de volta à Iauaretê, agora acompanhada por Vincent Carelli, vídeo-documentarista da Associação Vídeo nas Aldeias. Durante dez dias, os Tariano Koivathe colocaram-se inteiramente à disposição para realizar o trabalho. No período, realizaram um esforço notável, debatendo entre si e recitando de maneira formal e solene, uma história que se passou em Iauaretê muito tempo antes do surgimento da atual humanidade (Tariano, Tukano, demais grupos e brancos)” (Idem: 54).

E então, somente depois a comunidade foi capacitada para o uso dos recursos audiovisuais, com oficinas de formação que ocorreram em 2008:

“O trabalho de documentação dos lugares míticos foi apontado por vários grupos como uma atividade que deveria ser expandida. Nessa linha, alguns jovens de Iauaretê estão sendo capacitados por meio da parceria com a Associação Vídeo nas Aldeias em técnicas de vídeo, para que, futuramente, a experiência de documentação realizada na Cachoeira de Iauaretê possa ser replicada em outras localidades” (Idem: 98).

E, ainda nesse contexto, Zé Yube integra o conjunto de jovens interessados nas novas tecnologias, ocupando lugar de destaque na sua comunidade e registrando suas próprias tradições, tornando-se assim os *novos agentes de transmissão* a que se refere Gallois:

“Engajam novos agentes de transmissão, como indivíduos mais jovens das próprias comunidades, interessados no domínio dessas novas tecnologias. E é por esse motivo que devemos considerar que qualquer inventário do patrimônio cultural imaterial sempre abarca tanto aspectos “novos” quanto “tradicionais”. Essa é mais uma razão para valorizar esse patrimônio, que definitivamente não se define como receptáculo de experiências do passado, mas como um espaço para a interação e o diálogo entre culturas”. (GALLOIS, 2008: 34)



Os realizadores, agentes de transmissão, precisam, no entanto, decodificar a linguagem de seus parceiros, de modo que haja a comunicação efetiva do que se pretende comunicar. E então, nos diálogos que seguem abaixo, encontramos uma dimensão contraditória, cujo conteúdo é importante para entendermos a junção das duas lógicas (indígena e não indígena) na produção audiovisual, permitindo sua circulação de forma ampliada. Para mostrarmos essa dimensão contraditória, apresentamos as cenas que finalizam o filme (205° a 210°, do total de 224), para depois podermos comparar às cenas que remetem à discussão onde decidiram por essa finalização, através de um diálogo intrigante, feito na mesa de edição da sede VNA, entre o cineasta Zé Yube e mais dois editores. Eles discutem a finalização do filme. É um momento peculiar, quando, para se chegar ao resultado esperado pelos seus parceiros, algumas escolhas são feitas em detrimento de outras, mobilizando, porém, o que é necessário nesse contexto para produzir o filme enquanto produto destinado aos públicos indígena e não indígena:

“205. Voz em off de Zezinho “Na minha pesquisa de 3 anos”

206. “eu fiz muitas descobertas”

207. “encontrei parentes que quiseram cobrar para entrar no território”

208. “Velhos que não querem compartilhar seu conhecimento e jovens que se recusam a aprender as tradições”

209. “aprendi que existem muitas formas de se fazer KENE e que o registro é importante, mas que não há uma forma certa ou errada de criar os grafismos.

210. “nosso esforço para preservar a cultura Huni Kui prossegue. O resgate dos Kene é uma importante forma de resistência, mas ainda temos muitos desafios pela frente” (Anexo 2).

E enquanto o cineasta, na sua pesquisa, tem em mente que é através das mulheres velhas que o resgate da sua “cultura” será mais extenso (porque são elas que detêm o conhecimento antigo), o trabalho de edição literalmente edita a “cultura” Huni Kuin, dizendo que talvez o Kene primordial não exista, ou seja, o Kene Kuin “desenho verdadeiro” (LAGROU, 2009: 183) vai existir na história que dá sentido à sua busca, sendo esta busca o mais importante do processo. Ao compararmos as cenas citadas acima com essas a seguir, veremos que Yube aceita o discurso do dinamismo da cultura proposto por Marcelo, trazendo à tona as conseqüências do uso do termo “cultura” enquanto argumento político:

**“Marcelo** – a cultura não é cristalizada, eterna. Eu acho que o filme para mim ele traz esse debate. Você está tentando fazer o Kene daquela forma, mas você tem que ter consciência de que é impossível, porque a coisa está se transformando. Será que é o momento de [evoluir] nesse debate? Porque vai ficar parecendo que é uma busca de fazer igualzinho “ah, tá errado, tá certo” porque a intenção é retomar, é a assimilação da cultura enquanto prática.

**Amandine** – só tem uma hora que isso aparece bem claro na imagem, mas que aparece no filme que você já assistiu que é quando a Fátima, filha da Bimi fala “a gente inventa os Kenes, os Kenes saem da nossa cabeça. A gente sabe uma certa quantidade de Kene e a partir daí a gente sai juntando vários tipos de Kene, criando a partir de uma base que a gente sabe que é certa”.

**Yube** – o objetivo da nossa viagem é buscar as velhas que sabem e com isso fazer o resgate. E lá realmente moram as velhas que sabem, o último apelo...

**Amandine** – o Zé pode chegar à conclusão no final disso aí de que ele estava na idéia de que ele ia procurar o Kene original das velhas do Purus, achando que elas sabiam o verdadeiro Kene dos antepassados e descobriu que na verdade é duas formas diferentes de se fazer o Kene, mas que tem uma base que é uma mesma.

**Marcelo** – se o cara deu o nome do lado direito e outro do lado esquerdo não tá errado, porque é algo que foi se transformando, senão é a mesma coisa de eu dizer pra você “tu não é índio não porque tu tá usando uma camisa”. Não tem o Kene verdadeiro. Teve um resgate histórico incrível.

**Amandine** – eu estou deixando essas coisas, não num tom de brincadeira, mais num tom de.. Que tem muito de dizer “ah, tá errado” e também tem esse negócio de que só eu sei fazer... a gente sabe que a cultura muda....

**Marcelo** – pra mim fica claro no filme que está se tentando resgatar o Kene primordial.

**Amandine** – mas agora, a busca do Zé não deixa de ser um pouco isso. Independente do que eu acho e do que você acha, não deixa de ser um pouco assim “Vamos buscar os mais velhos para tentar resgatar mais desenhos de Kene, mais rituais, mais músicas, mais festas, porque a gente perdeu muita coisa e estamos atrás de resgatar.

**Marcelo** – eu acho que essa busca é uma força motriz importantíssima para o processo, mas ao longo do filme você vai descobrindo que essa coisa essencial talvez não exista e o que existe é um esforço para buscá-la de forma que você não pode dizer que o certo é esse ou aquele.

**Yube** – a idéia inicial era fazer um registro dos padrões que nós temos, até por motivo das velhas se acabarem ou estar sendo usados pelos brancos, e afinal a gente descobre que tudo que a gente tem, pra gente, tanto quanto a história e as plantas medicinais, os Kenes, cada velho interpreta da forma como aprendeu e um dos objetivos meus é buscar mais profundo e fazer o registro das gentes que resta ainda que sabem os Kenes, mas isso é o que eu imagino, mas para mostrar para o público eu concordo com o que você falou, do que ele vai imaginar.

**Marcelo** – eu acho que essa busca, ela talvez tenha que ser entendida enquanto um processo mesmo, mas não enquanto um fim para se atingir.

**Amandine** – tem o embate entre o velho e o pastor e tem a conclusão do Zé, que mais ou menos apresenta o projeto político dele que é o que justifica essa busca pelo Kene, que é esse resgate no sentido de a gente perdeu muita coisa, estamos envolvidos, cercados pelos brancos, religião, etc., é um pouco a luta pela sobrevivência, no fundo essa busca pelo Kene e eles descobrem “ah é assim, tem que continuar fazendo”, a gente sabe que do lado do Zé é onde tem mais jovens a fim de fazer, apesar não saber.

**Marcelo** – tem que tomar cuidado para não cair no embate indígena de que a cultura acabou”.

Quando Maná, em seu trabalho de conclusão de curso, produziu um livro sobre a tecelagem com Kene, no qual seu filho se inspirou para continuar a pesquisa, ele tinha o objetivo de ensinar o Kene nas escolas na sua aldeia. Fazia, então, sentido para o cineasta Yube, no decorrer da sua pesquisa, os questionamentos que as mulheres faziam sobre a autenticidade dos Kene. Tendo a produção do filme seu propósito político, outra questão entra no debate: a relação entre os vídeos e seu público. Diferentemente do livro produzido por Maná, que tinha um público exclusivamente Huni Kuin, o filme de seu filho tem um público amplo, que vai dos próprios Huni Kuin, passando por outras etnias até chegar aos não índios, e de certa forma, serve para ampliar a visibilidade, tanto do cineasta quanto de seu povo e seus KENE.

Todavia, olhando para essas produções enquanto “medidas de salvaguarda”, o tempo já mostrou que não são as únicas responsáveis por proteger a cultura de sua extinção<sup>152</sup>. Certamente é um estímulo para a preservação, como uma “memória adicional ou artificial” (GALLOIS, 2008: 35) e, também, é um símbolo da permanência e fixação de imagens, com os quais as comunidades indígenas têm que lidar, para falar a linguagem dos não-índios<sup>153</sup>.

Se então, na edição da “cultura” Huni Kuin, as transformações das tradições não devem ser discutidas - questões relacionadas à produção de conhecimento e prática: “certo” e o “errado” das rodas de mulheres – estas relações sociais (que evidenciam a apropriação e

---

<sup>152</sup> Por exemplo, podemos ver os Nambiquara (A festa da moça - 1987) que, segundo Carelli, foi uma história de sucesso que acabou mal: (...) Os Nambiquara entraram na corrupção, no negócio da madeira, no alcoolismo, enfim, depois daquele momento mágico de encanto com a imagem, de retomar a furação de nariz, foram convulsionados pela passagem das madeiras, e as coisas se complicaram bastante, estão bem difíceis. (Carelli In CAIXETA, 2009: 156)

<sup>153</sup> “Como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo, que cria memória como uma forma de poder, que usa a câmera como uma forma de fixação das imagens. Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo, e a vivência dele é praticamente a da impermanência das coisas. Nós fazemos coisas para permanecer, a imagem para nós está ligada à permanência.” Andrea Tonacci *In* Conversas na desordem, HIKIJI; SZTUTMAN; ZEA, Revista IEB 2007: 243.

transformação cultural, próprias dos povos indígenas), e inclusive são alvo de proteção jurídica por parte do IPHAN, e que agregam valor aos itens culturais (quicá estejam em outros roteiros, para o uso interno da comunidade<sup>154</sup>) ficam restritas a um saber ou uma técnica, deixando de lado o conhecimento sobre “as interpretações que a comunidade possui a respeito da origem dessa prática e do modo como foi transmitida e dinamicamente transformada até a atual geração” (Idem). Talvez seja no “certo” e “errado” das rodas (o que Gallois chamou de *variação das tradições no seio de uma mesma comunidade cultural*) que a idéias e lógicas de produção do conhecimento estejam impressas:

“Se admitirmos que nessas experiências se deva registrar e documentar não só os “produtos acabados”, mas os jeitos de conhecer, os estilos próprios usados para explicar uma tradição, as formas de transmissão e validação desses saberes, os membros das comunidades que estiverem participando de um inventário estarão capacitados a refletir, de modo muito mais eficaz, sobre os mecanismos de produção e transformação do saber” (Idem: 36).

Porém, não podemos deixar de lembrar que se trata de cinema direto/verdade, que tem uma característica intrínseca ao seu estilo: “é documentário né, nem sempre a gente grava só o que combinou! As coisas vão acontecendo” (Zé Yube, em entrevista) Quando da segunda etapa da edição do KENE YUXI, diante da idéia (roteiro) do que se queria fazer, e junto do editor que *lhe ajudou a pensar*<sup>155</sup>, Zé Yube viu o que faltava e retornou ao seu campo, onde buscou por estas outras imagens<sup>156</sup>.

Ao perceber durante a sua pesquisa, a monetarização das relações, seja em prol da segurança dos Kene ou não (Kene = cultura, Kene = dinheiro)<sup>157</sup> e, por Zé Yube não

---

<sup>154</sup> Durante a pesquisa de campo, pude assistir na sede do VNA a um filme (traduzido) sobre o Kene com cenas inéditas com as mulheres da aldeia Carapanã e em conversa pessoal Zé Yube fez referência a um filme produzido sobre o Kene, para o uso interno da sua comunidade, com a duração de 1h20min (obviamente não traduzido).

<sup>155</sup> Em conversa pessoal, Yube esclareceu a necessidade de um editor para ajudar a ver o que ele não consegue: “para fazer um filme para outras pessoas, precisa ter alguém de fora para ajudar a ver coisas, que eu que, estou mergulhado naquilo, não vejo”.

<sup>156</sup> Foi durante o Bimi Mestra que, diante do roteiro, e com ajuda do editor, viu o que faltava e retornou ao seu campo, onde buscou pelas imagens. Muitas atividades que o roteiro previa não foram possíveis de se realizar (por exemplo, encontrar a D. Chiquinha, que é uma das velhas mais antigas do Purus, porque o motor do barco quebrou).

<sup>157</sup> Do texto “O que falta no Kene”.

compartilhar dessa opinião com seus parentes (pois para ele o “Kene é o símbolo do povo, é o patrimônio mais forte do povo huni kuin, por causa da beleza que tem e da técnica, da arte”<sup>158</sup>), e ainda, diante das pressões da mesa de edição, Yube finaliza seu filme utilizando-se do termo cultura enquanto um argumento político, “cultura”, como Carneiro da Cunha. E fechando a viagem através do caleidoscópio, finalizamos este capítulo com a cultura (sem aspas) e a “cultura” na voz do cineasta, durante entrevista:

“Zé Yube – Cultura [Cultura] pra mim é a vida né, a vida e tudo que a gente faz é um costume e cada povo e cada sociedade forma de viver, os parentes, forma de vestir.

Pesquisadora – o quê, por exemplo?

Yube – eu acho que tudo é cultura, as festas, a musica, cultura.

Pesquisadora – cultura é uma palavra nova para vocês...

Yube – a palavra cultura é definida da forma que as pessoas vão interpretar, pra mim vai ser uma coisa, pra outra pessoa vai ser outra, é uma palavra que eu acho que a gente acha que fala tudo que a gente faz...

Pesquisadora – mas pra você ela fala o quê?

Yube – não sei se fala, é uma palavra português que a gente acha que fala

Pesquisadora – mas vocês usam em que sentido?

Yube – a gente usa cultura [“cultura”] para que vocês entendam, pra gente não há uma palavra dessas, eu muitas vezes posso imaginar que cultura se define numa festa, mas no fundo eu acho que a cultura define-se pelo que a gente é e pelo que a gente faz, o nosso futuro, nossos antecessores, as lideranças, dentro da família”.

---

<sup>158</sup> Em entrevista.

## Considerações finais

No decorrer desta etnografia, acompanhamos os processos de aprendizagem nos espaços formativos do Pontão de Cultura Vídeo nas Aldeias, em duas atividades complementares, a captação e a edição de imagens durante a formação de cineastas indígenas, de forma compartilhada ou em parceria, usando o termo de Pellegrino (2003).

Durante a primeira atividade, quando o Vídeo nas Aldeias viajou para a aldeia Ashaninka (falantes da língua Arawak), com o intuito de oferecer oficinas de capacitação para o uso instrumental do vídeo, acompanhamos a primeira etapa do processo de formação, a captação de imagens (roteiro, captação e análise crítica), que compreende a busca e o processo de construção de um personagem e, neste caso Ashaninka, a documentação da oficina de cerâmica, proposta com o intuito de preservar o patrimônio cultural Ashaninka, para fins de registro junto ao IPHAN (um movimento recente do VNA); acompanhamos a produção do filme por meio da busca de imagens que descrevem o cotidiano de uma aldeia, tudo isso transmitido no telão e avaliado com critérios que seguem a lógica da linguagem documentária (pelo fato dos filmes serem feitos também para o público não indígena), utilizando o método de análise crítica do material captado. Ao longo das oficinas (oficina de cerâmica observada através da oficina de vídeo, por meio do telão), o grupo que assinou o filme enquanto Coletivo Ashaninka apropriou-se do equipamento de vídeo com facilidade, inclusive utilizando o zoom e o recurso manual (em detrimento do automático) em alguns momentos (ambos proibidos durante o aprendizado); aprendeu a distinguir o que é “bom” em termos de conteúdo da imagem (enquadramentos, contraluz, planos, seqüências, som), e a pensar antes de filmar ou ainda, a esperar seu interlocutor terminar a fala durante uma entrevista ou conversa. Enfim, acompanhamos durante 21 dias as oficinas na aldeia Apiwtxa, tudo relatado e fotografado pela pesquisadora, a fim de proporcionar ao leitor a visualidade deste processo junto ao VNA, descrito nesta etnografia.

No segundo momento, quando os realizadores (representantes de suas aldeias) viajam para Olinda com o propósito de editar as imagens captadas e finalizar o filme durante a montagem das seqüências, acompanhamos os Huni Kuin (vizinhos dos Ashaninka, porém falantes da língua Pano) durante 30 dias de edição. Tratou-se de um conjunto de imagens sobre a tecelagem Kene (uma unidade de linguagem na loucura da metalinguagem) captadas com o intuito de registrá-los junto ao IPHAN (coincidentalmente os dois momentos da pesquisa se deram em produções voltadas para o registro do patrimônio imaterial junto ao

IPHAN). Durante o período de edição, um processo que, além de mais longo que o primeiro, foi muito mais denso e maçante, os produtores junto ao realizador, traduziram as cenas diante da tela do computador; acompanhamos assim a finalização de um filme produzido por uma liderança jovem na aldeia, acompanhando o movimento impulsionado pelo PDPI e pelo IPHAN, de apoio a produções de filmes voltados para a patrimonialização da cultura indígena, o quarto do VNA: Cachoeira de Iauaretê (2006), Yaõkwá, um patrimônio ameaçado (2009), Uma aldeia chamada Apiwtxa (2010) e Kene Yuxi, as voltas do Kene (2010) – os dois últimos acompanhados durante esta pesquisa.

Os filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias têm como público principal os próprios indígenas em suas comunidades; os indígenas de outras etnias são o segundo público, estando ou não em contato (produzindo) com o VNA (devido a ampla divulgação dos vídeos). Principalmente após o aumento de patrocínio ao projeto, sendo apoiado também pelo Estado através do Ministério da Cultura, ampliou seu público, trazendo aos não índios as discussões sobre as diferenças, tentando diminuir os preconceitos advindos da falta de conhecimento. Porém, os filmes tornam-se especialmente diferenciados em se tratando da produção voltada para a patrimonialização junto ao IPHAN. Quando há a normatização do processo, a patrimonialização acaba por criar determinados elementos no vídeo que ampliam a noção de cultura, evidenciando um discurso e uma forma de manifestação que é política. Durante a edição, de modo muito mais evidenciado que durante a captação de imagens, o tratamento da questão da cultura foi intensificado.

A cultura é realmente muito dinâmica, porém, observando esses realizadores eu noto que existe uma discussão que está sendo feita, onde a palavra cultura (semelhante ao que Manuela Carneiro da Cunha chamou de “cultura” com aspas) é utilizada explicitamente enquanto um instrumento político (o filme em DVD, Kene Yuxi as voltas do Kene, quando aberto no computador está nomeado KENE\_POLÍTICO\_PORT\_DISC). Além disso, os realizadores e produtores tentam passar uma noção de cultura que se realiza no âmbito emblemático ou figurativo da questão. O Kene para os Huni Kuin é uma ferramenta de linguagem, é uma escrita do grupo consigo mesmo e do grupo para fora. Todos sentem a força simbólica (na Terra Indígena Caucho acham que o Kene Verdadeiro está no Jordão, o Jordão acham que está no Purus e o Purus acham que está lá mesmo), e isto faz parte de uma interação que antes de ser cultural, é política, administrado por eles como uma forma de contar a sua história. A cultura Huni Kuin se realiza neste âmbito. Está em transformação sim e o Kene verdadeiro existe sim, e a mensagem pode ser outra, que não necessariamente o que



as mulheres debatem (que não deixa de ser relevante). O Kene se transforma, outros nomes são incorporados “rabo de jibóia com olho de curica”, “Rastro de onça, olho de curica e a borda são de casca de ingá” e, apresentá-los com vários nomes é também uma inovação do professor Maná em sua pesquisa <sup>159</sup>. O que importa mesmo é que se trata de uma cultura mais ampla que a nossa e que recebe a diversidade sem dizer que é diverso. A questão estética transformada em questão política é uma forma de se organizar em grupo, repensar sua comunidade e sua cultura, através da “cultura” (Carneiro da Cunha). Tanto o livro, resultado da pesquisa de Maná, quanto o filme de seu filho, ambos são “cultura”, mas com objetivos diferentes e para públicos diferentes.

---

<sup>159</sup> Em pesquisa sobre o mesmo tema no Jordão, Osair Sales Siã encontrou algo que não chega a 30 (trinta) o número de Kene. Segundo ele, os outros são junções de dois ou mais tipos diferentes.

# Prancha 1

## 1º dia de oficina

### Manhã



# Prancha 2

## 1º dia de oficina

### tarde



# Prancha 3

## 2º dia de oficina

### Grupos A, B e C



# Prancha 4

## 3º dia de oficina

### Grupo A



# Prancha 5

## 3º dia de oficina

### Grupo A



# Prancha 6

## 3º dia de oficina

### Grupo C



# Prancha7

## 4º dia de oficina

### Grupos A, B e C - Zoom





# Prancha 8

## 5º dia de oficina

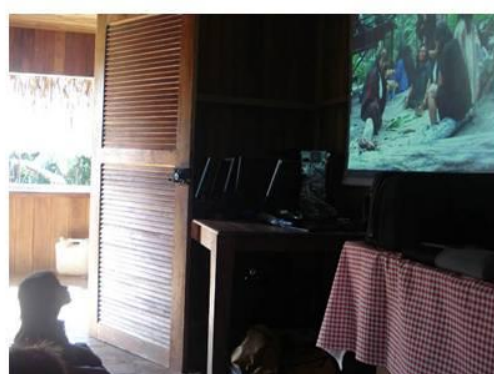
### Grupo A



# Prancha 9

## 6º dia de oficina

### Grupo A



# Prancha 10

## 7º dia de oficina

### Grupo B



# Prancha 11

## 8º dia de oficina

### Grupo C



# Prancha 12

## 8º dia de oficina

### Grupos A, B e C



# Prancha 13

## 9º dia de exibição

### Grupo B



# Prancha 14

## 10º dia de exibição

### Grupo C



# Prancha15

## 10º dia de exibição

### Grupo A





# Prancha 16

## 11º dia de exibição

### Grupo B



# Prancha 17

## 13º dia de exibição



# Prancha 18

## 13° dia de exibição

### Grupos C e B



# Prancha 19

## 14º dia

### Aula de Som



# Prancha 20

## 14° dia

### Aula de Som



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia, um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre, Tomo editorial, 1997.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil* – Campinas, SP, 2004.

ALVES, André; SAMAIN, Etienne. 2004. *Os argonautas do mangue precedido de Balinese character (re)visitado*. Campinas: Editora Unicamp/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 240 pp.

ARAUJO, Ana Carvalho Ziller de; CARVALHO, Ernesto Ignácio de; CARELLI, Vincent Robert. *Cineastas Indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Olinda, PE. Vídeo nas Aldeias, 2010.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem* – Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed. , 2006

BENTES, Ivana. *Câmera muy very good pra mim trabalhar*. In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

BERNARDET, Jean-Claude. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade* In In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

\_\_\_\_\_ *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo. Companhia das letras, 2003.

BETTON, Gerard. *A Estética do cinema; Capítulo II os signos de uma escrita. Os elementos de uma linguagem*. 1987 In Estética do cinema. São Paulo, 1987

BEYSEN, Peter Mathieu B.I. *Arte para guerreiros: a concepção artística entre os Ashaninka*. UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_ *Kitarentse: Pessoa, arte e estilo de vida Ashaninka (do Oeste Amazônico)*. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, Tese de doutorado. 2008.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar *Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica* In Desafios da imagem. Feldman-Bianco, Bela; Moreira Leite, Míriam L. (orgs.) Campinas, SP, Papyrus – 1998.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Quando os cineastas são Índios* In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

CAIXETA, Ruben. *Entrevista com Vincent Carelli* In Catálogo Forumdoc. BH. 2009 13º. Festival do Filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo, pg.149-160.

\_\_\_\_\_ *Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias* In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

CAMARGO FERRAZ, Ana Lúcia Marques; CUNHA, Edgar Teodoro da; IKIJI, Rose. *O vídeo e o encontro etnográfico*. Cadernos de campo, São Paulo, nº 14/15, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. Antropólogos sob a lupa, ou como falar das tribos quando as tribos são eles mesmos. *Ciência Hoje*, vol.15 n.90

CARELLI, Vincent; *Moi un Indien* In In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

\_\_\_\_\_ *Crônica de uma oficina de vídeo* 1998

CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela Ligeti. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: BRASILIENSE e EDUSP, 1986. v. 1. 176 p.

\_\_\_\_\_ *Cultura com aspas e outros ensaios. Capítulo 19. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais*. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela & ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). 2002. *Enciclopédia da Floresta: o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras. 735 pp.CPI-AC. *Shenipabu Miyui – História dos Antigos*. Minas Gerais, Editora UFMG, (2000).

\_\_\_\_\_ *Fábrica de índio*. 1985.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado. Capítulo II. Troca e poder: filosofia da chefia indígena*. Francisco Alves Editora, 5ª. Edição 1990 [1978]

COLLIER Jr., John. *Antropologia visual a fotografia como método de pesquisa*. Editora da USP, 1973.

COLLOMB, Gerárd. *Imagens do outro, imagens de si*. Cadernos de antropologia e imagem, Rio de Janeiro, 6 (1): 65-80, 1998.

CORREA, Mari [COUTINHO, Eduardo; ESCOREL, Eduardo; CARELLI, Vincent; BLOCH, Sergio; *Conversa a cinco*. 2005

\_\_\_\_\_ *Vídeo nas Aldeias no olhar do outro*. 2006

\_\_\_\_\_ *Vídeo das Aldeias In In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

CUNHA, Edgar Teodoro. *Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem*. Cadernos de antropologia e imagem, Rio de Janeiro, v. 12 (1): 19-38, 2001

DAHER, Joseane Zanchi. *Cinema de índio. Uma realização dos povos da floresta*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

DAL POZ, João, SILVA, Marcio. *Um pequeno guia de referência da máquina de parentesco*. 2007

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário. Capítulos 3. ao encontro de uma finalidade social, 4. A estética do documentário clássico e 8. Verdade e imaginação*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.

DIAS BARROS, Denise. *Dogon: uma sociedade entre etnografia e cinema*. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 15 (2) : 67-89, 2002.

FAUSTO, Carlos. *Cultural por adição uma indigenização da tecnologia*. (Abril de 2006)

FRANÇA, Andrea. *A livre afirmação dos corpos* (Abril de 2006) Site VNA



FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas, editora da Unicamp, 1998.

GALLOIS, Dominique T. *Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi*. In Cadernos de Campo, FFLCH/USP, v. 2, 1992.

\_\_\_\_\_*Antropólogos na mídia: experiência de comunicação intercultural* In FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, Vincent; *Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo*. In Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1995, v.38 n.º 1, p.205-259. Abril /1995a

\_\_\_\_\_*“Índios eletrônicos”*: a rede indígena de comunicação. In: Revista Sexta-Feira. São Paulo: Ed. Pletora, nº 2, ano 2, abril de 1998.

\_\_\_\_\_*Vídeo e diálogo cultural – Experiência do Projeto vídeo nas aldeias - Centro de Trabalho Indigenista – Brasil*. In Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n.º 2, p. 61-72, jul./set. 1995b

GAVAZZI, Renato Antonio. *A experiência e metodologia na formação dos AAFIs – Agentes Agroflorestais Indígenas da Amazônia*. Fichamento e intercâmbio de experiências com os SAFS no Brasil, 2005.

GONÇALVES, Marco Antonio (org.) *Acre, história e etnologia*. Núcleo de etnologia indígena, laboratório de pesquisa social – IFCS – UFRJ, 1991.

GRUPIONI, Luís Donisete. *O Ponto de Vista dos professores indígenas: entrevista com Joaquim Maná Kaxinawá, Fausto Mandulão Macuxi e Francisca Novantino Pareci*. Em Aberto, Brasília, v. 20, n. 76, p. 154-176, fev. 2003

JORDAN, Pierre. *Primeiros contatos, primeiros olhares*. In PEIXOTO, Clarice, MONTE-MOR, Patrícia (orgs.). *Cadernos de antropologia e imagem* n.º. 1 UERJ, Rio de Janeiro, p. 11- 22, 1995.

KRENAK, Ailton \_*Cinema de Índio* In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, acre)*. PPGSA – UFRJ - Topbooks. 2007.

\_\_\_\_\_ *Arte indígena no Brasil*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2009

LAOS, Eusébio. *Ashaninka*. In: El ojo verde, cosmovisiones amazônicas.

LINDENBERG MONTE, Nietta; *O jacaré serviu de ponte. Histórias de hoje e de antigamente dos índios do Acre*; 1984. Rio Branco – CPI - Acre

\_\_\_\_\_ *Escolas da floresta. Entre o passado oral e o presente letrado. Diários de classe de professores Kaxinawá*. Multiletra, 1996.

\_\_\_\_\_ *A formação dos “realizadores indígenas”* In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica* [Le langage cinématographique]. Paulo Neves (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 2003. 279 p.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. *Balinese character, a photographic analysis*. Wilbur G. Valentine, Editor. 1942

MELATTI, Julio Cezar. *Índios do Brasil*. Editora Hucitec, 3ª. Edição, São Paulo, 1980.

MENDES, Margarete Kitaka. *Etnografia preliminar dos Ashaninka da Amazônia Brasileira*. Vols. 1 e 2. Dissertação de mestrado. Campinas, 1991.

\_\_\_\_\_ *Enciclopédia da Floresta: o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela e ALMEIDA, Mauro Barbosa de (orgs.). 2002. São Paulo: Cia. das Letras.

MENEZES, Claudia. *A utilização de recursos audio-visuais em etnologia*. Revista de Antropologia, São Paulo, (29), 1986. Separata do volume XXIX (Biblioteca da FUNAI)

MOREIRA SALLES, João. *Capítulo 3. A dificuldade do documentário* In MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP Edusc, 2005

MURPHY, Yolanda; MURPHY, Robert F.. *Women of the forest*. 2 ed. New York: Columbia University, 262p., 1985.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Capítulos 1. Porque as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?; 2. Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme? e 3.O que dá aos documentários uma voz pr'pria ? Campinas: Papirus, 2005.

PEIXOTO, Clarice Ehlers; *Antropologia e Filme etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual* In ANPOCS BIB, Rio de Janeiro, n.º 48, 2.º sem. de 1999.

\_\_\_\_\_ *Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e sua contribuição à análise das relações sociais*. In *Desafios da imagem*. Feldman-Bianco, Bela; Moreira Leite, Míriam L. (orgs.) Campinas, SP, Papirus – 1998.

PELLEGRINO, Silvia Pizzolante. *A comunicação reflexiva: Antropologia e visualidade no contexto indígena*. Dissertação de mestrado, Campinas. Unicamp, 2003

PEREIRA Gonçalves, Cláudia. *Política, Cultura e Etnicidade: Indagações sobre Encontros Intersocietários*. Antropologia em Primeira Mão – Florianópolis - PPGAS/UFSC, 2004.

PIAULT, Marc-Henri. *A antropologia e a “passagem à imagem”*. Cadernos de antropologia e imagem, Rio de Janeiro, 6 (1): 65-80, 1998.

PIMENTA, José. *Reciprocidade, mercado e desigualdade entre os Ashaninka do rio Amônia*. Série Antropologia, 2006.

\_\_\_\_\_ *"Povos indígenas, fronteiras amazônicas e soberania nacional. Algumas reflexões a partir dos Ashaninka do Acre"*. Comunicação apresentada na Mesa Redonda: GRUPOS INDÍGENAS NA AMAZÔNIA SBPC – Manaus 2009.

\_\_\_\_\_ *O ayompari e suas variações entre Ashaninka do Alto Juruá*. In *Faces da indianidade*. SMILJANIC, Inês; PIMENTA, José; BAINES, Stephen Grant. (orgs.). Curitiba, Nexo Design, 2009.

PINHANTA, Isaac. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu* In Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. CORREA, Mari; CARELLI. Vincent; BLOCH, Sérgio (coord.) 20 a 25 de abril de 2004 – Centro Cultural Banco do Brasil.

RAMOS, Fernão pessoa; [Et.tal.]. *O que é documentário*. Estudos Socine 2000. Porto Alegre. Sulina, 2001.

RENARD-CASEVITZ, France-Marie. *História Kampa, memória Ashaninka*. Tradução Beatriz Perrone-Moises. In *História dos índios no Brasil*, CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) data

RIBEIRO, Berta. *O índio na história do Brasil*. 12ª. Edição Global editora, São Paulo, 2009.

RUSSO, Kelly; *Autonomia e Movimentos Indígenas no Brasil: A experiência Xavante na apropriação do recurso audiovisual*. TEIAS: Rio de Janeiro, ano 8, nº 15-16, jan/dez 2007

SAMAIN, Etienne (Org.) *O fotográfico*. São Paulo. Hucitec, 1998.

SAHLINS, Marshall. *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica porque a cultura não é um objeto em extinção (Parte I)*. Revista Mana, Rio de Janeiro, 3(1), 1997, 43-73. *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica porque a cultura não é um objeto em extinção (Parte II)*. Revista Mana, Rio de Janeiro, 3(2), 1997, 103-150.

SCHULER, Evelyn. *Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando A Experiência Waiãpi do Vídeo nas Aldeias*. In: Revista Sexta-Feira. São Paulo: Ed. Pletora, nº 2, ano 2, abril de 1998.

SCHULER, Evelyn; SZTUTMAN, Renato e HIKIJI, Rose Satiko G.; *Conversas na desordem. Entrevista com Andrea Tonacci*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros IEB n.45 set- 2007

SZTUTMAN, R.; ZEA, E. S.; FERRARI, F.; MACEDO, V.; GALLOIS, D. T. *“Essa incansável tradução: entrevista com Dominique Tilkin Gallois por Evelyn Schuler, Florencia Ferrari, Renato Sztutman e Valéria Macedo”*. São Paulo: Revista Sexta-Feira n. 6 [Utopia]. Ed. 34, 2001 (Entrevista).

SZTUTMAN, Renato. *Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch*. Cadernos de campo n. 13: 115-124, 2005

TACCA, Fernando C. Sapateiro: o retrato da casa - A representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico. Campinas, 1990. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, UNICAMP.

TURNER, Terence. *Representing, resisting rethinking. Historical transformations of Kayapó Cultures and anthropological Consciousness In Colonial Situations* STOCKING Jr., George W. [org.] vol. 7, 1991.

\_\_\_\_\_ *Imagens desafiantes: A apropriação Kaiapó do Vídeo* In Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1993a, v.36

\_\_\_\_\_ The Kayapó Vídeo Project Progress Report. Acessado em julho de 2011 [http://www.anthro.umontreal.ca/personnel/beaudetf/Media\\_Autochtones/6kayapo/pdf/Turner.pdf](http://www.anthro.umontreal.ca/personnel/beaudetf/Media_Autochtones/6kayapo/pdf/Turner.pdf)

\_\_\_\_\_ *De cosmologia a história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó* In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo, NHII/USP-Fapesp, 1993b.

VIDAL, Lux Boelitz; *Morte e vida de uma sociedade indígena Brasileira: os kayapó-Xikrin do rio Cateté*. São Paulo, HUCITEC, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

VILLELA, Alice. *Acontecimentos: um olhar sobre a antropologia e as artes* In FERREIRA, Francirosy Campos B.; MÜLLER Regina Polo (Orgs.). *Performance Arte e Antropologia*. São Paulo: Editora Hucitec, p. 117-128, 2010.

VIVAN, Jorge Luiz; LINDEMBERG MONTE, Nietta e GAVAZZI, Renato Antonio. “Série Experiência PDA” - Implantação de tecnologias de manejo agroflorestal em terras indígenas do Acre =- CPI – Acre, 2002

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Alguns aspectos da afinidade no Dravidiano Amazônico* In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (orgs.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo, NHII/USP-Fapesp, 1993.

\_\_\_\_\_ *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Capítulo 6. *Imagens da natureza e da sociedade*. COSACNAIFY, 2002.

\_\_\_\_\_ *No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é...* - 2006 – Site ISA – Instituto socioambiental.

\_\_\_\_\_ *NUTI - Transformações Indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história*. Projeto PRONEX, Rio de Janeiro/Florianópolis, 2003.

XAVIER, Ismail, 1947-. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 151 p.

ZOLEZZI, Enrique Rojas. *Los Ashaninka un pueblo tras el bosque. Contribución a la etnología de los Campa de la Selva Central Peruana*. Pontificia Universidad Católica 1994

### **Documentos**

APIWTXA – Plano de gestão territorial e ambiental da terra indígena Kampa do Rio Amônia – Rio Branco: Comissão Pró-índio do Acre, 2007.

CATÁLOGO FORUM.DOC 2009 – 13º festival do filme documentário e etnográfico fórum de antropologia, cinema e vídeo.

IPHAN, Dossiê. *Cachoeira de Iauaretê - Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos rios Uaupés e Papuri*. Brasília, DF, 2007

## ANEXO 1

### Resumo das cenas do filme UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA

1. Musica Ashaninka de fundo. Cena do rio Amônia sob neblina, avistando ao longe uma canoa com um grupo de cinco ou seis pessoas.
2. Ainda sob neblina a canoa entra em primeiro plano, com o canoeiro fincando o bambu no leito do rio de cor marrom avermelhado.
3. Casa no meio da mata, do outro lado do rio.
4. Acaba a musica. Mulher (Dora) entra na cena, vestida com Kushma e carregando cesto com a alça na cabeça, passa pela câmera e diz “Eu vou buscar casaca de pau”. A câmera a filma de costas e em sua frente avista-se um grupo de pessoas.
5. Mulher (Dora) tira a lasca da casca de uma árvore fina.
6. De outro ângulo ela puxa a casca.
7. Com o facão ela tira outra lasca e diz “essa está boa, vou levar para temperar o meu barro”.
8. Outro ângulo outra lasca. Várias cascas no chão.
9. Mulher (Dora) pega o feixe de cascas no braço e chama a todos a ir embora.
10. Voadeira andando velozmente com seis meninas (adolescentes), mais um barqueiro na frente e um no fundo. Ao fundo avista-se outra canoa.
11. Proa da canoa.
12. Na beira do rio as meninas conversam. Ouve-se uma voz “tem que mergulhar para pegar, meninada” e a câmera se volta para o rio onde tem outra mulher (Nhopi), vestida de Kushma saindo de baixo d’água com bola de barro nas mãos.
13. Duas mulheres (Nhopi e Hilda) e duas meninas, dentro do rio, amassam bolas de barro branco, a água do rio fica branca.
14. Meninas brincam e mergulham no rio.
15. Duas voadeiras estão paradas e menina entra em uma delas.
16. Uma delas ultrapassa a outra e as meninas da outra (entre elas a realizadora Eerishi) passam atirando “zarabatanas” de ramos verdes.
17. No morro as meninas sobem, segurando nos braços bolas de barro branco. Ao fundo a canoa passa.

18. No terreiro, Mulher (Hilda) separa pequenos pedaços de casca em cima de uma mesa dizendo para a menina (sua filha que esta comendo mandioca de uma panela que está em cima da mesa) “Já está seca, pode preparar o cesto” e a câmera vira para a menina.
19. A mulher (Hilda) coloca o cesto cheio de lascas na cabeça e sai andando.
20. Na beira da fogueira com dois troncos grandes. A mulher (Hilda) coloca suas cascas entre os troncos dizendo “Essa casca está bem seca, vai queimar rápido”.
21. Foco no rosto de mulher com capuz amarelo (Mawock) embaixo de uma árvore é entrevistada. Ouve-se a voz em off (fora do campo visual) do realizador “Conte como era o tempo da panela de barro...” e ela responde que “antes dos brancos chegarem a gente só cozinhava em panela de barro. Quando meu pai se mudou e encontrou os brancos, ele trouxe uma panela e disse que podia cozinhar nela. Aí experimentamos para ver se era boa mesmo. Quando vimos que era boa, começamos a deixar as nossas cerâmicas”.
22. Menina dentro da sala moendo carvão. Ela é apenas um vulto e lá fora o verde das folhas se destacam em cores vivas.
23. Cinzas são despejadas de uma panela para outra com o foco nas mãos da menina (filha da Hilda). A câmera vai subindo devagar até seu rosto, quando a poeira da cinza a faz levantá-lo.
24. Mãos de meninas retiram cinzas da panela e misturam ao barro. Vozes de meninas cantando.
25. Imagens de seis meninas (das vozes) sentadas juntas, abraçadas pelo ombro, balançando de um lado para outro, cantando e rindo. Estão vestidas de Kushmas e seus rostos estão pintados. Legenda “Vídeo nas aldeias apresenta Uma aldeia chamada Apiwtxa”.
26. Plano da mata em silêncio. Legenda “Uma aldeia chamada Apiwtxa.
27. Plano da mata com um homem carregando folhas na cabeça. Legenda “Uma aldeia chamada Apiwtxa. Um filme do Coletivo Ashaninka de Cinema” o homem passa pela câmera e uma criança de aproximadamente sete anos aparece no plano, enquanto as folhas são carregadas.
28. Outro homem (Jacú/Ranko) dentro da mata, separando as folhas. Dois moços no fundo observam (um deles é o realizador Shãpi, o outro é John, marido de Andréa). Ele diz “Quer dizer que você vai ficar me filmando?” coloca as folhas enfileiradas no chão “então vou dizer o que estou fazendo. Eu estou ajudando o meu amigo John. E John se aproxima com folha na mão”.



29. O homem (Jacú), segura a folha na ponta e ela vai caindo em direção à câmera e ele diz “cuidado, olha a cabeça” e a folha vai ao chão. Ele pisa devagar na folha e diz “quando voltar lá para a aldeia você vai dizer: Eu vi o Jacú, ele não está mais doente” enquanto isso passa o facão no centro da folha “ele já está melhor”.
30. Jacú segura a folha na mão e vai abaixando, folhinha por folhinha, dizendo “aproveite e diga que eu vou deixar a merenda da escola. Não precisam se preocupar.
31. Jacú agora sentado sobre as palhas, facão ao lado diz de frente para a câmera “você vai gravar tudo e depois mostrar pro meu filho: Olha o seu pai! Estava ali, agora está no cemitério. Legal, gostei mesmo deste seu trabalho.
32. Mesmo plano anterior. “não posso beber caçuma, mas se eu bebesse ia pedir para você me filmar. Eu te mostraria como o meu pai e o pai dele faziam. Eles sabiam tocar tambor...tocavam flauta, cantavam, você ia me filmar quase uma hora, tocando tambor, cantando”. Aí, mostra para os outros verem como que se faz. Você vai ver que dá para fazer um filme só do Jacú.
33. Plano aberto na mata com as folhas ao chão e Jacú ao longe diz “John, eu vou com eles em casa, para me filmarem um pouquinho” John entra em quadro “Quando eles forem embora, volta para te ajudar. Vou só mostrar umas coisas lá em casa. Fica tranquilo que eu volto logo”.
34. Mesmo plano. Jacú se prepara para ir “Vou levar minha espingarda pra caçar.” E pega a espingarda. Sai andando “Vou indo! Até amanhã.” A câmera o acompanha, passa por um menino.
35. Casa vista do roçado. Silêncio
36. Close no homem (Sr. Aricemi) que pinta o rosto de vermelho.
37. Ele sentado na frente de um roçado, com a alça da cesta presa nos ombros, fala para a câmera “Com um pajé aqui, não precisaria nem levar os doentes pra vila. Vejo as pessoas indo 3, 4 vezes pra cidade se curar. É melhor no pajé. Uma menina estava com diarreia, eu soprei e ela ficou boa. Soprei, soprei...agora ela está boazinha, só no remédio da mata.
38. Mesmo plano, um pouco mais de lado “para um branco virar doutor ele tem que estudar demais, porque tem muita história ali que o cara tem que saber para poder curar. Para nós é a mesma coisa, só que para aprender tem que beber ayawaska. Tem que ter a cabeça boa para aprender. Não adianta beber três dias e achar que já está bom”.

39. Plano mais aberto, ele sentado (pés cortados) “para tomar ayahuasca, tem que ficar três meses sem transar e você tem que misturar com folhas”. Começa a se levantar e diz “só isso mesmo”. Sai e cena e ouve-se o som do violão.
40. Plano da aldeia.
41. Homem sentado junto com crianças, na paxiúba de uma casa palafítica, toca violão.
42. Criança sorrindo segura bebê no colo, embrulhado em pano branco.
43. Plano da aldeia, saindo do campo de futebol, crianças de mãos dadas andam.
44. Homem (Wewito) escreve na lousa e diz “O Txomo tem a boca pequena, e o Kowitsi a boca grande”.
45. Menino (Taire) deitado no chão escreve no caderno. Voz do Wewito “Vamos ter que estudar”. Câmera sobe para mulher (Dora) que escuta “A cerâmica não cresce em nenhuma árvore” Plano abre e mostra mulheres, meninas e crianças, homens também.
46. Plano mais aberto na lousa “ela é feita pelas nossas mãos e nossos conhecimentos”.
47. Foco no rosto de mulher (Dora) “Mexendo, sentindo”.
48. Plano aberto mostra mulher (Dora) falando ao lado das outras pessoas “Nesta oficina, temos que seguir as regras certas. Na outra oficina não teve reunião. Quem for trabalhar não vai poder rir nem peidar”.
49. Plano em homem (Wewito) escrevendo na lousa “e as casadas não podem transar com seus maridos. Estas regras têm que ser cumpridas”.
50. Plano de duas meninas sentadas no chão da paxiúba, fazendo rolinho de argila usando uma tábua de suporte.
51. Plano de outras duas mulheres amassando barro usando tábua de suporte.
52. Plano de Dora fazendo rolinho com argila diretamente no chão.
53. Plano de mãos de menina fazendo rolinho na tábua, sem aparecer o rosto.
54. Plano de Hilda sentada no chão, alisando o vaso com os dedos.
55. Plano de mulheres e meninas sentadas amassando o barro. Menina fala rindo e mulher diz “Não pode ficar rindo!” e ouve se um “pum” “ela peidou!” o realizador pergunta com voz em off “Porque você peidou?” meninas dão risada “Você não ouviu que não pode peidar?”
56. Hilda sentada alisa o vaso “Minha mãe dizia que os Ashaninka e os Kaxinawá, sempre souberam fazer cerâmica. Mas ela nunca me ensinou”.
57. Foco no vaso dela no chão “Quando mexia no barro dela, ela brigava comigo”.

58. Plano nas mãos dela que faz um rolinho comprido no chão “Ela era brava. Ninguém podia tocar no barro dela”. Câmera sobe para o rosto “Ai eu ia lá e mexia e ela dizia: Se rachar eu quebro o resto na sua cabeça”.
59. Plano aberto dela e outras mulheres sentadas no chão da paxiúba, de frente para seus potes “nossa, ela fazia uns jarros enormes” e abre os braços para mostrar.
60. Dora sentada de frente para vários potes, de vários tamanhos e cores. Ela se ajeita.
61. Foco nas mãos de Dora que alisa com uma lasca o vaso por dentro.
62. Jacú caminha em direção à câmera, chegando a casa “Cheguei, eu estava lá na minha roça” aparece uma criança e ele diz “Você que pegou isso filha? E ela responde que sim, tirando a cesta do chão rodam várias frutas amarelas e vermelhas e a menina sorri, ele diz “eu vi umas maiores lá”.
63. Jacú andando pelo terreiro filmado pelas costas.
64. De frente agora, ele coloca o facão no chão da paxiúba. Coça a cabeça e se dirige para o realizador “Que horas são? Umas dez.. onze e meia?” e sobe a escada feita com um tronco.
65. Deitado na rede, close no rosto, ele fala “descançamos um pouco, depois vamos andar no tabocal, para matar uns jacus” olha para o lado e pergunta “Cadê o Bierro?”
66. Plano fechado em criança sentada no chão, com chapéu na cabeça. Chapéu cai e encobre seu corpo.
67. Jacú, sentado, costura uma rede. Ouve-se a voz do realizador que pergunta “Por que você veio para cá?” Ele responde “Eu? Vim por que estava cansado do meu trabalho lá. Não queria mais trabalhar lá no rio Shesheya”. “O que você fazia lá?” e responde “a gente trabalhava demais. Trabalhar é bom, mas quando é leve, como o que fazemos por aqui. Mas lá no Peru não tem isso, como na aldeia Sawawo, eles acham que se organizar é viver como branco. Que vestir roupa é o mais importante. Eu não sei quem engana eles. Se fosse com aqui na Apiwtxa... nós também somos Ashaninka e usamos coisas de branco, assim como as nossas. Veste cusma na aldeia, veste roupa na cidade. A roupa dos brancos é muito boa também” e o realizador pergunta “mas e o trabalho lá?” ele responde “o trabalho lá era pesado, de carregar madeira. Carregava samaúma, cedro, aguano, copaíba... tudo a gente carregava. Não podia descansar (sic). Não é como aqui. Aqui é tranquilo... os peruanos nos faziam trabalhar numa hora desta, um dia, outro dia, quem agüenta? Eu ganhava o mesmo que estou ganhando aqui. Mas aqui é mais leve, no máximo limpar roçado, já na madeira... o negócio de carregar madeira... tinham uns peruanos que ficavam gritando com raiva.

Por que eles tinham raiva? Por que eles queriam mais. Tinha que trabalhar que nem escravo. Acabava de noite, e de manhã acordávamos doloridos. No meu primeiro dia de trabalho, carreguei umas toras no ombro e quebrei isso aqui” aponta para o ombro esquerdo e com a outra mão segura o fio da rede de pesca “quebrou o meu ombro. Até hoje tenho problemas na coluna. Trabalhei muito!

68. Plano fechado em uma menina deitada na rede (no mesmo ambiente). O realizador faz uma pergunta que não é traduzida e ele responde “Eu não agüentava mais, então falei pro meu pessoal: vamos procurar um trabalho melhor para a gente fazer.”
69. Jacú na proa de uma canoa que está parada na beira do rio arremessa a rede de pesca e diz “segura a canoa”.
70. Plano abre e na outra ponta da canoa um menino segura o pau (como um remo). Jacú tira a rede do rio e diz “Nada!”.
71. Barulho de motor. Da proa da voadeira alguém grita “Tchau Jacú” e ele abana a mão. Assim que passa por Jacú a câmara de dentro do barco mostra o rapaz que dirige o barco (o realizador Shãpi).
72. No terreiro de uma casa o pajé raspa o galho de uma árvore, ao redor de uma mulher e duas crianças. Menino chega dizendo “Isso é remédio da mata para dor de dente”. com um ramo de planta na mão e mostra para o realizador que pergunta “para dor de dente?” “é, este é muito bom...” a mulher pergunta “você entende disso?” e o menino responde “entendo. Na mata tem muito” e o plano volta para as mãos do pajé, com o galho e a faca.
73. Foco na mão do pajé. Perguntam ao menino “Quem te ensinou?” “Meu pai”.
74. O plano abre mostrando o corpo inteiro do pajé que diz “Já está bom”. Ele pega o miolo da madeira e pede para a mulher colocar em sua boca. Ela coloca.
75. Foco no rosto do pajé e a mulher colocando o remédio em seu dente, voz de homem (talvez o realizador) diz “nossa, seu dente está acabado!” ele responde “Ai!” ela diz “não mexe!” voz de homem “deixa um pouco ai, depois come”.
76. Menino sentado em uma balança embaixo de sua casa. Ao lado uma menina agachada. Risos de adultos.
77. Pajé rindo (vestido com Kushma, sentado em um banco de frente para roça de mandioca) e outro homem de shorts e camiseta também sentado conversa com ele “Quando Deus foi embora o rato escondeu o milho na boca” e o pajé coloca a mão na boca para mostrar, o homem continua “Deus chamou ele pro céu mas ele não conseguia falar. Pawa perguntava: o que você tem? – Dor de dente!” E caíram uns

grãos da boca dele. Deus foi embora e viu ele plantando milho. “Ah, então você vai virar rato e comer milho!” ambos riem e colocam a mão na boca, o pajé diz “Ele estava escondendo milho... Dor de dente! Era mentira dele. Dor de dente...”

78. Plano dentro da mata. Ouvem-se pessoas chegando “Olha como o mato cresceu no meu roçado”, o pajé e um rapaz adentra na mata “A cutia está comendo... olha aquilo ali! Agora é a paca que está comendo tudo. Elas estão roubando a gente. Esta árvore vai cair pra cá, vai cair bem aqui. Ela se chama Sananko é planta da mata mesmo. É bom beber quando adoece”. O rapaz diz “meu pai tomava e ficava vendo umas pessoas. Não pode beber com crianças perto, é bom sozinho. Você fica lombrado”.
79. Plano de frente para o pajé, ele diz “Vem ver isso aqui!” e eles abaixam para ver uma planta, o rapaz comenta “isso é simpatia pra caçar pássaro nambu. Meu pai me ensinou, essa é pra nambu preto. Você bebe uma vez e o nambu aparece” mostra o pé de planta e diz “olha aqui, parece o pé do nambu! Meu pai me ensinou a usar.eu experimentei (sic) uma vez e o nambu apareceu”
80. Foco no pajé, que se vira e sai andando, passando pela câmera diz “obrigado meu genro, depois eu volto pra comer nambu” e ambos saem andando. Som de flauta.
81. Homem (Juan) vestido de Kushma toca flauta.
82. Pôr do sol, som da flauta de fundo. Barulho de bola.
83. Jovens jogando vôlei em campo de terra com rede.
84. Pôr do sol e flauta fecha a cena.
85. Barulho de pessoas falando e pássaros cantando de manhã. Canoas na beira do rio sob neblina.
86. Casa ao longe, vê-se movimento de pessoas acordando. Crianças falam. Voz em off fala em português “aí, quando passemos (sic).
87. Homem (Juan) no terreiro de uma casa a beira do rio, com arco e flecha na mão, vestido com Kushma diz em português “aí, quando passemos (sic) aqui seis ano aqui no rio Amônia. Seis ano, ai foi quando eu deixei de trabalhar madeira, fomo jogado pra cá no cachoeira Castão, no seringal Graciani, ai passemos dois ano lá cortando seringa, ai fomo jogado pro Envira, passemos o quê, passemos vinte ano no rio Envira, ai tamo voltando dinovo, onde eu trabalhava aqui ó, onde tá minha sogra né”.
88. Sala com cerca de madeira e chão de paxiúba, carteiras escolares e várias pessoas sentadas nas carteiras, crianças, homens e mulheres no chão. Homens no parapeito da cerca. A câmera faz um movimento de 360 graus até chegar a homem (Wewito) que escreve na lousa. Voz em off “Bom dia para todos os Ashaninka aqui presentes”.

89. Homem (Kumanhari) sentado ao chão continua falando “Vamos começar a reunião anual para organizar os trabalhos, ver o que está indo bem e o que precisamos melhorar”.
90. Plano na lousa com a pauta “Vamos falar de tudo que está em pauta e depois cada um pode fazer seus encaminhamentos” plano volta para homem (Kumanhari) falando.
91. Outro homem (Juan) em pé fala “Aonde eu vivo não tem organização comunitária. Eles não sabem botar uma cooperativa para funcionar. Não tem projeto, falam muita besteira e ficam sempre esperando apoio do governo”.
92. Foco no pajé.
93. Volta para homem “aqui eu vi o trabalho organizado, professores com suas escolas”.
94. Plano aberto, abrangendo pessoas que estão sentadas “Como vocês tem coisas importantes para tratar, vou falar pouco por que o pessoal quer falar... quero saber se vocês aceitam que eu more aqui ou não?”
95. Homem sentado (Moisés) fala “Eu digo por mim, Juan, se você quiser morar aqui, não vejo nenhum problema, pode vir. Podemos até escolher onde será seu terreno, para você fazer sua casa tranquilamente, plantar suas árvores e ter suas frutas”.
96. Plano volta para Juan que escuta “Mas diga por que você resolveu vir morar aqui”.
97. Jovens sentados no tronco que segura o telhado escutam (voz em off) “Meus filhos estão grandes e nunca foram para a escola”.
98. Volta para Juan “E vocês se organizaram para ter uma escola de vocês”.
99. Arara na viga (voz em off) “então é como eu falei, pode vir”
100. Plano em homem (Moisés) “Não sou eu, nem papai, que vai dizer se você é gente boa, até porque a gente nem te conhece tanto assim”.
101. Plano em homem (Sr. Antonio) que escuta “cada um aqui tem que concordar”.
102. Plano em Juan que agora está agachado “E como conquistar isso? Cuidando do seu sogro, da mulher, dos filhos, de cada um”.
103. Plano em Moisés “Por que se na sua casa as coisas não andam bem, vai sobrar pra mim, pra ele, e fica ruim pra todos”.
104. Plano em dois homens (Sr. Antonio e pajé) que estão sentados “Mas cuidando da sua casa, isso é bom pra comunidade”
105. Plano em Moisés “e aí você pode se envolver com o que é de todos”.
106. Plano no roçado de jovem cortando o mato e falando em Arawak sem tradução.
107. Plano aberto e mais jovem entra na cena “Rapaz, tem muita paca comendo aqui”

108. Jovem sentado em tronco, no roçado, diz para a câmera “papagaio, periquito, arara... qualquer um destes passarinhos, quando vê comida chama os outros para comer. Por isso eu vim aqui ajudar”.
109. Mesma pessoa, foco no rosto de perfil, ele diz “tem mais? Me dá para eu cantar” e pega uma cabaça com caiçuma, “Vão pensar que eu nunca vi caiçuma antes”.
110. Plano de frente para ele ouve-se a voz feminina em off, cantando “Maito, Maito, Maito, deixa o teu marido, e casa comigo”. “Cumpadre, o que é isso?”
111. Plano do roçado por cima de um morro, homem com facão (Sr. Claudio) diz “Vamos lá!”.
112. Homem (Sr. Claudio) na frente da casa conversa com o câmera “Assim que a comunidade tem que trabalhar. Quem não acompanha tem que sair. Sempre tem aqueles que não gostam de ajudar, que só sabem falar besteira. Nesta comunidade... Aqui nesta comunidade somos comuneiros”.
113. Rapaz apoiado em tronco diz “guardem seus terçados ao lado da casa e vamos beber.
114. Homens chegando com facão na mão. um cumprimenta Juan “Bom dia Juan, chegou agora? Ouvi dizer que tinha caiçuma e vim. Só veio para a parte boa não é?”
115. Foco no rosto de Juan.
116. Foco no rosto de Wewito, ouve-se a voz em off “Aqui trabalha primeiro para se divertir depois”.
117. Foco em homem (Sr. Claudio) “Se você tem um trabalho pra fazer, e já trabalhou para os outros, você chama eles para recuperar o trabalho que fez por eles. Marque uma caiçumada e eu vou, eu marco outra e você vem” ouve-se outra voz “Ah, agora estou vendo. Cada um trabalha por todos” e a câmera vira-se para Juan.
118. Homens sentados. Juan fala com voz em off “Algum dia, se eu for mesmo viver aqui, eu vou querer comprar minhas coisas, entende?”
119. Plano no rosto de Juan “Eu quero que você cunhado, me diga como fazem aqui, para comprar as coisas na cooperativa”.
120. Plano em homem (Sr. Claudio) “Nossa conversa hoje é sobre o que você viu aqui: a limpeza, o mutirão para plantar mandioca... Por enquanto é só isso. Para comprar as coisas vamos conversando. O resto falamos mais na frente”.
121. Pajé sentado em tronco se levanta e diz “eu vou lá na aldeia, ver se tem notícias” e passa pela câmera. Na frente dele uma criança o acompanha.
122. Ambos atravessam uma ponte feita com uma árvore caída. Barulho da mata.
123. Chega na casa “Bom dia”

124. Senta no banco no terreiro e pergunta “e aí? Você foi na aldeia ontem a tarde”, “Fui papai. E aí? O seu filho foi pra vila”.
125. Plano da casa palafitada com duas pessoas. O pajé responde “Estou pensando em ir lá”.
126. Plano no pajé, sentado no banco com duas crianças e mais um homem. “Ah sim, a mulher do Tofo mandou um recado, para você ir na vila concertar (sic) seu documento. Por que está bloqueado de novo. Tem um documento seu bloqueado”.
127. Plano no pajé de lado (fala em português) “Tá ruim. Brincadeira. Estão de brincadeira. Só para dar um trabalho. Pra ir longe e gastar gasolina para ir em Cruzeiro. E sem dinheiro. Na nossa comunidade aqui, como eu falei esses dias, chega um de camparia, pode chegar sem dinheiro. Se encontrar comida, banana assim como agora, pode pegar, assa e está comendo. Eu não vou dizer: “Cadê um real? Por que o branco é assim? Sovina tudo mesmo, não pode nem dar qualquer um pão, está aqui, um pobre chega aí e está morrendo, não quer nem ver a cara dele, vira e sai andando. Por que já está cheia a barriga dele e o outro está morrendo”.
128. Plano mais aberto do pajé, que se levanta e pergunta “Ei, você está sentado aí, vamos embora com seu avô?” “vou atravessar, meu filho” e passa pela câmera, que parada, acompanha o pajé indo por uma trilha “Vou ver como está lá em casa” até quase sumir na trilha “Ai, e agora? Pegaram a minha canoa”. Uma voz de criança “Tem outra aí” e o pajé responde “Mas é grande demais pra mim e não sei de quem é” “pode levar pai”, e o pajé “Do outro lado está cheio. Hei, vocês aí, pode vir aqui? Meu filho?” “Oi” “Sua irmã está lá?” “Está”. Voz de criança “Eu vou ajudar” e menino sai correndo pela trilha.
129. Na beira do rio, 3 canoas e uma pessoa lava roupa.
130. Mulher (Dora) encostada na casa observa outra mulher (Hilda) separar fio para tecer Kushma. Levanta-se para ver o arremate. A outra mulher (Hilda), que está fazendo a urdidura diz “A Dora está me ensinando o desenho do pássaro dorminhoco.” Ouve-se a voz de Dora que diz “Hilda, deixa de mentira, eu não estou te ensinando nada” e a Hilda pergunta “Quantos desenhos você sabe?”
131. Foco em Dora que conta “Ao todo, temos quantos desenhos? o do peixe, do dorminhoco, o do lagarto” e a voz de Hilda repete os nomes e diz “Acho que só esses mesmo” Dora pergunta “Não tem o da arara?”, “Nunca ouvi falar”.



- 132.Plano focado no novelo de linha que está no chão enquanto Dora explica “isso aqui é linha dos brancos, não é linha nossa” e a câmera sobe até o rosto dela. Hilda diz “Essa linha é Ashaninka, sim”.
- 133.Foco no rosto de Dora que diz “Está na cara que é linha dos brancos”, e Hilda diz “Não, esta não”
- 134.Plano de Dora de lado, voz de Hilda “Essa linha é Ashaninka, a gente comprou, agora é nossa” e Dora ri.
- 135.Foco no rosto de Hilda que abaixa e levanta para colocar o fio. Hilda diz “vamos trocar!” e Dora “É mesmo? Será que eu sei? E pega o novelo de linha e começa colocar na urdidura.
- 136.Hilda sentada no chão, segura e observa uma Kushma enquanto a criança ao seu lado pergunta “Como se faz uma cusma?”.
- 137.Dora que passa o fio de um lado par o outro responde “Depois você também vai fazer”.
- 138.Plano de Dora por entre os fios “Aí você vai se casar com um Ashaninka”.
- 139.Foco em Hilda, voz de Dora “Estou pensando em vender cusmas pela cooperativa”.
- 140.Foco nas mãos de Hilda que segura a cusma “Nossa tinta é boa, não sai quando lava”.
- 141.Foco no rosto de Hilda “Será que os brancos vão ver que a gente tinge com areia?”
- 142.Plano no rosto de menina (Eerishi) que está deitada de bruços no chão da paxiúba, embaixo dos fios na urdidura. Dora fala “Pouco importa”.
- 143.Casa ashaninka, com mulher sentada na paxiúba e várias galinhas no chão, ciscando. Música forró com axé.
- 144.Criança aponta para o botão do rádio.
- 145.Hilda caminha sobre a grama, de frente para a casa (da oficina de cerâmica), carregando cascas de árvore. “Tem que por dentro do vaso para queimar bem” e coloca as cascas dentro dos potes que estão no meio da fogueira, ainda com pouco fogo.
- 146.Foco no rosto de Dora. Foco nas mãos que alisam com uma pedra um vaso de argila.
- 147.Fogueira pegando fogo.
- 148.Plano no rosto de Hilda “O fogo tem que cobrir tudo, para ficar bem forte, se não os vasos podem rachar com a chuva, podem rachar” e ouve-se um estouro, assustando Dora. Hilda ri e levanta para ver qual vaso rachou. A câmera acompanha Hilda até Dora que está sentada de frete para a fogueira “Que susto! Rachou algum?”.

149. Dora em pé mexe com um galho as brasas e Hilda responde que acha que sim. “Quando diminuir a gente tira” diz Hilda. “Ah não, vou tirar o meu agora” e Dora “Ainda não está bom, tem que deixar mais”.
150. Plano na fogueira e mulheres atrás dela. Entra no plano a realizadora (Eerishi) com outra câmera muito próxima à fogueira e sai se abanando.
151. Plano em rosto de Hilda que é entrevistada “E aí?” ela responde “estou ficando animada, parece que vai dar certo, talvez não todos, mas alguns pelo menos.”
152. Dora, deitada de bruços no chão, dá risada. Ouve-se a voz em off do realizador “E você Dora, que tal? E ela responde “Eu só vou ficar animada quando fizer uns bem grandes, onde caiba muita água”.
153. Fogueira em brasa com o vaso dentro “Hilda, eles estão partindo! Quais? Os grandes! Nossa, quebrou bem no meio. E a gente já estava feliz”
154. Plano no vaso (com rachadura) e dedos que estalam no vaso para ouvir seu barulho.
155. Plano no rosto do pajé “Não se pra que a mulher quer estudar. Não sabe nem trabalhar, nem somar o quanto trabalhou. É assim mesmo. Só o homem sabe trabalhar, sabe quanto vai ganhar, somar o dinheiro. Pra que a mulher aprender? (e olha pra câmera) “Só aprende a fazer pulseira” e começa a rir “Estou brincando!” e olha para baixo por alguns segundo e olha para a câmera.
156. Homem chega ao galpão da cooperativa, com um recipiente na mão. Abre o cadeado e entra.
157. Câmera de dentro do galpão filma a porta quando entra Dora e uma criança “Entra filha!” a câmera acompanha Dora que segue em direção aos fundos, atrás do balcão, onde já se encontra o homem que abriu a porta. Chega criança correndo.
158. Dora e homem discutem valores que estão anotados em fichas de registro de compras, ele diz “Esse já está pago, eu anotei. 200 reais.” E ela pergunta “Tu que fez foi?” “Eu ia ajeitar depois.
159. Plano pouco mais aberto, homem diz “Ele achou que eu somei a mais” “Porque ele veio fazer mais compras” ela pergunta quem? E ele responde o Jacú. Dora pergunta “foi tu que somou aqui Wititi? E ele responde “Foi... eu acho que fiz errado, né?” e Dora responde “Tá errado mesmo”.
160. Mesmo plano de Dora, mas de lado. Ela está usando a calculadora “Trezentos, trezentos e sessenta e sete”. Entra Wititi no plano “Com tudo? Já somou este?” “ãã” “É que eu não entendo esta máquina. Eu aperto tudo, e sai sempre igual. Dá sempre o mesmo número” e Dora lhe explica “quando tu soma uma vez, tem que fechar ela, aí

tu abre de novo, ai tu começa de novo, e quando for apertar, mas quando ela está falso não aperta direito” e ele diz “quando eu faço uma conta aperto ai...não importa, dá sempre a mesma coisa” e dão risada.

161.Pajé chega á cooperativa, desce o barranco e entra.

162.Aricemi está no balcão, junto de outro homem que fala “e ai Aricemi, compre roupa pra mim! E ele passa pelo homem dizendo “Eu não tenho dinheiro” “E o que você veio fazer? - Vim pagar minhas contas”.

163.Jacú andando em trilha no meio da mata e está de costas. Ele pára.

164.Jacu filmado de frente (realizador, portanto, está de costas) anda na trilha enquanto conta história “Falam para não andar à noite por que tem assombração. Boa idéia essa. Como eu tenho trabalho de dia acabou caçando à noite. Um dia um calango topou aqui e achei que era assombração. Tinha um tronco grosso assim, que nem este aí e eu me sentei nela para relaxar” e senta em um tronco “preparei um pouco de tabaco, acendi, sabe com Oe, quando você anda só à noite, parece que a floresta vai te pegar. Se você for homem mesmo ela não faz nada com você, mas se você tiver medo, como eu, ela pode até te matar. Fumei meu cachimbo, masquei coca... Não sei por onde ele veio. A dor do pé foi subindo pra barriga, não sei se era feitiço, ou se era fome. Acho que era feitiço, eu estava muito estranho mesmo. Acho que foi esta assombração que piorou minha doença. Naquela noite, eu tinha sonhado com o meu pai, ele vinha trazendo muita comida. Ah! Mas eu estava falando...” pega o facão e sai andando “quando eu vi...uma coisa cutucava as minhas costas. Cutucava com um bico, uma coisa assim, eu sentia cutucando aqui, peguei minha lanterna e iluminei. Eu vi ele bem pertinho, ele virou assim...peguei o meu terçado, mas ele correu pro igarapé fazendo barulho. Era um tamanduá. Peguei a espingarda com medo. Meu corpo ficou gelado. Eu passava a mão na orelha pra ver se a coragem saía e quando ela estava para sair, sumia de novo. Quando olhei o tamanduá, ele já tinha virado paca. E ele ia...olha ali o tamanduá! Nossa, virou paca. POW! Atirei e ele caiu. Fui lá pegar. Quando cheguei em casa já eram 8 horas, estava escuro. A mulher estava preocupada e a minha filha chorando. E eu disse Mulher, um calango pegou meu pé, um bicho cutucou minha bunda, e a dor subiu do pé pra barriga. Ela disse que naquela noite a assombração tinha ido na aldeia. Mas eu acho que era só animal, apesar de que foi estranho. Pode ter sido mesmo o satanás” e o realizador pára enquanto Jacú continua a falar “Primeiro ficou dormente, depois fiquei doente. Olha esse bananal! É para a

- merenda da escola. Mas tem uma Irara que está levando tudo” aponta para uma trilha “olha aqui o caminho dela. Ela esconde a banana, como se fosse gente”.
- 165.Beira do rio. Pajé cai, levanta cantando e grita “Estou bêbado” e canta “estou bêbado, por isso estou cantando...” entra dentro de uma canoa.
- 166.Pajé sentado na canoa com um espelho na mão faz a barba com uma tesourinha sem ponta. Atrás dele jovem remando. “Eu não comprava, mas o ... como é? O Shomotsi, o César, ele comprava. Aí ele me convidava para tomar e eu tomava. E eu ficava bêbado. A mulher dizia que eu compro só cachaça com a aposentadoria. Só gastando com cachaça. Eu não estou comprando por dezenas, só um litro e a gente bebia”.
- 167.Voz em off “Cachaça não é proibido, mas tem que medir. Só bebe uma garrafinha, um copo, pronto. Só não ficar bêbado na rua, caindo”.
- 168.Do outro lado da canoa duas mulheres e duas crianças.
- 169.Plano no pajé que aponta para as margens.
- 170.Margens e barranco. Uma menina em cima de troncos na beira do rio.
- 171.Pajé saindo da canoa, passa pela câmera e continua andando “pode ir, vou passear lá depois. Qualquer coisa pode subir”.
- 172.Plano no rosto e mãos do pajé que separa coisas de dentro de uma sacola e coloca em uma bolsa “Dente de capivara...” e uma criança pergunta “Pra quê levar isso vô?”.
- 173.Plano na bolsa.
- 174.Volta plano anterior da bolsa “Guarda isso pra mim! Quando eu voltar você me devolve”.
- 175.Plano mais aberto mostra as crianças que estão ao seu redor “Agora é minha”.
- 176.Motor de canoa sendo ligado.
- 177.Pajé e outras pessoas dentro da canoa que sai. Ele fala tchau e acena! Musica de fundo, violão e voz (Wenki).
- 178.Plano do pajé na canoa. Musica continua.
- 179.Plano de jovens mariscando na beira do rio.
- 180.Proa da canoa
- 181.Plano no pajé, que está tentando se esconder do sol com uma camiseta cobrindo a cabeça e alguém no fundo tira água de dentro da canoa com um pote.
- 182.Os três homens que estavam na canoa descem para empurrá-la.
- 183.Plano no pajé
- 184.Plano em canoa. Acaba a musica do violão.

185. Avistam-se casas nas margens do rio e um posto de gasolina dentro da água. O motor desliga. Pajé andando desce um morro. Música da banda Calypso. Vista do rio (Juruá).
186. Pajé sobe as escadas.
187. Plano aberto, ele passa de frente à Câmara Municipal de Marechal Thaumaturgo.
188. Pajé está andando à frente e passam por pessoas na rua.
189. Sobe escada e abre uma porta pequena.
190. Sai da casa e desce escada
191. Entra em outro estabelecimento por escadas. A música pára.
192. Dentro de uma sala, de frente á um homem com um computador ligado “Se vocês quiserem deixar ai pra gente dar uma tentada. Nove horas quando abrir lá vou fazer esta relação... e uma mulher vira para o pajé e diz que vai deixar ali um pouco, até que ..” ela entrega os papéis para o homem e ele diz “O Chico devia ter arrumado isso logo” “pois é” e pede ao pajé para deixar seus documento som o homem “Tua carteira de identidade. A senha venceu não é?”, “Está vencida”.
193. Plano externo do pajé caminhando na rua. Ele está de perfil.
194. Plano de frente. A mulher está ao seu lado “Tu vai lá com ele?” pergunta, depois diz “então tu vai Aricemi, com esse cartão, ai se não coisar (sic) ai tu vem aqui de novo tá? “! “Eu vo lá em casa”
195. Pajé entra em estabelecimento.
196. Pajé na fila. A câmara está do lado de dentro do balcão. Homem dentro do balcão faz contas em calculadora. Entrega cartão ao pajé. Câmera vira para o computador.
197. Plano nas mão e rosto de homem (de dentro do balcão) que conta dinheiro. Ele entrega o dinheiro ao pajé e diz “falta trezes reais tá? Compra aí alguma coisa”. Pajé diz “trezes reais...” vira para o homem e diz “Tem bom bom ai? Pega lá tá? E pajé sai. (Música da banda Calypso volta).
198. Fora do estabelecimento, pajé fica parado.
199. Plano em pajé e em homem ashaninka (Moisés). Pajé toma suco e come salgado. Homem (Moisés) fala “Aqui não tem nem peixe pra comprar” e pajé responde “Acho que vou é voltar para a aldeia, cuidar dos meus netinhos, eles estão lá em casa, e a sua tia está fazendo cerâmica lá na escola. Não pode ficar cuidando deles”.
200. Plano no roçado, Jacú e duas crianças plantam. “planta um pequeno aqui”. E menina abaixa-se para plantar. Foco nas mãos (estão plantando coroa de abacaxi).

- 201.Plano nas crianças. Voz em off de Jacú “quando terminar de plantar vou pescar, seria bom vocês virem, um jacaré poder querer me comer.”
- 202.Plano em Jacu “vocês vão me filmando, se ele vier, não se assustem nem tentem me salvar. Vocês ficam filmando. Eu morro mas vai ficar gravado. Ai vocês vão mostrar: “olha o que aconteceu com o Jacú, vão ter que dar uma pensão par aos meus filhos. Vais ser engraçado. Vou fazer muita gente rir”.
- 203.Dentro do galpão da cooperativa. Plano aberto. Algumas pessoas pra dentro do balcão outra pra fora. Plano mais próximo do balcão.
- 204.Mulheres entram na cooperativa carregando vasos de cerâmica nas mãos. “olha aí pessoal, os meus potes” e alguém pergunta “os teus não quebraram?” “não”.
- 205.Plano mais próximo “esse aqui não quebrou, esse maior ficou bom. Esse também ficou bom, dá para colocar água nele”
- 206.Plano nas mãos de Dora que de dentro do balcão olha os vasos.
207. Plano mais aberto, e a mulher que trouxe os vasos diz “não tem areia nestes, acho que é isso” enquanto Dora leva os vasos para prateleira no fundo “é assim que se faz um pote bonito”. Voz em off do pajé “Quanto é minha conta, sobrinha?”
- 208.Plano no rosto e mãos do pajé, de fora do balcão contando dinheiro.. Dora diz “433 né e 50 centavos.
- 209.Plano mais aberto “Estou pagando e minha parte e não devo mais nada.
- 210.Plano nas prateleiras de roupas para vender e duas pessoas olhando “Ainda tem os 33”
- 211.Plano em Dora e Pajé “Para dar o valor total de 33 reais” e o pajé diz “ e esse 30 você pode botar na minha conta?”. “Ãrã” responde Dora.
212. Plano de Dora, dentro da cooperativa, de frente para a porta de um cofre aberto. Quando algo lá e fecha o cofre.
- 213.Jacu andando no terreiro com espingarda na mão.“Vocês estão indo pro mutirão? Eu iria de motor com vocês” e voz em off do realizador “Se você quiser ir, vamos filmando você até lá” e ele responde “Tudo bem, mas vocês vão filmar só eu. Como se vocês fossem policiais me vigiando. Para onde eu for vocês vão, tudo bem?”.
- 214.Jacu, todo pintado e com Kushma, em sua casa coloca colar de penas no pescoço. Coloca bolsa de tiracolo. “Agora eu vou passear na casa do Witxi, está tudo aqui”. Olha no espelho.
- 215.Jacú e mulher andam pelo terreiro. Menina com cuia na mão e ele pergunta “Cadê o pessoal?” e a menina que abre a caixa d’água com caiçuma e responde “Eles já foram pro trabalho”. “Já foram é”.

216. Plano na mulher que segura uma cuia. Jacú abre a tampa e fala “olha só como isso tá cheio” e a câmera vira para a caixa d’água com espuma até a boca. “poxa, tem bastante mesmo”.
217. Na roça homens cortam mato “hoje o trabalho vai ser bom”
218. Plano no facão que corta mato “vocês estão só de brincadeira, vamos trabalhar! (sic)”, e rapaz, trabalha direito!.
219. Rapaz com facão cortando ‘Vamos, vamos trabalhar!’
220. Outro homem no meio da toca fala “Vamos fazer que nem no filme do Kowire dançando, aquele filme que passou até na TV. Eu limpo aqui e depois minha mulher assiste.
221. Plano em Juan e outro homem “cunhado, eu estou limpando direitinho, pode olhar! Estou vendo, e você nem derrubou as árvores de frutas. Quando crescer esta planta, seu filho vai comer. Para você não dizer: o cara do Envira cortou tudo. Veja como estou limpando bem”.
222. Plano dos homens sentados em troncos. Juan continua a falar “quando eu cheguei aqui, fiquei olhando, observando os trabalhos de vocês, quando eu completar um ano aqui, acho que eu já vou ter os meus roçados, tudo”.
223. Mulher (Góia), seguida por Dora chegam pelo caminho. Música da banda Calypso volta de fundo. Dora diz “vocês também estão aqui!” E entra no terreiro.
224. Plano em pajé e Shomotsi, que diz “Na cidade, se você der bobera os caras.. está cheio de bandidos na cidade”. O pajé conta “eu fui pegar o meu salário e o cara disse que faltava dinheiro. Chegaram só estas notas, mas o resto estava com ele”
225. Plano em mulheres dançando juntas.
226. Plano em Dora que coloca algo na boca “Vai pra lá”
227. Plano no tecido no colo de Dora, com folhas “o que é isso Dora?” “– Coca”, “o que você está fazendo?” e ela responde “mascando folha” “você não conhece?”.
228. Casais também dançam o Calypso.
229. Hilda dança com jovem.
230. Música continua enquanto baixam os créditos.
231. Direção: Txirotsi Ashaninka
- Coletivo Ashaninka de Cinema: Ratã, Moisés, Erishi, Shãpi, Enison, Txirotsi. Personagens Dora, Hilda, Jacú (Ranko), Aricemi, Juan; edição: Amandine Goisbault, Ernesto Ignácio de Carvalho, Tiago Tôrres, Vincent Carelli; imagens adicionais: Amandine Goisbault, Tiago Tôrres, Vincent Carelli; tradução: Ratã Ashaninka, Erishi

Ashaninka, Shãpi Ashaninka, Enison Ashaninka, Bebito Pyãko, Claudio Ashaninka; produção: Fátima Pyãko, Isaac Pyãko, Olivia Sabino; finalização: Fabia Menexes, Milene Migliano; Apoio: Embaixada da Noruega, Cultura Viva/Minc, PDPI/MMA; Este filme foi produzido em oficina de formação do Vídeo nas Aldeias coordenada por Tiago Torres e Camila Machado e realizada na aldeia Ashaninka Apiwtxa, no rio Amônea, no estado do Acre em outubro de 2009. © Vídeo nas Aldeias/APIWTXA 2010.



## ANEXO 2

### Resumo das cenas do filme KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE

1. Close de um KENE no tear sendo manipulado por mãos femininas.
2. Maria, tecendo entre outras mulheres e a voz em off (fora do campo visual) do cineasta (Zezinho) que pergunta: “Mãe, você poderia me contar porque e como aprendeu os nossos desenhos (Kene)?”
3. Maria pensa “Como aprendi? Aprendi... onde eu aprendi? Zezinho pergunta: quem te ensinou? Ela pensa “onde eu aprendi? Eu comecei a aprender ... tua avó...” e começa a música de abertura com a voz das mulheres cantando na oficina.
4. A música se intensifica e aparece o nome do filme sob os Kenes de fundo de tela (KENE YUXI as voltas do Kene Um filme de Zezinho Yube).
5. Barulho de motor de barco e imagem de nascer do sol de dentro de uma canoa com crianças, um adulto de costas e painéis. Enquanto a canoa corre o leito dourado do rio, a voz do cineasta conta sua história “Meu nome é Zezinho Yube, a história deste filme começou há muito tempo, com o trabalho do meu pai.
6. Foco em Joaquim (pai do cineasta) que está dentro do barco.
7. Imagens de Joaquim entrando em avião enquanto seu filho explica “Em 2006, ele escreveu um livro para se graduar no ensino superior”
8. Imagem da hélice do avião em pleno vôo.
9. Joaquim dentro do ônibus.
10. Joaquim, no dia da formatura, conta sua história “Passei 5 anos estudando e agora, dentro da tradição branca, é a hora da formatura”.
11. Indígenas com pinturas e ornamentos corporais esperam para receber seus diplomas. Eles são o foco de muitas filmadoras, da imprensa em geral.
12. “Joaquim Kaxinawa” é chamado e se dirige para receber o diploma. Aplausos.

13. Volta a cena anterior dele sendo entrevistado por seu filho “Só os brancos escreviam sobre a gente, então resolvi eu mesmo escrever uma tese sobre o trabalho das mulheres do meu povo com os grafismos KENE”.
14. Cena na aldeia parece de manhã, ouve-se o barulho de animais e alguém anda pelo pátio em direção à casa de madeira, da onde sai uma fumaça.
15. Dentro do quarto da casa uma mulher (Maria) e uma criança (seu neto, filho do cineasta) se preparam para sair. Ela mexe em um saco grande enquanto a criança coloca a mochila nas costas. Depois ela pega uma bolsa com a ajuda de uma menina.
16. Enquanto a criança se dirige para o barco ouvimos a voz do cineasta “Eu resolvi aprofundar essa pesquisa e trabalhar na revitalização cultural do meu povo”. A criança entra no barco (que parece um batelão pequeno).
17. Enquanto um jovem carrega uma mala e uma caixa para o barco, Zezinho continua “Organizei uma viagem coletiva para o Rio Jordão, a terra onde eu nasci, para encontrar com os nossos parentes”
18. Maria desce da sua casa e Zezinho continua com a voz em off “Encontrar com os nossos parentes e conversar com os velhos sobre a nossa cultura e os KENE”.
19. A Maria, junto da criança, se despede de algumas pessoas, vai de casa em casa “Eu vou lá pra cima visitar meus parentes” e mulher responde “Vai lá mesmo, boa viagem” e Maria passa para outra casa dizendo “eu vou subindo o rio e visitando os parentes”. Chega à outra casa e diz “Eu vou lá pra cima, visitar meus parentes” e uma mulher com criança no colo responde que tome cuidado! Maria diz “Faz muito tempo que eu não vou lá, eu vou ver como é que eles vivem. Eu vou lá pra cima visitar meus parentes” e lhe respondem que “então boa viagem”. Chega à outra casa “eu vou lá pra cima visitar meus parentes. Vai boa viagem” responde.
20. Parte da comitiva, dois homens e uma criança, atravessam cerca de pau e desce em direção ao barco. Mulher passa com tambor de gasolina nas costas enquanto homens ficam na cerca esperando a saída do barco.
21. Barulho do motor do barco ligando e mulheres, crianças e homens olhando o barco sair ao longe.

22. Dentro do barco (barulho do motor) mulheres e crianças sentadas ao chão se pintam para a chegada no Jordão, enquanto o grupo de homens tocam violão em outro canto.
23. Cena da proa do barco e o rio volumoso, marrom e agitado na frente.
24. Mulher se pinta olhando no espelho.
25. Mulher pinta criança no rosto.
26. Homem com um belo cocar de penas verdes, vermelhas e laranja se pinta com a ajuda de um espelho.
27. Com casas ao fundo chegam ao Jordão. Maria olha para casas.
28. Imagem das casas na beira do rio. Zezinho (voz em off) “Chegando na Vila Jordão, tivemos que pedir autorização às lideranças para entrar na terra indígena.
29. Mulheres descendo do barco.
30. Homens chegando em uma casa, entre eles Zezinho com a câmera.
31. Sobem as escadas
32. Dentro da casa um homem (o guarda). Voz de Zezinho que se dirige ao guarda “Queremos mostrar os filmes que já fizemos” (a câmera vira para o cineasta) “e também fazer o registro da mostra. Trouxemos câmera para filmar as projeções. Mas se vocês não quiserem, não vamos insistir”.
33. Homem (guarda) diz, sentado atrás de uma mesa e rodeado de homens, de dentro e de fora do Jordão “o nosso conhecimento não é brincadeira”.
34. Zezinho diz “Eu não vim aqui para ganhar dinheiro. O pior é que os brancos entram, eu vejo na internet”.
35. Homem (guarda) diz que “não estamos cobrando dinheiro de ninguém, mas se vocês puderem pagar é melhor... a realidade é essa” e a câmera vira para indígena sentado de frente ao guarda “Mas se deixarmos a câmera aqui, podemos ir?”
36. Homem (guarda) “Podem entrar com a câmera, mas tem que deixar um agrado”.

37. Zezinho no diálogo “Vocês se dizem autoridades, eu não vou desrespeitar. Eu vim para fortalecer o nosso trabalho, fazer o registro, divulgar o material... mas deste jeito não dá!”.
38. Homem (guarda) “não sabíamos que vocês vinham”.
39. Homem do Jordão defende o cineasta “Ele não veio nos prejudicar, pelo contrário. Ele veio agradecer e socializar o trabalho dele. O pior é que deixamos os brancos filmarem”.
40. Homem (guarda) se enfurece e diz “Isso é meu trabalho, e o seu é outro, não se meta!”.
41. Homem “não podemos fazer isso com nossos parentes, temos que recebê-los bem”.
42. Homem (guarda) ”Se você continuar defendendo o cinegrafista, pode ir preso” e a cena é cortada.
43. Som da mata e árvores floridas ao longe. Voz do cineasta “Não nos deixaram entrar na terra indígena”.
44. Cena do barco na beira do rio e ele continua a descrever sua viagem “então ficamos uns dias com nossos parentes na vila”
45. Grupo de mulheres andando pela vila “antes de voltar pra casa”. Passam em frente à mercearia do Jordão.
46. Homem limpando o terreiro com uma pá.
47. Tatu de madeira no chão e voz de Maria “eu cheguei feliz aqui”
48. Maria é focada de frente “encontrei alguns parentes aqui na vila”
49. Menina pintada a escuta.
50. Augustinho pintado e trajado a escuta.
51. A voz dela continua “e fiquei muito feliz”

52. Maria focada novamente “mas ai proibiram meu filho de entrar na nossa terra e eu fiquei muito chocada. Foi como se estivessem batendo em mim. (com a imagem fora de foco por um instante) Eles acabaram com a minha alegria.
53. Três meninas com tiaras de miçangas e rostos com Kene escutam atentas e sérias “Fazendo isso conosco”
54. Volta para o rosto de Maria “Eles magoaram o meu coração”.
55. Volta para mulher pintada, que escuta com seriedade “Nossos próprios parentes fizeram isso, em vez de nos receber com alegria”.
56. Volta para o rosto de Maria que diz “Eu estou muito decepcionada”.
57. Casa na aldeia e voz em off de Zezinho “Diante do acontecido quase desisti do filme”
58. Por volta de 10 mulheres fiando o algodão dentro de casa. Zezinho (voz em off) continua a narrar “Mas na minha aldeia, resolvi continuar a pesquisa sobre o trabalho das mulheres”.
59. Mulheres batendo algodão com um pau em cima de uma almofada, elas pegam os maços de algodão de uma cesta de palha, abrem e batem.
60. Maria esticando algodão com close as mãos, diz “Os homens só fazem um tipo de trabalho”
61. Abre o plano e mostra duas outras mulheres que estão próximas a ela que enquanto puxa o algodão para transformá-lo em fio diz “mas nós é que fazemos tudo para eles em casa, cozinhamos, lavamos roupa, e os homens... só fazem roçado. As mulheres trabalham bem mais que os homens. Nós fazemos de tudo, não é?”
62. Roda de mulheres sentadas em esteiras no chão de terra. Elas desenrolam os novelos passando os fios pelas pernas cruzadas, fazendo feixe de fios, sem os embarçar. Tem uma criança no meio da roda, brincando com novelos de algodão com o se fossem bolinhas e Maria fala “Ele está brincando com as linhas”.
63. Menina que enrola o fio nas pernas pergunta “como se tingi de amarelo?” e Maria que está entre elas responde “eu tingia com açafraão, ficava bem amarelinho”.

64. Maria bate com martelo na casca de uma árvore em cima de uma mesa, para tirar os musgos da casca. Diz que “Tingir linha dá muito trabalho, por isso que estão deixando de tingir com a casca. Só querem usar tinta de branco.”
65. Mãos femininas misturam barro aos novelos de fios de algodão, pressionando-os numa plataforma de madeira, tingindo-os. Alguém diz que “Está ficando cada vez mais pesado”.
66. Rosto de uma menina olhando para as mãos. E ouve-se Maria “ficam dizendo que o nosso artesanato é caro”
67. Plano aberto mostra Maria e três mulheres (além de uma criança) na beira do rio, junto de canoas misturando barro aos fios. Maria continua falando “mas não sabem o trabalho que dá tingir”.
68. Mãos esfregam com intensidade os fios no barro e Maria diz “já está ficando preto, olhem”.
69. Barco chegando com pessoas e canoa de motor se aproximando. Voz em off de Zezinho “Após longa articulação, recebemos os nossos parentes Huni Kui de outras aldeias para uma oficina sobre os Kene e a cultura Huni Kui”.
70. Homens em fila entram na aldeia, seguidos pelas mulheres, com roupas (shorts, camisetas e vestidos) e muitos homens com cocares, soprando buzinas feitas de rabo de tatu.
71. Mulheres sobem um barranco, vestidas com roupas coloridas e crianças no colo. Enquanto isso os homens gritam o tempo todo hei!hei!
72. Zezinho dentro de uma sala de aula com um grupo em torno de 20 mulheres e alguns homens. Fala do seu projeto “Temos o apoio do IPHAN para registrarmos oficialmente os nossos KENE com todo povo Huni Kuin do estado do Acre, para garantirmos os KENE como nossos. É para que os brancos não fiquem usando eles de forma irregular”.
73. Mulheres e crianças escutam “Se a gente não fizer o registro agora, alguém pode fazer primeiro que nós e se apropriarem como se fossem deles”.

74. Curso de KENE, mulheres tecendo, crianças chorando ao fundo e a voz de Zezinho “Eles fazem parte do patrimônio da cultura Huni Kui”.
75. Plano mais aberto mostra uma sala com seis mulheres tecendo e algumas crianças brincando, Zezinho continua a falar em off “nas pinturas corporais e na cerâmica e para decorar cestos e redes”
76. Tecelã com os fios do tear em close.
77. Som de projetor antigo seguido por imagem antiga, em preto e branco, de uma criança carregando o banco ritual.
78. Seringal em plena atividade: muitos homens trabalham, subindo em árvores ou carregando látex; enquanto isso Zezinho conta a história do seu povo “No início do século XX, o povo Huni Kui foi obrigado a trabalhar nos seringais e deixou para trás vários costumes, comprometendo o repasse da tradição dos desenhos”.
79. Imagem em cores da oficina de KENE. A tecelã tecendo, da perspectiva debaixo dos fios. É uma adolescente. Outras meninas também tecem e ajudam-se entre si. Zezinho ainda narra “Com a demarcação das nossas terras e a criação das cooperativas, as mulheres voltaram a tecer os Kene para comprar produtos na cidade”.
80. Tecelã mais velha, tecendo Kene.
81. Grupo de homens, ocupando espaço ao lado da sala com teares. Eles fazem cestos e flechas. “Mas com o fim das cooperativas o KENE viveu uma nova crise”.
82. Criança nas pernas da mãe, com a cabeça na urdidura do tear (que são os fios na vertical). A mãe tece e conversa. Voz de Zezinho “Promovemos um encontro para revalorizar este trabalho. Trouxemos velhas mestras para repassar a tradição às mais jovens e ouvir seus comentários”
83. Close no KENE da tecelã que faz o olho de curica “ouvir seus comentários sobre o livro do meu pai”.
84. Zezinho na sala de aula “Na sua pesquisa, ele registrou 60 tipos de KENE”.

85. Plano mais amplo, mostrando o cineasta pelas costas, visualizando muitas pessoas na sala. “Vamos tecer esses KENE filmando todo o processo e protocolar no IPHAN, para iniciar o processo de registro”.
86. Zezinho segura o livro de seu pai mostrando a figura “Esse de cima é o Sepi kapu ketama”. Uma voz de mulher fala “Esses nomes foram criados recentemente”.
87. Bimi mestra continua a falar “eu só sei os nomes que a minha mãe ensinou”. “certo” ele responde. Outra senhora tecelã fala “ela sabe os nomes antigos,” ele responde “é mesmo...” e a senhora continua “Consultaram mulheres mais novas para este livro em vez de deixar a minha amiga nomeá-los” e Zezinho responde “Podemos consertar agora” e Bimi fala “mas isso já está impresso meu querido! Vamos acrescentar os KENE que estão faltando”.
88. Zezinho mostra o livro e as duas mulheres olham para o desenho “Esse aqui é o Shunu kene e esse o Sepi Natma”
89. Então a mulher fala “não, o Shunu não caberia nesse livro”. Elas folheiam o livro a 30 cm do rosto “só dá para fazer no pano grande”.
90. E num plano mais aberto a mostra gesticulando “é um desenho de voltas grandes” e Zezinho pergunta “então esse não foi bem feito?” e elas respondem “claro que não, fizeram parecendo o Txintun kene.” “É mesmo, não tem esse contorno” a outra responde. Zezinho pergunta “dá para fazer esse KENE numa bolsa?” ao que Bimi responde que não “nem a metade da primeira volta!” todos riem, ela continua “Só cabe o começo”
91. Bimi pergunta “um KENE não pode ter dois nomes? Deram nomes diferentes” Zezinho “certo!” e pergunta “quantos padrões tem cada KENE?” e BIMÍ responde “Só vou mostrar para você quando estiver fazendo, só falando assim você não vai entender nada” e ele responde “então me mostre”.
92. Sala onde grupo de seis ou mais mulheres tecem, sob os cuidados de uma mestra.
93. A mestra está bem próxima à adolescente e diz “depois que você aprender o Txere beru você pode começar a fazer desenhos mais complexos. Está livre para fazer o KENE que você quiser, é assim” e a cena mostra uma jovem tecelã colocando os bambus na trama dessa outra jovem tecelã, antes de passar o fio de algodão.



94. Maria e uma tecelã conversando com um kene no tear. A mulher fala “hoje em dia as jovens já sabem contar”
95. Mãos de Maria enquanto a mulher continua “assim se torna mais fácil de aprender”.
96. “Elas estão fazendo bonito. A Lira está copiando a minha roupa e me fez tirar a blusa pra copiar” “ah foi?” “está ficando bonito mesmo!”.
97. Rosto pintado com kene
98. Três teares (com fios amarelos na urdidura) em um deles tem 10 cm de Kene igual blusa que Lira estava copiando. As tecelãs estão sentadas ao chão. Alguém fala “canta para a gente aprender mais rápido”. E a mestra responde “deixa eu tirar o bombom da boca” e todas caem na risada.
99. Criança em segundo plano e fios amarelos em primeiro plano. A música começa quando algumas mulheres em pé, com as mãos na cabeça, cantam para as meninas que continuam a tecer. Enquanto cantam tecidos com KENE cobrem toda a tela, nas cores, branco e preto, amarelo e preto, laranja e preto.
100. Mulher tecendo o olho de curica, ela fala “eu perguntei a minha mãe o que era o Txere beru”.
101. “É o pássaro que faz Txe, txe,txe...eu só descobri depois, Txere beru é o olho de curica”.
102. Pássaros (curica) “Foi isso que eu aprendi”.
103. A tecelã continua tecendo enquanto uma voz masculina diz “o Txere beru para nós”
104. E a câmera mostra Augustinho (pajé do filme Xinã Bena, Novos tempos, 2006) “é como a letra A para os brancos”, é o princípio de tudo no KENE.
105. Dois homens conversando “o que quer dizer Makesamea? Eu acho que é essa volta aqui” “deve ser, porque dois nomes para um só KENE?”
106. Maná folheia seu livro “as mulheres fizeram nomearam e eu registrei. Aí perguntei para a sua bisavó e ela me disse outro nome, por isso resolvi colocar os dois nomes. Alguns ela disse que estavam certos e outros errados.

107. Close nos fios do tear e tecelã tramando. Maná continua “Para não fazer confusão deixei os dois nomes”.
108. A câmera em Maná, ouve-se a pergunta de Zezinho “Você não acha melhor deixar os nomes tradicionais?” e Maná responde “mas eu não lembro mais quem disse o quê, nem sei mais o que é certo ou errado”
109. A câmera muda um pouco de ângulo e fica de frente para Maná, que está ao lado de Bimi, ele diz “a diferença é que um é largo e outro mais estreito” e se aproxima do livro que Maná folheia apoiado no chão “mas acho que é o mesmo KENE”.
110. A câmera dá a volta pelo ombro e Bimi complementa “é porque fizeram o espaçamento errado”.
111. De frente para os dois, a outra mulher em pé observando a conversa “e está largo porque separaram muito a linha”.
112. Close no livro e mão de Maná.
113. Maria, sentada tecendo entre outras mulheres fala “Também não sei o significado de Sepi, só ouço dizer que fazer Sepi dá mais trabalho” e Zezinho pergunta (voz em off) “E o Merasua”? e Maria responde “o Merasua... eu também não sei, meu filho” e a outra mulher sentada se envolve na conversa “O Merasua acho que são as voltas...” e Maria complementa “Deve ser essas voltas aqui”.
114. Bimi levanta-se e dirige-se para as mulheres “pode me perguntar que eu sei...” e Zezinho (Voz em off) pergunta “Por que se chama Merasua? E Bimi “O Merasua é esse aqui” e mostra o desenho no tear de Maria “Esse caminho daqui é Sepi. Esse também é Sepi e esse caminho que vai por aqui e a outra volta quando se junta que se chama Merasua”.
115. Bimi em seu tear diz “Esse é Shamatxin e esse é Merasumea e essa borda é Kapu Merasua. Olha essas voltas se encontrando” e a voz de mulher diz “Eu acho que cada um faz como quiser” e a câmera volta-se para ela “e podemos fazer as bordas com vários tipos de KENE, estilo casca de Ingá, Costa de perereca. Na roupa você pode fazer estilos variados com o KENE do jeito que você quiser” e ouve-se Zezinho perguntando “então fazer Kene não tem regras?” e ela responde “você faz como quer, você é livre para inventar da sua própria cabeça.” “É mesmo?” ele pergunta e Bimi

responde com a câmera virando para ela “Mas os nomes já existem desde antigamente” e Zezinho diz “então não é inventado?” “Claro que não! Os nomes já existem”. A tela escurece.

116. Close nas mãos de mulheres descascando amendoim na beira do fogo.
117. Plano mais aberto e vêem-se seis mulheres sentadas em volta de uma bacia de alumínio e duas mulheres em pé. Elas conversam.
118. Mulher tirando macaxeira cozida e colocando em recipiente diz “vamos colocar só macaxeira para eles”.
119. Maná em primeiro plano com o prato na mão se alimenta. Mulheres ao fundo.
120. Augustinho sentado no chão se alimenta.
121. Mulher bebe em cuia de metal (ágata) e limpa a boca com a mão.
122. Duas mulheres conversam “olha, você está sendo filmada”, elas olham para a câmera e riem.
123. Cobra se desenrolando no mato. Imagem com cores em negativo. Cobra de pau que simboliza cobra de verdade.
124. Meninas em volta de algo que não podemos ver e Zezinho com a voz em off diz “dentro da tradição Huni Kui, os mais velhos contam que no passado”
125. “uma menina nasceu e os pais não deram nome para ela” câmera foca na criança que está em folhas de bananeira no chão. Zezinho continua “a aranha encantada veio, batizou a criança com o seu nome”
126. Tronco envolto por um fio, voz de Zezinho “e ofereceu rede para ela dormir”
127. Mulher fantasiada de aranha encanada chega carregando uma rede, com folhas de bananeira no ombro e na cabeça, Zezinho continua “A aranha tinha experiência em fazer teias e redes e ensinou a menina a fiar e tecer algodão” entrega a rede para uma mulher “essa é uma rede para a minha xará”
128. Mulher na mata, com pote na cabeça, voz de Zezinho continua “a jibóia ensinou a ela os desenhos KENE. Na história a mulher foi pegar água no Igarapé” e a mulher se

abaixa para pegar água “e lá conheceu a jibóia, se encantou com os desenhos da pele dela”

129. Mulher na mata conversa com cobra estilizada (tronco com desenho de cobra, envolta em Kene). A mulher diz “o seu Kene é muito bonito, muito bonito”
130. Mulher sentada, conversando com a cobra, voz de Zezinho “a mulher começou a conviver com a jibóia para aprender mais e mais desenhos da sua pele”
131. Close no poço de água, aparece um homem olhando para o poço. Zezinho continua “um certo dia, na beira do rio, seu marido flagrou a cobra enrolada na sua mulher”
132. Mulher com a cobra (tronco estilizado) nas costas “e com ciúme, matou ela” e homem atira flecha na cobra, depois bate nela com um pau enquanto a mulher está deitada no chão, morta. Escurece a tela.
133. Volta à imagem com cores normais do rio e barulho de pássaros de manhã.
134. Canoa com dois homens dentro remam.
135. Mulheres com roupas coloridas descem para o rio com bacias de roupas na cabeça. Barulho de motor.
136. Mulheres lavam panelas na beira do rio.
137. Na sala de tecelagem, Bimi começa falar “a velha me alertava, tentava me ensinar os KENE e eu não queria. Com raiva eu dizia, nunca, nunca vou aprender! Minha mãe dizia para aprender enquanto ela estava viva, falava: se você não aprender Kene comigo, você sofrerá. Mulher que não sabe KENE nenhuma homem quer casar”.
138. Foco no rosto de Maria que diz “a minha mãe fazia a gente fiar algodão e falava: mulher tem que saber fiar algodão”
139. Outra mulher tece e Maria continua “aprendam a fiar para fazer a sua rede!”
140. Maria continua “Mulher que não fia algodão dorme no chão!”
141. Tecelã ao lado de Maria gesticula e diz “para aprender KENE tem que colocar muca no olho e fazer resguardo com a jibóia. Tem que se concentrar muito nesse retiro e fazer uma dieta especial. Tem que ficar no quarto trancada fiando algodão e depois

debulhar milho, pilar amendoim, fazer caiçuma com ligeiro e voltar a trabalhar sem parar, fiando algodão com rapidez. É assim que a mulher aprende a fazer KENE”.

142. No terreiro, mulheres em círculo e Bimi amassa com as mãos as folhas. Maria diz “o bom é usar um pano, tem um pano aqui” e tenta entregar para Bimi que diz “vou colocar sem pano mesmo, as mais velhas não usavam pano” e Maria diz “então faça como você quiser!” e Bimi cantando começa a espremer o sumo da planta no olho de uma moça. Coloca nos dois olhos e aperta a testa dela, como para o sumo fixar melhor.
143. Mulheres em pé no terreiro, com as mãos na cabeça, cantam sob o comando de Bimi.
144. Outra tecelã coloca sumo no olho de outras meninas que estão em fila. Bimi começa a dizer “um dia, as velhas falaram vai pegar folha do Bawe”
145. Rosto de menina após pingar o sumo Bimi continua a falar “eu peguei o Bawe que tinha plantado e pingaram o sumo dessa folha no meu olho e eu comecei a ver as coisas que eu não via antes”.
146. Bimi no meio de uma roda bem grande, composta por homens e mulheres e segurando um tecido com tipos diferentes de KENE, se dirige a todos: “esse KENE aqui, o primeiro daqui de cima é o Kene “Galho da Árvore”, olhem bem, aqui no meio é “Nawa Kene”, esse é o KENE “com a mão na cabeça” e aqui no final, eu comecei o KENE da “Árvore Samaúma”, mas não terminei. Quando eu terminar vou entregar ao Zezinho pra vocês verem e copiarem”. Todos gritam!
147. Duas mulheres se aproximam de Bimi, pegam dela uma sacola e saem todas com seus tecidos embaixo do braço, ao som dos aplausos, gritos e tocar de cornetas. Tela escurece.
148. Chuva cai do telhado.
149. Crianças peladas brincam na chuva.
150. Mulheres lavam louça com a água da chuva.
151. Criança corre, escorrega e cai, depois levanta e continua a correr e rir.

152. Bimi e outras mulheres e crianças descem o morro com sacolas e bolsas nas costas dos homens.
153. De dentro do barco vêem-se os rostos tristes dos que ficam, crianças choram. Barulho do motor. O plano abre de forma a ver as pessoas dentro do barco e as de fora, algumas sentadas em canoas na beira do rio. Zezinho começa a falar com voz em off: “Com as fotos feitos no encontro, fizemos um novo livro e decidimos levar até o Rio Purus, para comparar com os de lá. Lá moram os últimos Huni Kui a fazer contrato com os brancos”
154. A câmera focaliza Maria e Bimi, entre outras pessoas sentadas no batelão. Zezinho continua a falar “Viajei com a Maria, minha mãe, e a Marina, as melhores tecelãs da minha terra.
155. O rio visto de dentro do batelão “A idéia era encontrar os velhos famosos por seu conhecimento
156. Pescadores dentro de canoa jogam uma rede bem comprida para dentro do rio “e aproveitar para trocar informações sobre a tradição”
157. No barranco muitas pessoas esperando, barulho do motor.
158. Silêncio do motor e pessoas começam a subir o barranco.
159. Homem chega em casa de madeira. Outros homens o seguem, sobem a escada. Liga o rádio de telefonia e diz “se vocês quiserem falar, já está ligado”
160. Câmera vira para dois jovens “serve para falar com nossos parentes”.
161. Homem pega o fone e fala “Porto Rico, você está me ouvindo?” E respondem “estou ouvindo” “Quem está falando” e respondem “Sou eu mesmo”. “Fala quem é você. Aqui sou eu, estou voltando da cidade e parei aqui para avisar vocês” e a voz continua a responder “aqui sou eu”. Então o homem diz “beleza, está todo mundo aí?” e a resposta é “aqui está tudo bem” e o homem diz “cadê o meu tio, o professor?” e a voz responde “Ele está em casa”. “Chama ele por favor” então a voz pergunta “Quem é você mesmo?” e o homem responde “sou eu, estou ligando para avisar vocês”
162. Um senhor pede ao interlocutor que “Avisa a ele que estamos chegando amanhã.”

163. Homem fala “estou levando os parentes que vieram de outro rio, estou parando para mostrar para eles, vamos chegar amanhã nesse mesmo horário. Avise as lideranças, vamos recebê-los bem”.
164. Já são cinco na sala de rádio “Eles são muitos. Ajeita um lugar para eles ficarem”.
165. Proa do barco cortando a água do rio.
166. Chegada e muitas pessoas esperando no barranco. Céu colorido acima, azul com nuvens douradas.
167. Dentro barco alguém filma a recepção.
168. Crianças descem correndo o barranco, fazendo muito barulho. Depois os adultos, e o plano abre, ampliando a visão do barranco.
169. Crianças na beira do rio, vestidos com saias de palha e cocares recepcionam os visitantes. Homem diz “vamos, tragam as bagagens deles”. Todos sobem o barranco, cercados por crianças.
170. Um homem e uma mulher abraçam homem que chega, dizendo “Bem vindo, meu tio!” “é, o meu primo” abraçam as mulheres e todos se abraçam. “muito bem vindo, sejam bem vindos todos” então Bimi apresenta Maria a uma mulher “essa daqui é a filha da Erondina” e a mulher diz “Ah, é minha Xará. Bem vinda xará. Que emoção!”
171. As mulheres que chegam caminham pela aldeia junto da senhora que as recebeu que pergunta “Esse que está me filmando?” e Maria diz “é meu filho.” E a xará da aldeia responde “Ele é nosso filho”. As mulheres estão passando por entre as casas da aldeia de mãos dadas “E a sua neta?” “Ela está ali na frente”. E a mulher pergunta “E essa quem é?” Maria diz “A mulher do que está filmando” elas passam pela câmera parada, Bimi diz “ela é Inani” “Ah, tá certo”.
172. Jovem toca corneta no gramado chamando para reunião.
173. Dentro de Sala com lousa, com chão de terra e abetas nas laterais. Zezinho entra e é recepcionado por gritos. Zezinho começa dizendo “Então, tudo bem com todo mundo?”, ”tudo” “o meu nome em português é José de Lima e meu pai me deu o nome do pai dele que é Yube, do partido Dua. Eu moro na Terra indígena Praia do Carapanã;

174. Do fundo da sala se vê cinco fileiras de cadeiras da sala de aula e Zezinho na frente explicando “antes, os brancos levavam nossas imagens, passavam na televisão, colocavam num livro ou guardavam na universidade, agora nós mesmo fazemos os filmes do jeito que a gente quiser para circular entre nós”.
175. Zezinho continua falando e a câmera está entre as pessoas “Até pouco tempo, ainda vivíamos como no tempo da seringa, cada um trabalhando por si, sem união, esquecendo nossa cultura e só influenciados pela cultura dos brancos. Só dançando forró, sem pensar na nossa festa”.
176. Foco em Maria e Bimi, que estão entre as pessoas na sala “a religião evangélica e o catolicismo”
177. Foco no rosto de uma criança de rosto pintado com Kenes e óculos escuros “Falam que a nossa cultura não é boa, coisa de espíritos maus e que não devemos nos pintar”.
178. Da segunda fileira novamente avista-se Zezinho falando “e assim fomos deixando a nossa cultura para trás. Hoje os brancos são maioria. A língua e a cultura deles cercaram as nossas e estamos perdendo cada vez mais a nossa língua, as nossas festas, e é isso mesmo que eles querem!
179. Foco em mulheres na platéia “eu acho que a gente não pode se dividir. Nós Huni Kui, tanto do lado brasileiro como peruano”.
180. Volta para Zezinho “temos que nos unir e fortalecer a nossa cultura”. Todos fazem barulho de aprovação.
181. Homem debaixo de telhado grita chamando as mulheres “mulherada, vem aqui” e o cineasta pergunta “por que você as está chamando?” e o homem responde “você trouxe o livro de KENE para nós então eu estou chamando para elas verem os KENE que estão certos ou errados”.
182. Roda de mulheres em primeiro plano, sentadas na paxiúba e ao fundo os homens, na rede e no chão. Maria diz “no lugar onde moramos as mulheres fazem os KENE”
183. Foco na Maria “mas não sabem seus nomes. Não é como aqui, onde ainda moram velhas. Queremos saber os nomes que vocês dão aos KENE que fazemos”
184. Abre o plano e mostra a roda “todos esses KENE aqui são Sepi”



185. Foco no dedo dela em cima da imagem do KENE “aqui vocês deveriam ter feito uma volta maior” enquanto muda de página alguém pergunta “é assim que faz o Kape Hina, né?” e respondem “Aqui está errado. Parece o Asa de morcego. E esse aqui é o mesmo”. Parece com o Asa de morcego, então como seria o certo?” e uma das mulheres da roda diz “é que vocês cortaram aqui, e não era para cortar”.
186. Joaquim e outro homem, estão só ouvindo a conversa. “esse é o Shunu Kene”.
187. Volta para a roda “não, Shunu Kene não é isso!” e Maria diz “então é ou não é?” e a senhora responde “Shunu Kene são voltas grandes, não é assim, tem vários caminhos”.
188. Câmera foca outra mulher que está de pé, com criança no colo e escuta a conversa “tem que fazer com várias linhas no começo”
189. Volta para a roda “Assim a volta fica grande”
190. Foco em Maria “Falta pouco para vocês aprenderem bem”.
191. Volta para roda “os KENE estão certos, falta pouco para ficar perfeito”
192. Zezinho com voz em off entrevista mulher: “você acha que um dia o KENE pode acabar?” e ela diz “acho, quando a gente morrer ninguém mais vai saber, as jovens não se interessam em aprender, até minhas próprias filhas não sabem, elas nunca quiseram aprender. Eu falo nós não podemos virar brancos”
193. Foco em Maria e Lira “somos índios”.
194. Volta na mulher “hoje muitas velhas que sabiam já morreram e nós não aprendemos nem a metade do conhecimento delas”.
195. Terreiro. Maria entra em uma sala com um homem na rede e diz “Gostaríamos de ver a sua rede”, “qual mesmo” ele diz, “aquela que sua mulher fez” e ele diz “Iri, vai pegar minha rede para ela ver”
196. Homem balança na rede e ouve-se a voz de Maria “você é gente boa, tio”, vídeo nas aldeias você disse que não pode sovinar nada para nós”. A câmera vira para Maria “Eu já vim visitar vocês duas vezes e vocês sovinaam”. Ouve-se a voz dele dizendo “depois vamos visitar vocês também”, “certo”, diz Maria e continua ‘eu disse para sua

mulher que já vim aqui duas vezes e vocês ficam me rejeitando” e ele diz “não é isso. Também iremos te visitar.

197. Iri mostra rede. Maria pergunta “Esse é o Shamantxi?”, e ela responde que sim. O plano abre e vemos a rede inteira, segurada por Maria e Iri. Maria pergunta se foi tecido de um lado ou do outro e Iri responde que foi desse lado mesmo”. Iri dobra a rede. Lira pergunta “e as que você disse que armou, cadê?” e ela responde “não te ci ainda”. Maria pergunta “você não começou nenhuma?”, “não”. Iri guarda a rede no guarda roupa e Maria diz ‘ela diz que só tem isso para mostrar...’
198. Maria e Lira pegam uma rede que está no chão e abre. Maria “Esta rede é grossa e pesada, se fosse tudo com linha preta, ia ficar bonito, eu acho que ela usou tinta cinza”. “Você tingiu essa linha? Ou era a cor da linha mesmo?”, “era”.
199. Maria “é bonito, é o mesmo KENE mas dividido em dois”.
200. Iri e Maria e Iri diz “eu nunca tinha deixado ninguém me filmar, só vocês conseguiram me convencer! Zezinho (voz em off) diz “não é nada demais, é só para registrar, para que não acabe” e Iri diz “eu nunca quis ser filmada. Os brancos filmam e não mandam. Ele vai te mandar”. Iri diz “ninguém me paga nada” Maria diz, “os brancos filmam e somem com o material”.
201. Lira segura a rede para o fotógrafo tirar fotos de perto, ele diz “eu acho que vou comprar a rede deles”.
202. Foco na Iri e em um rapaz que chegou ao seu lado: Maria diz “se eu tivesse 1000 reais, comprava esta rede”. Iri diz “este é o KENE de verdade, não os kenezinhos de vocês, este é o que os nossos antepassados faziam. Vocês ganham dinheiro com Kenezinhos, mas o verdadeiro é esse. Agora vocês aprenderam o meu KENE”. Maria diz “não estamos fazendo para ganhar dinheiro”, “é para aprender, como você viu no livro”.
203. Foco no catálogo que é folheado “esse é o primeiro KENE que se aprende, esse foi o primeiro KENE que ela fez” e aponta para o rosto da moça na foto”.
204. Roda de mulheres. Com Iri no meio. Maria pergunta “você acha que falta alguma coisa ou está certo?” e Iri diz que ainda falta. “falta mais um caminho aqui”. Outra foto sendo comentada “esse foi ela quem fez, e ela diz que é Shunu Kene, mas

segundo você, não é” e ela diz “isso não é Shunu Kene de jeito nenhum!”, “então não é Shunu Kene” e Iri diz “eu fiz um Shunu Kene mas vendi para um branco, tentem conseguir a foto com ele”, Maria “o branco levou?” e Maria “porque você vendeu? Devia ter mostrado antes” e Zezinho pergunta “você pode fazer um Shunu Kene para nós?” e Iri responde que não dá tempo” ele pede para ela fazer só uma volta e ela diz que não é máquina e Maria diz “ela não é máquina para fazer tão rápido” alguém pede para ela desenhar no papel e ela diz que não vai fazer no papel, ela diz “mas as outras velhas não são boazinhas como eu, a minha tia só ensina se você pagar. Ela diz o nome e como fazer só se você pagar. Se não pagar ninguém vai te ensinar” e diz, “então é isso, terminamos”.

205. Close no rosto de Joaquim que está sério e no de Maria, bastante séria. Barulho do motor atrás deles. O plano fica mais aberto e ouve-se a voz de Zezinho “na minha pesquisa de 3 anos”
206. Abre um pouco mais a câmera “eu fiz muitas descobertas”
207. Proa do batelão “encontrei parentes que quiseram cobrar para entrar no território”
208. O rio em primeiro plano e nuvens no céu azul: “Velhos que não querem compartilhar seu conhecimento e jovens que se recusam a aprender as tradições”
209. Kene colorido de pano de fundo “aprendi que existem muitas formas de se fazer KENE e que o registro é importante, mas que não há uma forma certa ou errada de criar os grafismos.
210. Outro KENE “nosso esforço para preservar a cultura Huni Kui prossegue. O resgate dos Kene é uma importante forma de resistência, mas ainda temos muitos desafios pela frente”
211. Música evangélica de fundo, é noite e sob a luz de um poste homens e mulheres chegam Zezinho (voz em off) “Na minha viagem ao Purus, pude observar a força que a religião dos brancos tem entre nós”
212. Letreiro Casa de Oração Assembléia de Deus, “Fiquei impressionado com o que vi e não pude deixar de relacionar a perda da nossa religião com as dificuldades que temos em preservar os KENE e a cultura”.

213. Na primeira fileira adulto com guitarra faz alguns acordes.
214. Homem fala ao microfone “a partir das 8h vamos iniciar o culto de vida espiritual em nome de Jesus. Convidamos toda a população aqui à igreja.
215. Jovem (Gilson) com mochila nas costas conversa com homem de terno e gravata (pastor) “eu queria pedir a sua autorização para filmar” e com a bíblia embaixo do braço responde “pode ficar à vontade, já vai começar” e jovem responde “viemos filmar a realidade, isso aqui também é a realidade” e o homem diz “isso aqui é obra de Deus, não é da nossa cultura, é para vivermos bem”.
216. Eles sobem a escada “homem pintado e com cocar dá depoimento “Eu não sou como meu pai, se eu tivesse seguido meu pai, eu saberia muitos cantos e todo o conhecimento tradicional, mas eu resolvi ser diferente. Descobri o livro no qual está escrita a palavra de Deus
217. Bíblia escrita em vermelho sendo folheada “um livro espiritual, quando eu li, pensei, essa é a verdade. Aprendi que não devemos manter nossa cultura e que não existe outro Deus no mundo. Nossa cultura vai se acabar porque Deus não a mencionou. Mesmo assim alguns continuam a insistir. A nossa cultura só tem aqui, ninguém conhece. Já a dos brancos, tem nos Estados Unidos no mundo todo.
218. De volta a igreja, homem toca órgão enquanto o pastor prega dizendo exaltado “aleluia”, fiéis rezam com ele de olhos fechados”
219. Homem na rede diz “os crentes dizem Acabem com esse negócio de cultura, isso é coisa do passado. Vocês não devem mais pensar nisso. Tem que crer somente na palavra de Deus. Eu digo: Vocês só querem coisas do branco e esquecem nossa cultura. Vão lá ver se na cidade todos são crentes. Não são. Tem os que seguem isso, e os que não seguem.
220. Meninas se pintam ao som das mulheres ao som da musica do KENE.
221. Maria pinta rosto de menina. Voz masculina diz “Eu não quero perder o que meu pai me ensinou”
222. Homem na rede “isso só vai acabar quando eu morrer. Não posso perder, é isso que me protege e me faz viver”

223. Maria pinta com kene o rosto de uma menina.
224. Com KENE de pano de fundo, aparecem os créditos: Direção Zezinho Yube; fotografia: Zezinho Yube, Gilson Siã; imagens adicionais: Tadeu Siã Kaxinawá, Vincent Carelli; edição: Amandine Goisbault, Ernesto de Carvalho, Gabriel Mascaró, Marcelo Pedroso; depoimento: Joaquim Maná, Augustinho Murú, Maria Ayani, Marina Bimi, Mazenilda, Fátima Pai; produção executiva: Socorro de Lima Kaxinawá, Gilson Siã, Jarlene Kaxinawá, Olívia Sabino, Mariana Lílian; coordenação geral e roteiro: Vincent Carelli e Ernesto Ignácio de Carvalho; Agradecimentos: mestras de KENE, parceria ASKAP; apoio: cultura viva (Minc), embaixada da Noruega, IPHAN, PDPI (Min. Do Meio Ambiente); pesquisa NUKU KENE Dissertação de mestrado de Joaquim Maná. Realização VÍDEO NAS ALDEIAS 2010.

### ANEXO 3 – Tabela 1 – Filmes distribuídos por etnia

		* com parte do filme ou trailer
<b>Akuntsu / Kanoê</b>		
Akuntsu / Kanoê	2009 / 117min.	Corumbiara
<b>Ashaninka</b>		
Ashaninka/Baniwa/Kaingang	2000/20min.	Índios no Brasil. 7. Nossas terras*
Ashaninka/Guarani-Kaiowá/HuniKuini (Kaxinawá)/Kaingang/Yanomami	2000/18min.	Índios no Brasil. 8. Filhos da Terra*
Ashaninka/Baniwa/Yanomami	2000/17min.	Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos*
Ashaninka	2000/38min.	No tempo das chuvas
Ashaninka	2001/42min.	Shomotsi
Ashaninka	2001/44min.	Dançando com cachorro
Ashaninka /HuniKuini/Manchineri	2003 / 49min	Agenda 31
Ashaninka	2004/36min.	Caminho para a vida, Aprendizes do futuro, Floresta viva
Ashaninka	2006 / 40min.	A gente luta mais come fruta
Ashaninka/Huni Kui	2009/5min.	Troca de olhares*
Ashaninka	2009/5min.	A gente luta mais come fruta* curta
Ashaninka	2010/32min.	Cineastas indígenas
Ashaninka	2010/52min.	Uma aldeia chamada Apiwtxa
<b>Assurini</b>		
Assurini	1997 / 16min.	MORAYNGAVA
<b>Baniwa</b>		
Ashaninka/Baniwa/Kaingang	2000/20min.	Índios no Brasil. 7. Nossas terras*
Ashaninka/Baniwa/Yanomami	2000/18min.	Índios no Brasil. 8. Filhos da Terra*
<b>Enawenê-Nawê</b>		
Enawenê-Nawê	1995/17min.	Antropofagia visual
Enawenê-Nawê	1995/54min.	Yãkwá, o banquete dos espíritos
Enawenê-Nawê	2009/54min.	Yaõkwá, um patrimônio ameaçado*
Enawenê-Nawê	2010/3min.	Peixe pequeno*
<b>Gavião - Parakatêjê</b>		
Gavião - Parakatejê	1988 / 27min.	PEMP
Gavião - Parakatêjê/Krahô	1993/32min.	Eu já fui seu irmão
<b>Guarani - Kaiowá</b>		
Ashaninka/Guarani-Kaiowá/Hunikui	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos*

(Kaxinawá)/Kaingang/Yanomami		
Guarani - Kaiowá	2000 / 18min.	Índios no Brasil. 4. Quando Deus visita a aldeia*
<b>Guarani - M'bya</b>		
Guarani - M'bya	2008 / 63min	Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada
Guarani - M'bya	2009 / 6min.	Nós e a cidade*
Ashaninka / Guarani-Mbya / HuniKuín (Kaxinawá) / Kisêdjê / Kuikuro / Xavante	2010 / 32min.	Cineastas Indígenas
Guarani - M'bya	2011 / 48min.	Bicicletas de Nhanderu
<b>HuniKuín (Kaxinawá)</b>		
Ashaninka/Guarani-Kaiowá/HuniKuín (Kaxinawá)/Kaingang/Yanomami	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos*
HuniKuín (Kaxinawá) / Kaingang / Pankararu	2000 / 20min.	Índios no Brasil. 2. Nossas línguas*
HuniKuín (Kaxinawá) / Maxakali / Pankararu / Yanomami	2000 / 18min.	Índios no Brasil. 1. Quem são eles?*
HuniKuín (Kaxinawá) / Pankararu	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 5. Uma outra história*
Ashaninka / HuniKuín (Kaxinawá) / Manchineri	2003 / 49min.	Agenda 31
HuniKuín (Kaxinawá)	2006 / 25min	Huni Meka, Os Cantos do Cipó
HuniKuín (Kaxinawá)	2006 / 52min.	Xinã Bena, Novos tempos
HuniKuín (Kaxinawá)	2008 / 29min.	Katxa Nawa
HuniKuín (Kaxinawá)	2008 / 18min.	Filmando Manã Bai
HuniKuín (Kaxinawá)	2008 / 32min.	Já me transformei em imagem*
HuniKuín (Kaxinawá)	2008 / 3min.	Uma escola HuniKuín*
Ashaninka / HuniKuín (Kaxinawá)	2009 / 5min.	Troca de Olhares* Yube e Wewito
HuniKuín (Kaxinawá)	2009 / 4min.	BIMI, Mestra de Kene*
Ashaninka / Guarani-Mbya / HuniKuín (Kaxinawá) / Kisêdjê / Kuikuro / Xavante	2010 / 32min.	Cineastas Indígenas
HuniKuín (Kaxinawá)	2010 / 48min.	Kene Yuxi, As voltas do Kene
<b>Ikpeng</b>		
Ikpeng	1995 / 33min.	SOS Rio Xingu
Ikpeng	2000 / 42min.	Moyngo, O Sonho de Maragareum
Ikpeng	2001 / 35min.	MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo
<b>Kaingang</b>		

Kaingang	2000 / 20min	Índios no Brasil. 7. Nossas terras*
Ashaninka/Guarani-Kaiowá/HuniKuín (Kaxinawá)/Kaingang/Yanomami	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos*
HuniKuín (Kaxinawá) / Kaingang / Pankararu	2000 / 20min.	Índios no Brasil. 2. Nossas línguas*
Kanoê / Parakanã / Xavante	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos*
<b>Kanoê</b>		
Akuntsu / Kanoê	2009 / 117min.	Corumbiara
Kanoê / Parakanã / Xavante	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos*
<b>Kisêdjê</b>		
Kisêdjê	2009 / 4 min.	A história do monstro Kátpy*
Ashaninka / Guarani-M'bya / HuniKuín (Kaxinawá) / Kisêdjê / Kuikuro / Xavante	2010 / 32min.	Cineastas Indígenas
<b>Krahô</b>		
Gavião - Parakatêjê/Krahô	1993/32min.	Eu já fui seu irmão
Krahô	2000 / 18min	Índios no Brasil. 3. Boa viagem Ibantu!*
<b>Kuikuro</b>		
Kuikuro	2004 / 28min.	Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou*
Kuikuro	2006 / 36min.	Imbé Gikegü, Cheiro de pequi
Kuikuro	2007 / 17min.	Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmera
Kuikuro	2007 / 10min.	Espero que vocês gostem destes filmes*
Kuikuro	2007 / 7min	KUHI IKUGÜ, Os Kuikuro se apresentam*
Kuikuro	2009 / 5min.	KIDENE - Academia Kuikuro*
Ashaninka / Guarani-Mbya / HuniKuín (Kaxinawá) / Kisêdjê / Kuikuro / Xavante	2010 / 32min.	Cineastas Indígenas
<b>Makuxi</b>		
Makuxi	1998 / 31min.	Ou vai ou racha! 20 anos de luta
Makuxi	2002 / 18min.	Vamos à luta!
<b>Manchineri</b>		
Ashaninka / HuniKuín (Kaxinawá) / Manchineri	2003 / 49min.	Agenda 31
<b>Maxakali</b>		
Maxakali	2000 / 18min	Índios no Brasil. 9. Do outro lado do céu*



HuniKuín (Kaxinawá) / Maxakali / Pankararu / Yanomami	2000 / 18min.	Índios no Brasil. 1. Quem são eles?*
<b>Nambiquara</b>		
Nambiquara	1987 / 18min.	A Festa da Moça
Nambiquara	1992 / 27min.	Boca livre no Sararé
<b>Panará</b>		
Panará	2005 / 51min	Kiarásá Yô Sâty, O amendoim da cutia
Panará	2008 / 15min	Príara Jõ, Depois do ovo, a guerra*
Panará	2008 / 21min	De volta à terra boa*
<b>Pankararu</b>		
HuniKuín (Kaxinawá) / Kaingang / Pankararu	2000 / 20min.	Índios no Brasil. 2. Nossas línguas*
Hunikui (Kaxinawá) / Maxakali / Pankararu / Yanomami	2000 / 18min.	Índios no Brasil. 1. Quem são eles?*
Maxakali	2000 / 18min	Índios no Brasil. 9. Do outro lado do céu*
<b>Parakanã</b>		
Kanoê / Parakanã / Xavante	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos*
<b>Tariano</b>		
Tariano	2006 / 48min.	Iauaretê, Cachoeira das Onças
<b>Waiãpi</b>		
Waiãpi	1990 / 18min.	O Espírito da TV
Waiãpi	1993 / 22min.	A arca dos Zo'ê
Waiãpi	1995 / 32min.	Jane Moraita, Nossas festas
Waiãpi	1996 / 26min.	Placa não fala
Waiãpi	1998 / 37min.	Segredos da mata
<b>Waimiri Atroari</b>		
Waimiri Atroari	2003 / 40min.	Kinja Iakaha, Um dia na aldeia
<b>Xavante</b>		
Xavante	1988 / 15min	Wai'á, O segredo dos homens
Xavante	1997 / 16min.	Tem que ser curioso
Xavante	1998 / 17min.	Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão
Xavante	1999 / 56min.	Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante
Kanoê / Parakanã / Xavante	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos*
Xavante	2000 / 5min.	Índio na Tevê*
Xavante	2001 / 48min.	Wai'á Rini, O poder do sonho
Xavante	2003 / 35min.	Daritzé, Aprendiz de curador
Xavante	2009 / 28min.	TSÕ'REHIPÃRI, Sangradouro*

Xavante	2009 / 56min.	PI'ŌNHITSI, Mulheres Xavante sem Nome*
Ashaninka / Guarani-Mbya / Hunikui (Kaxinawá) / Kisêdjê / Kuikuro / Xavante	2010 / 32min.	Cineastas Indígenas
<b>Yanomami</b>		
Ashaninka/Guarani-Kaiowá/HuniKuín (Kaxinawá)/Kaingang/Yanomami	2000 / 17min.	Índios no Brasil. 10. Nossos Direitos*
HuniKuín (Kaxinawá) / Maxacali / Pankararu / Yanomami	2000 / 18min.	Índios no Brasil. 1. Quem são eles?*
Maxacali	2000 / 18min	Índios no Brasil. 9. Do outro lado do céu*
<b>Zo'é</b>		
Zo'é/Waiãpi	1993 / 22min	A arca dos Zo'é

### ANEXO 3 - Tabela 2 – Distribuídos por etnia e por ano

	Ashaninka	Guarani - M'bya	Huni Kuin (Kaxinawá)
1987			
1988			
1989			
1990			
1991			
1992			
1993			
1994			
1995			
1996			
1997			
1998			
1999			
2000	No tempo das chuvas/Índios no Brasil 7,8,10		Índios no Brasil 1, 2, 5 e 10
2001	Shomotsi / Dançando com cachorro		
2002			
2003	Agenda 31		Agenda 31
2004	Caminho Para a Vida, Aprendizes do Futuro, Floresta Viva		
2005			
2006	A gente luta mas come fruta		Huni Meka, Os Cantos do Cipó/Xinã Bena, Novos tempos
2007			
	Ashaninka	Guarani - M'bya	Huni Kuin (Kaxinawá)
2008		Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada	Katxa Nawá / Filmando Manã Bai / Já me transformei em imagem / Uma escola Hunikui
2009	Troca de Olhares/A gente luta mas come fruta	Nós e a cidade	Troca de Olhares/ BIMI, Mestra de Kene
2010	Cineastas Indígenas/Uma aldeia chamada APIWTXA	Cineastas Indígenas	Cineastas Indígenas / Kene Yuxi, As voltas do Kene
2011		Bicicletas de Nhanderu	

### ANEXO 3 – Tabela 3

	Ikpeng	Kuikuro	Xavante
1987			
1988			WAI 'A, O segredo dos homens
1989			
1990			
1991			
1992			
1993			
1994			
1995	SOS Rio Xingu		
1996			
1997			Tem que ser curioso
1998			Obrigado irmão
1999			WAPTÉ MNHÕNÕ, Iniciação do jovem Xavante
2000	Moyngo, O Sonho de Maragareum		Índio na Tevê
2001	MARANGMOTXÍNGMO MÍRANG Das crianças Ikpeng para o mundo		Wai'a Rini, O Poder do Sonho
2002			
2003			Daritzé, Aprendiz de Curador
2004		Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou*	
2005			
2006		Imbé Gikegü, Cheiro de pequi	
2007		Kahehijü Ügühütu, O manejo da câmara / KUHI IKUGÜ, Os Kuikuro se apresentam*	
2008			
2009		KIDENE - Academia Kuikuro*	TSÕ'REHIPĀRI, Sangradouro/PI'ÕNHITSI, Mulheres Xavante sem Nome
2010		Cineastas Indígenas	Cineastas Indígenas
2011			

### ANEXO 3 – Tabela 4

	Kisêdjê	Enawenê-Nawê	Panará
1987			
1988			
1989			
1990			
1991			
1992			
1993			
1994			
1995		Antropofagia visual/ Yâkwá, o banquete dos espíritos	
1996			
1997			
1998			
1999			
2000			
2001			
2002			
2003			
2004			
2005			Kiarãsâ Yô Sâty, O amendoim da cutia
2006			
2007			
2008			Prîara Jô, Depois do ovo, a guerra/ De volta à terra boa
2009	A história do monstro Kátpy	Yaôkwá, um patrimônio ameaçado	
2010	<b>Cineastas Indígenas</b>	Peixe pequeno	
2011			

### ANEXO 3 – Tabela 5

	Tariano	Waiãpi	Waimiri-Atroari
1987			
1988			
1989			
1990		O espírito da TV	
1991			
1992			
1993		A arca dos Zo'é	
1994			
1995		JANE MORAITA (Nossas Festas)	
1996		Placa não fala	
1997			
1998		Segredos da mata	
1999			
2000			
2001			
2002			
2003			Kinja Iakaha, Um dia na aldeia
2004			
2005			
2006	Iauaretê, Cachoeira das Onças		
2007			
2008			
2009			
2010			
2011			

### ANEXO 3 – Tabela 6

	Akuntsu	Kanoê	Assurini	Gavião – Parakatêjê	Krahô
1987					
1988				Pemp	
1989					
1990					
1991					
1992					
1993				Eu já fui seu irmão	Eu já fui seu irmão
1994					
1995					
1996					
1997			Morayngava		
1998					
1999					
2000		Índios no Brasil 6			Índios no Brasil. 3. Boa viagem Ibantu!
2001					
2002					
2003					
2004					
2005					
2006					
2007					
2008					
2009	Corumbiara	Corumbiara			
2010					
2011					

### ANEXO 3 – Tabela 7

	Makuxi	Manchineri	Nambiquara	Zo'é	Carelli
1987			A Festa da Moça		
1988					
1989					Vídeo nas Aldeias
1990					
1991					
1992			Boca livre no Sararé		
1993				A arca dos Zo'é	
1994					
1995					
1996					
1997					
1998	Ou vai ou racha! 20 anos de luta				
1999					
2000					
2001					
2002	Vamos à luta!				
2003		Agenda 31			
2004					
2005					
2006					
2007					
2008					
2009					Corumbiara
2010					
2011					



### ANEXO 3 – Tabela 8

	Baniwa	Guarani – Kaiowá	Kaingang	Maxakali	Pankararu	Parakanã
1987						
1988						
1989						
1990						
1991						
1992						
1993						
1994						
1995						
1996						
1997						
1998						
1999						
2000	Índios no Brasil 7,8	Índios no Brasil 4, 10	Índios no Brasil 2,7,10	Índios no Brasil 1,9	Índios no Brasil 1, 2 ,9	Índios no Brasil 6
2001						
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009						
2010						
2011						

## ANEXO 4 – OFICINAS VNA

7/11/2008	Xavante	PDPI -SANGRADOURO - DVD
20/11/2008	Truká	Edição
24/12/2008	Huni Kuin	PDPI - IPHAN oficina Kene
12/3/2009	Enauenê - Nawê	YAKWÁ - IPHAN
17/5/2009	Xavante	PDPI - Edição/Restauração
29/7/2009	Xavante, Kuikuro, Huni Kuin, Kesedjê, Ashaninka, Guarani	CURTAS
25/8/2009	Huni Kuin/Ashaninka - Pereirão RJ	TROCA DE OLHARES
21/9/2009	Ashaninka	PDPI - MMA - oficina de vídeo UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA
26/10/2009	Kuikuro - Matipu	Oficina de vídeo
29/10/2009	Pereirão - RJ - Tarauacá	TROCA DE OLHARES
10/12/2009	Guarani Mbya Alvorecer	Oficina de vídeo - preparo do Y'xo e casa de reza
11/1/2010	Huni Kuin/Purus	PDPI - IPHAN - Kene
1/2/2010	Ashaninka	PDPI - Oficina de edição UMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA
21/2/2010	Marubo, Yauanawá, Huni Kui, Nukini, Katukina, Poyanawa e Kontanawa	Oficinas do Vídeo nas Aldeias para os Pontos de Cultura Indígenas, parceria com a Rede Povos da Floresta
7/4/2010	Huni Kuin	Edição - IPHAN - KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE
19/5/2010	Kesedjê	Oficina de edição
17/7/2010	Marubo, HuniKuin, Katukina, Nukini, Txana, Pawa, Yanomami, Tukano, Baria, Baré, Tariano	Segunda etapa das oficinas de formação audiovisual, pontos de cultura indígenas, Rede Povos da Floresta
19/7/2010	Guarani Mbya	Oficina de edição
28/9/2010	Kuikuro	PDPI - Oficina de formação "festa Jamagokumalu"
29/10/2010	Kisedjê	Edição CINEASTAS INDÍGENAS
16/7/2011	Guarani	CINEASTAS INDÍGENAS

## ANEXO 4 – NOTÍCIAS VNA

24/9/2008	Cineastas Indígenas reúne três DVDs com os filmes produzidos pelos coletivos Kuikuro, HuniKuín, Panará.
1/10/2008	Três DVDs do Box "Cineastas Indígenas", que está chegando à prateleiras de lojas e locadoras, registram todo o colorido dos povos Kuikuro, HuniKuín e Panará
5/10/2008	PROGRAMA DE INDIO - DVD
1/12/2008	Cinema da tribo DVD
12/12/2008	A aldeia do cinema DVD
20/12/2008	Coleção de DVDs de cineastas indígenas chega às lojas
2/3/2009	Festival É tudo Verdade
19/3/2009	CORUMBIARA
31/3/2009	Inspirado em Coutinho, documentário registra questão social indígena
17/4/2009	Sob o fogo do cinema - CORUMBIARA
22/6/2009	Festival ambiental premia "Corumbiara"
25/6/2009	Morre KAWALI, o grande chefe do povo Enauênê Nauê
13/8/2009	CORUMBIARA
16/8/2009	CORUMBIARA - KIKITO GRAMADO
29/8/2009	DVDs 4 Cineastas Indígenas agora disponíveis no mercado: Kuikuro, Panará, Huni Kuín, Xavante
30/8/2009	São 6 vídeos curtos, que oferecem um panorama da produção dos realizadores indígenas de várias partes do Brasil, e resume o momento atual do projeto Vídeo nas Aldeias.
5/10/2009	Mostra Cinema e Direitos Humanos homenageia o Vídeo nas Aldeias
19/11/2009	Corumbiara abre o 13º Festival Forumdoc.BH 2009
2/12/2009	Vídeo nas Aldeias recebe a Ordem do Mérito Cultural 2009
20/4/2010	Guia para professores e alunos do Kit "Cineastas Indígenas: Um outro olhar"
26/4/2010	Mostra Vídeo nas Aldeias com a presença dos Realizadores Indígenas em Rio Branco
30/4/2010	Vídeo nas Aldeias amplia seu público em 2010 - conclusão Kit
8/6/2010	Filmes Kuikuro são exibidos nesta semana na TV Cultura
17/6/2010	O índio, por ele mesmo
16/7/2010	Uma aldeia chamada Apiwtxa
6/8/2010	Reencontro com o povo Gavião, no Pará
30/8/2010	Viagem ao Sul do Brasil
25/10/2010	Kuikuro Jamagikumalu, a "revolta das hiper-mulheres" PDPI
5/11/2010	Ritual Yaõkwa registrado como Patrimônio Cultural Brasileiro
27/11/2010	FICÇÃO - O teatro das mulheres Kuikuro
16/12/2010	3º Encontro de Realizadores Indígenas em Olinda
21/12/2010	Cineasta Indígena no governo do Acre Zezinho Yube é nomeado Assessor Especial dos Povos Indígenas do Gabinete do Governador do Acre.
26/1/2011	Oficina de produção audiovisual na Aldeia Sangradouro
9/7/2011	CORUMBIARA NO CINEMA
16/7/2011	"As Hiper Mulheres" nos festivais de Gramado e Brasília