



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

IAGO BARRETO SOARES

**PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO SOBRE PROCESSOS DE FORMAÇÃO
AUDIOVISUAL COM POVO ANACÉ DA TABA**

FORTALEZA 2022

IAGO BARRETO SOARES

**PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO SOBRE PROCESSOS DE FORMAÇÃO
AUDIOVISUAL COM POVO ANACÉ DA TABA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: José Albio Moreira de Sales.

FORTALEZA 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)

IAGO BARRETO SOARES

**PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO SOBRE PROCESSOS DE FORMAÇÃO
AUDIOVISUAL COM POVO ANACÉ DA TABA E POTIGUARA DA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - Campus Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. Wendel Alves de Medeiros (Examinador interno)
de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Profa. Dr. Profa. Dra. Ana Cristina de Moraes (Examinadora externa)
Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Ceará - UECE

Profa. Dra. Jacqueline Rodrigues Peixoto (Examinadora suplente)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Este trabalho foi feito durante o governo Bolsonaro, durante os quatros anos estive com os anacé em retomadas, lutas, e mesmo constantemente ameaçado pude semear vida e cantar esse toré em uma só voz:

Meu cocar de palha, minha maraca é de coité, eu amarro os inimigos, ponho é debaixo do pé

Dedico esse trabalho a todos os Anacé e aqueles que se juntam a sua luta por uma terra sem fome.

Agradecimentos

Agradeço meus pais pela oportunidade de estudar e incentivo em tempos difíceis de pandemia. A Everthon Damasceno que me ensinou a importância dos movimentos de luta. Ao povo Anacé como um todo pela inspiração em seguir lutas ancestrais e acreditar que dias melhores estão próximos. Em especial agradeço a Taba dos Anacé por me permitir tanto a amizade como perspectiva de trabalho, principalmente a Débora Anacé por ser uma artista e amiga encantadora, Rapha Anacé por realizar música que cura o mundo, Gleidson Anacé por nunca dar passos para trás em um mundo que sempre nos obriga a regredir os poucos avanços sociais e a Rute Anacé por quebrar barreiras ao se tornar uma referência na antropologia. Também tenho que agradecer Climério Anacé da aldeia Japuara por imagens de arquivo que se tornaram fundamentais a esta dissertação, e também pela amizade e apoio. Agradeço Albio Sales, meu orientador pela paciência e orientação em tempos de pandemia e facismo, e em respeitar meu tempo e minhas lutas. Ao grupo Tamain, fundado durante meu período de Mestrado, e responsável por difundir arte indígena contemporânea, agradeço a confiança ao ter me tornado um dos principais parceiros. Por último agradeço a memória de Cacique Antônio Anacé que se encantou e apoiou e ainda inspira todos que lutam pela terra em diferentes frentes, e também a Anna Érika que se encantou no mês que finalizei minha dissertação, e que foi a pessoa que primeiro leu meu projeto para adentrar o mestrado.

Resumo

Esse trabalho apresenta um processo de formação audiovisual com o povo Anacé em sua na Taba de Anacé iniciado no ano de 2019, envolvendo memória indígena e formação em cinema/audiovisual, buscando compreender como essa etnia viveu essas experiências e que reflexões podemos elaborar sobre as experiências em 2022. Do ponto de vista metodológico caracteriza-se como um estudo de caso de pesquisa-formação. Como achado traz reflexões dos participantes e do arte educador em audiovisual em seus processos de formação a partir das experiências vividas e refletidas com o povo Anacé. Como produto apresentamos o documentário com os elementos da pesquisa, que se apresenta do ponto de vista do ensino de arte como uma proposta pedagógica para a educação indígena em artes visuais, formação e identidade étnica. Como aspectos conclusivos podemos indicar que a linguagem do cinema é um encontro entre memórias e, nesse sentido, a memória e identidade anacé são afetadas positivamente pela produção dos documentários Taba dos Anacé e Taba dos Anacé Revisitada. Nos dois momentos a memória e identidade de educandos e educadores estão presentes, demonstrando que é possível democratizar o acesso a equipamentos, conhecimentos técnicos e estéticos do ofício do cinema para reforçar a identidade étnica do povo Anacé.

Palavras chave: Identidade, Memória , arte educação, cinema indígena, etnogênege

Abstract

This work presents an audiovisual training process with the Anacé people in their Taba de Anacé started in 2019, with indigenous memory/audition, understanding how this understanding of these experiences and what we can elaborate on how in 2022. From the methodological point of view it is characterized as a case study of research-training. As a finding, it brings comments from the participants and the art educator in audiovisual in their training from the lived and reflected experiences with the Anacé people. As a product, we present the documentary with the elements of the research, which is presented from the point of view of art teaching as a pedagogical proposal for indigenous education in visual arts, identity formation and origin. As conclusive aspects we can indicate that the language of cinema is an encounter between memories and, in this sense, the Anacés memory is documentary and the identity by the production of the documentaries Taba dos Anacé and Taba dos Anacé Revisitada. In both moments, memory and educators are present in the ethnic identity of the Anacé people.

Keywords: Identity, Memory, art education, indigenous cinema, ethnogenesis

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - <i>Mulher Tapuia</i>, de Eckhout, 1641.....	p.32
FIGURA 2 – Ilustração de indígena Apiacá, feita por Hercules Florence.....	p.33
FIGURA 3 - Imagem capturada com daguerreótipo, por E. Thiesson.....	p.34
FIGURA 4 Vincent Carelli com índia Nambikwara 1986.....	p.39
FIGURA 5 Alunos da escola de cinema indígena.2017.....	p.41
FIGURA 6 Fotografia da escola de cinema 2019.....	p.44
FIGURA 7 Oficina do povo Tremembé na aldeia Praia 2015.....	p.47
FIGURA 8 Oficina de som direto na escola de cinema indígena 2018.....	p.49
FIGURA 9 Gravações de <i>Uma aldeia Chamada Viração</i>, 2018.....	p.50
FIGURA 10 contato com livros de fotografia, na Taba dos Anacé.2019.....	p.56
FIGURA 11 <i>Criança Yanomami</i> de Claudia Andujar.....	p.57
FIGURA 12 <i>Criança da etnia Tapeba</i> de José Albano.....	p. 57
FIGURA 13 Registro fotográfico de jovem Anacé.....	p.59
FIGURA 14 Valdelice Anacé.....	p.62
FIGURA 15 Kayro Anacé.....	p. 64
FIGURA 16 Registro do diálogo do povo Anacé.....	p.66
FIGURA 17 Videochamada com as lideranças.....	p.69
FIGURA 18 Rute Anacé.....	p.71
FIGURA 19 Gleidson Anacé.....	p.71
FIGURA 20 Exibição de filme, na Taba.....	p.72
FIGURA 21 Débora Anacé.....	p. 74
FIGURA 22 Rapha Anacé.....	p.75
FIGURA 23 Registro da edição do documentário.....	p.77
FIGURA 24 Registro fotográfico do pesquisador, na perspectiva de Climério Anacé.....	p.78
FIGURA 25 Alunos anacé reunidos.....	

LISTA DE SIGLAS

COJICE - Comissão de Juventude Indígena do Ceará
FEPOINCE- Federação dos Povos Indígenas do Ceará
AMICE- Articulação das Mulheres indígenas do Ceará
AJIT- Articulação da juventude indígena Tapeba
SECULT-CE - Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
VNA - Vídeo nas Aldeias
MUVIC - Museu Virtual do Índio Cearense/

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. METODOLOGIA - ASPECTOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS DA CONSTRUÇÃO DO CAMINHO DA PESQUISA.....	14
3. ASPECTOS TEÓRICOS DA ETNOGÊNESE E EMERGÊNCIAS ÉTNICAS NA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DOS POVOS INDÍGENAS DO CEARÁ.....	20
3.1. ETNOGÊNESE E ARTE.....	28
3.2. AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA DE ETNOGÊNESE A PARTIR DA MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	32
3.3. EXPERIÊNCIA CEARENSE COM AUDIOVISUAL E POVOS INDÍGENAS.....	39
4. TRAJETÓRIA E AUDIOVISUAL.....	44
4.1. PROCESSO DE FORMAÇÃO NA TABA DOS ANACÉ.....	50
4.2. DE VOLTA À TABA, A <i>TABA DOS ANACÉ REVISITADA</i>	66
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
6. Bibliografia.....	81

1.INTRODUÇÃO

Começo esse trabalho ressaltando que estou nessa pesquisa como um pesquisador ativista¹, embora eu seja uma pessoa não branca, que meu pai seja visto como pessoa fenotipicamente indígena, mesmo que não se reconheça como tal, e meu avô seja do município de Acaraú, a terra indígena do povo Tremembé, que vive um processo histórico de remoção e diáspora. Vale esclarecer que o meu ativismo no movimento indígena foi propiciado pela minha formação em audiovisual do curso de graduação, realizado na Universidade de Fortaleza, pois foi por meio desta instrumentalização que pude estabelecer essa relação direta com os povos indígenas do meu Estado e promover formação em audiovisual com e para eles. Em meu ingresso no movimento indígena pude contar com apoio e apreço do Cacique João Venâncio, do povo Tremembé na busca por memória étnica de meus antepassados e da história do Estado do Ceará.

Embora esse trabalho se enquadre como uma pesquisa do campo das artes na modalidade audiovisual e possua fundamentação deste campo, também trago conceitos do campo dos estudos culturais dos povos nativos do Brasil, com aporte na antropologia cultural de Clifford Geertz. Nesse caminho também faço uso de dois termos, que são frequentes entre antropólogos e estudiosos dos fenômenos relacionados com o movimento de afirmação da identidade dos povos indígenas do Nordeste, e no Ceará, através dos quais estabeleço o diálogo entre a fundamentação teórica para pesquisa, a ação de viés artístico e ativista, que tem orientado minha formação no campo da pesquisa em arte. Os termos da antropologia são “etnogênese” e “emergências étnicas”, que me ajudam na aproximação de uma compreensão dos fenômenos sociais vividos por esses povos e na ação de produção de uma pesquisa que trabalha com um produto artístico audiovisual e formação em arte a serviço da afirmação cultural indígena no Ceará.

Meu processo de pesquisa que envolve formação audiovisual e arte/educação com indígenas, acontece no momento em que eles, povos indígenas da região Nordeste, após serem proibidos de usar suas vestes tradicionais, exercer seus rituais, vivenciar sua cultura e usufruir de seus territórios por séculos, povos como Tapeba e Pitaguary retomam suas tradições usando alguns saberes

conservados tanto pelo seu povo, quanto por outros povos próximos e em mesma situação. A ausência de tradições específicas é vista por correntes da antropologia como aculturação ou assimilação:

No indigenismo, a conservação de um esquema ideológico, informado pela aplicação das noções de assimilação e aculturação características da antropologia dos anos 1950, e sustentado numa perspectiva tutelar, não consegue enxergar as múltiplas dinâmicas de articulação e identificação dos grupos indígenas, restringindo-os a contextos de delimitação territorial e controle típicos de uma política de exceção para estes grupos. Esse descompasso aumenta ainda mais quando os grupos em questão resultam de processos de emergência étnica recentes, como é o caso de todas as etnias do Ceará...(PALITOT, 2009, p.293).

Dessa forma a identidade indígena precisa ser fortalecida através da forma da memória ancestral em que as comunidades do presente e as do passado conseguem “por meio da seleção e da recriação de aspectos da memória e de traços culturais emblemáticos, capazes de atuarem como sinais externos de reconhecimento entre aquelas instâncias de poder que declararam sua extinção” (BARTOLOMÉ, 2006, p.49). Esses aspectos podem ser signos de todos os tipos, uma maneira de falar, uma cantiga de roda, um local importante, aspectos essenciais da memória que mesmo pequeno compõem uma memória coletiva abordada por Halbwachs:

Para eles, perder seu lugar no recanto de tal rua, à sombra daquele muro, ou daquela igreja, seria perder o apoio de uma tradição que os ampara, isto é, sua única razão de ser. Assim se explica que de edifícios demolidos, de caminhos desfeitos, sobrevivem por muito tempo alguns vestígios materiais, nem que seja apenas o nome tradicional de uma rua, de um lugar, ou a tabuleta de uma loja(...) (1990, p.137).

A perda de memória, e por consequência de uma identidade, ou parte dela transforma-se então em questão essencial ao movimento indígena; e, para essa pesquisa é o audiovisual a ferramenta a ser explorada como possibilidade de se reforçar os processos de etnogênese e emergência étnica dos povos e assim, manter a memória e identidade vivas.

Portanto, a problemática da pesquisa é compreender que aspectos da identidade e memória étnica de povos Anacé foram mobilizados e afetados num

processo de formação audiovisual, realizado no ano de 2019, tomando por base elementos dos conceitos de etnogênese/emergência étnica.

Tem como objetivo geral compreender como o processo de formação audiovisual, utilizando elementos do conceito da etnogênese, contribuiu nas etnias Anacé e Potiguara em aspectos da identidade e memória étnica dos participantes das formações em audiovisual, apresentando essa compreensão em trabalho dissertativo e na produção de um documentário.

Os objetivos específicos desta pesquisa são:

- a) Analisar os dados do material audiovisual produzido durante as formações, que tratam de aspectos formativos das experiências dos participantes;
- b) Produzir um documentário utilizando imagens de arquivo dos dois projetos, depoimentos dos participantes e lideranças que apoiaram a inserção do audiovisual nos territórios.

Logo, optei por esses filmes pelo significado a eles atribuído pelo público do povo Anacé nele envolvido. Com essa diretriz, o trabalho foi dividido em seis etapas: a primeira sendo uma análise mais detalhada da questão indígena no Ceará e do papel desempenhado pela memória e identidade nas lutas indígenas locais; na segunda parte, será feita uma contextualização histórica do audiovisual e seu papel junto aos povos indígenas no Brasil, desde a chegada das primeiras câmeras até o protagonismo indígena, que passou a usá-las nas lutas. Nesta etapa, também relato sobre meu processo como educador em aldeias indígenas e a minha visão sobre o papel do audiovisual. A terceira etapa será a análise reflexiva das formações dos Anacé, envolvendo uma reflexão pessoal sobre o meu processo de formação, através de relatos, tanto das minhas experiências como arte educador, como também dos relatos das experiências dos alunos de audiovisual e das lideranças indígenas que contribuíram para que a oficina fosse realizada, tanto com logística, quanto promovendo diálogos a fim de escolher sobre o que seria importante debater dentro da aldeia.

2. METODOLOGIA - ASPECTOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS DA CONSTRUÇÃO DO CAMINHO DA PESQUISA

Do ponto de vista metodológico esta investigação caracteriza-se como pesquisa qualitativa, na modalidade estudo de caso. De acordo com Yin: “dentro da

pesquisa qualitativa, os estudos fenomenológicos, que enfatizam análises hermenêuticas ou interpretativas, são mais fortemente dedicados à captura da singularidade dos eventos” (2016, p.33). A escolha do estudo de caso, traz como recurso a possibilidade de trabalhar com uma amostra bem delimitada e, com isso, observar e refletir sobre aspectos específicos, fugindo a uma linearidade que poderia aparentar “cientificidade”. Nesse sentido, o estudo difere de métodos tradicionais de estudo nos quais os povos eram encarados de maneira positivista pela política indigenista dentro de uma concepção civilista, “que nem é aplicada convenientemente, porque só é utilizada naquilo que favorece ao usurpador das terras indígenas” (SILVA,2018, p.29).

É importante ressaltar as mudanças que a pesquisa sobre como povos indígenas sofreram nas últimas décadas, principalmente após a constituição de 1988 e uma mudança de visão sobre as populações indígenas, é essencial:

A maioria das críticas indígenas a respeito da pesquisa expressam-se por meios de termos como “pesquisa branca”, “pesquisa acadêmica” ou “pesquisa outsider”. As diferenças mais sutis entre as denominações por meio das quais os pesquisadores ocidentais referem-se a si próprios são irrelevantes aos povos indígenas, que têm sofrido com pesquisas implacáveis de natureza profundamente exploradora. De uma perspectiva indígena, a pesquisa ocidental não se limita ao marco das tradições positivistas. Esse tipo de pesquisa ou qualquer estudo a respeito dos povos indígenas fornece uma orientação cultural, um conjunto de valores, uma conceituação distinta de temas como tempo, espaço e subjetividade, diferentes e contrárias teorias do conhecimento, formas de linguagem altamente especializadas e estruturas de poder. (L.T. SMITH, p. 57,2018)

Trago a autora Linda Tuhiwal Smith, especialmente por ela ser indígena da etnia Ngāti Awa, da Nova Zelândia, e elaborar este contraponto crítico ao próprio universo acadêmico que participa, e especialmente como essas pesquisas e seus resultados mudam a maneira como as comunidades se observam. Mesmo que ela seja de outro continente, seus escritos refletem muito a necessidade de estudo qualitativo ao se trabalhar com os povos indígenas, ela diz: “Os povos indígenas já experienciaram a negação de sua humanidade e muitos deles tem lutado pelo reconhecimento de sua cidadania dentro dos Estados que os colonizaram” (p.123, 2018). As pesquisas e ações com esses povos visavam o positivismo, uma ideia de que os povos poderiam “evoluir” o suficiente a ponto de se integrar ao capitalismo e assim à exploração, porém os estudos qualitativos:

recusam o modelo positivista aplicado ao estudo da vida social. O fundador do positivismo, Augusto Comte (1798-1857), defendia a unidade de todas as ciências e a aplicação da abordagem científica na realidade social humana. Com base em critérios de abstração, complexidade e relevância prática, Comte estabeleceu uma hierarquia das ciências, em que a matemática ocupava o primeiro lugar, e a sociologia ou "física social", o último, precedida, em ordem decrescente, da astronomia, física, química e biologia (GOLDEMBERG, p. 17, 2004).

A construção deste estudo passa pela reflexão sobre o papel de protagonismo que tem os povos indígenas, mesmo no lugar de pesquisados; no entendimento de que o processo de ensino que apliquei nas aldeias foi pensado junto com as lideranças, e que a reflexão deste, irá passar por diálogos com essas mesmas lideranças e com meus alunos durante a trajetória desse mestrado, que, além de pesquisá-los, termina por me pesquisar no papel de educador.

O referencial teórico foi elaborado com base nas orientações de pesquisa, predominantemente de material disponível on-line, por vivermos, à ocasião, o momento histórico da pandemia de Covid - 19. Trabalho com autores ligados principalmente a questões de memória como Maurice Halbwachs(2013) e sua noção de memória coletiva ligada às trajetórias históricas e sociais, e Joel Candau(2011), autor cujo trabalho reúne a memória às questões de identidade. Com relação à formação da identidade, trabalho principalmente com Stuart Hall (2014), em sua noção desse processo em diáspora e dentro de uma pós-modernidade. Trabalho também, com as noções recorrentes em estudos referentes aos povos do Nordeste brasileiro, etnogênese e emergência étnica, abordada por diversos pesquisadores indígenas e não indígenas a fim de tentar compreender os processos de demarcação étnicos da região. Importante ressaltar esses referenciais, pois um dos primeiros passos da pesquisa é o de definir alguns conceitos fundamentais para construir o quadro teórico da pesquisa. Toda construção teórica é um sistema “cujos eixos são os conceitos, unidades de significação que definem a forma e o conteúdo de uma teoria” (GOLDEMBERG, p.79, 2004), importante nessa pesquisa qualitativa, já que parte dela irá partir também de subjetividade ao conversar com os entrevistados.

A pesquisa de Campo foi realizada utilizando tecnologias presenciais e mecanismos virtuais, através de abordagens com os colaboradores que participaram da formação na Taba dos Anacé, focando em lideranças que apoiaram

o processo de ensino por partilhar da ideia da inserção do audiovisual nas aldeias, e de alguns alunos que participaram do projeto, usando de conversas para dialogar e conseguir dados sobre a interpretação da realidade dos participantes, sendo bem direcionados à ideia de etnografia:

Etnografia, significa a descrição de um grupo social, deriva etimologicamente do grego, de graphein - descrever e ethnos -, estrangeiro, bárbaro e depois foi utilizado para descrever um grupo cultural. Foi aprovada como uma antropologia descritiva dos modos de vida da humanidade, e introduzida como um modo de descrição social científica de uma pessoa ou da configuração cultural de uma população (CHIZZOTTI, p.65, 2006).

Com consciência de todo o peso que a etnografia tem no já citado viés positivista, planejo usá-la como ferramenta não - colonial, mas de entendimento contínuo também do meu papel como educador em tais territórios, pois o olhar etnográfico “tem colecionado, classificado e representado outras culturas na medida em que os antropólogos são geralmente acadêmicos amplamente percebidos pelo mundo indígena como a epítome de tudo que é ruim nos acadêmicos” (SMITH, p.85, 2018). Ao entrevistar, ou estar com os entrevistados usou-se a possibilidade de entrevista narrativa, “que é motivada por uma crítica do esquema pergunta-resposta da maioria das entrevistas” (JOVCHELOVITCH, BAUER, p.95, 2002).

Como produto da pesquisa, apresento a produção de um documentário com imagens de arquivo da oficina realizada na Taba dos Anacé, tudo quanto foi produzido e gravado pelos alunos, foi utilizado no filme, inclusive suas primeiras tentativas de gravar pequenos vídeos. Assim, foram colocados questionamentos para os colaboradores sobre as suas experiências na oficina. O foco central é discutir de que maneira a oficina afetou de alguma forma a perspectiva de identidade indígena, e também, promover reflexões sobre o audiovisual e populações indígenas, priorizando a ideia de entrevista-narrativa. Para trazer uma perspectiva também do cinema, adota-se a abordagem de Eduardo Coutinho de trabalhar com entrevistas que:

(...)escancara o caráter de discurso que os documentários “sociológicos” se esforçaram por ocultar. Sobretudo porque seus filmes não falam de fora, mas de dentro da relação do cineasta com os personagens que retrata. É desfeita a distância entre sujeito e objeto do conhecimento que legitimava o saber dos primeiros documentários e que ainda impregna o espírito de

parte da produção do gênero. Mais radicalmente, Eduardo Coutinho não filma para produzir conhecimento no sentido conceitual(...) (FROCHTENGARTENP, p.126, 2009).

O planejamento permite que os entrevistados falem livremente sobre a experiência, tentando não obter respostas prontas, pois esta abordagem nos parece pouco eficiente para os objetivos que se pretende atingir com essa pesquisa. Buscou-se evitar respostas viciadas, que comumente aparecem em alguns documentários institucionais realizados com povos nativos. O que se pretende com essa pesquisa é realizar um documentário que trata não somente da identidade e a memória, mas também de como o povo Anacé, do território da Tabá, percebe de que modo o audiovisual interferiu em suas perspectivas de memória e identidade. Ainda sobre Coutinho:

É essa concepção de cinema que faz Coutinho desconsiderar radicalmente a feitura de roteiros, prática que, para ele, desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem, e só ali. O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. (LINS, p.9, 2004)

Embora esse trabalho de pesquisa tenha sido baseado em um planejamento, o roteiro, como é visto dentro do cinema, não pode se prender a respostas prontas e previstas, e o processo da pesquisa e do documentário deve ser aberto a interpretação e memória dos entrevistados. A academia, assim como o audiovisual, são, tradicionalmente, espaços de atuação de pessoas brancas, criadas através do pensamento ocidental, sem ilusões, acreditando que isso ainda não se reflete hoje na pós-modernidade, ou como era no Antropoceno. No caso desta pesquisa:

Nesta nova era, a principal causa de extinção em massa não é o cosmos, meteoritos, vulcões ou grandes eras glaciais, mas simplesmente o atual capitalismo global e a sociedade industrial. Mas não é todo o homo sapiens como espécie aquele que o causa, mas um certo sistema, sim, uma construção humana, o que vem envolvendo uma parte cada vez maior da espécie em sua dinâmica infernal e que já tem repercussão biosférica (DURÁN R.F. p.47, 2011).¹

¹ Do original: Y en esta nueva era la causa principal de la extinción masiva no es el cosmos, los meteoritos, los volcanes o las grandes glaciaciones, sino simplemente el presente capitalismo global y la sociedad industrial. Pero no es el conjunto del homo sapiens como especie el que la provoca, sino un determinado sistema, eso sí, una construcción humana, que ha ido involucrando a una parte cada vez mayor de la especie en su dinámica infernal y que tiene ya una repercusión biosférica.

Esse momento que não é somente geológico, mas também social e político, como aborda Bruno Latour, ao dizer que “o Antropoceno é um período geo- histórico que pode se tornar o mais relevante conceito filosófico, religioso, antropológico e, como veremos em breve, político para começarmos a nos afastar para sempre das noções de “moderno” e “modernidade (p.33, 2020).” Assim também é um momento de crise, em que, ao mesmo tempo que conhecimentos se constroem como inovação, também há forças que contribuem com a manutenção do status quo de conhecimentos científicos, sendo necessário ao momento histórico “abandonar também a ideia de que a ciência é o campo de fatos incontroversos e incontestáveis (LATOUR, p.18, 2013). Por isso as pesquisas feitas sobre e com povos indígenas deve ser vista sempre por um olhar crítico, passível de revisão a fim de manter um constante pensamento contrário ao colonial, ainda em construção, principalmente com relação a pesquisas sobre audiovisual ou cinema, e educação em arte ligadas a povos que durante muitas gerações receberam quase que passivamente missões científicas que buscavam registrar minúcias de seu cotidiano, símbolos e pensamento. Utilizo desses questionamentos para nortear a ética para minha proposta e que também faz parte da bibliografia.

A linguagem cinematográfica a ser utilizada, se baseia principalmente em três autores documentaristas que admiro e aos quais alinho a minha proposta. Os dois primeiros estão relacionados: Eduardo Coutinho² e Werner Herzog³, o primeiro, por ter o fluxo de conversa e discurso de seus entrevistados como principal eixo das narrativas de seus documentários, além de uma clara preocupação social sobre seus temas, mesmo quando não são o eixo principal do filme (como no brilhante *Jogo de cena*). Herzog pelo papel do documentarista etnográfico em suas mais diversas obras, desde entender como pensam pessoas prestes a ser mortas, a exemplo do filme *Corredor da Morte*, ou das delicadezas daqueles que não podem escutar nem ver em *Na Terra do Silêncio e Escuridão*. O terceiro cineasta, é o britânico Adam Curtis, autor de séries documentais para televisão, como *The Trap* e *The Century of Self*, e que, embora eu tenha uma grande admiração, entra mais na pesquisa por seu trabalho específico com imagens de arquivo junto a discursos autorais. Esse tipo de documentário feito pelo autor permite reflexões pessoais e até

² Grande diretor de documentários brasileiro conhecido principalmente pelo engajamento político

³ Grande nome do chamado Novo Cinema Alemão, sua influência aparece bastante no fato de já ter filmado em diversos locais e com atores de diversas nacionalidades, incluindo brasileiros

a problematização da ideia de documentário quando o próprio diz em entrevista à Revista Time: “Nunca pensei em mim como um documentarista”, diz ele. “Sou jornalista.”, mesmo que flerte com vários estilos de montagem documental e até com a videoarte e o videoclipe

Minha metodologia na forma de apresentação do documentário, também irá apresentar reflexões e aprendizagens no meu papel de Arte/Educador com povos indígenas, buscando expressar esteticamente minha pesquisa, vivência e proposta para uma arte-educação engajada com as lutas por terra e território dos povos indígenas do Ceará.

3. ASPECTOS TEÓRICOS DA ETNOGÊNESE E EMERGÊNCIAS ÉTNICAS NA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DOS POVOS INDÍGENAS DO CEARÁ

Em meio a um processo de colonização que se alastra há 500 anos, têm sido os povos do Nordeste brasileiro, talvez, os mais atingidos. É necessário frisar que a colonização indígena e invasão do território, começa pela Bahia e se desenrola visando o Nordeste a partir, inicialmente, da extração do pau-brasil e depois da instalação de complexos de cana de açúcar e de espaços para criação de gado. Para entender esse processo, dentro desta dissertação, é necessário pensar todos os termos que se usa para abordar os povos que resistem aos invasores, mesmo aqueles que habitam próximos aos centros urbanos; o termo indígena é uma identidade originalmente oferecida pelo colonizador, a demarcação das terras é uma abstração na memória e cosmovisão do que é a terra para vários desses povos, sobre essa revisão terminológica e ideológica, Pacheco afirma:

Eu gostaria de tomar como ponto de partida o exato lugar em que nos encontramos neste momento: Porto Seguro, sul da Bahia. Atualmente, é o polo turístico mais importante do Nordeste, a chamada “Costa do Descobrimento”. Local de grande significação histórica, aqui está o marco zero, dizem as placas e outdoors, do nascimento disto que chamamos Brasil. A ocasião me parece muito adequada para propor uma outra leitura da História de nosso país. Não basta mudar as valorações da narrativa convencional, informando as crianças e a opinião pública de que os índios não são maus, indolentes ou traiçoeiros. Quando trazemos para livros didáticos, exposições e entrevistas exemplos belíssimos da humanidade dos indígenas, da elevação de seus valores éticos e estéticos, elementos

de que as nossas etnografias estão repletas, não somos de fato ouvidos! De pouco vale enxertar dados e imagens em uma estrutura complexa que lhes é totalmente adversa, montada para excluir ou ressignificar informações que contrariem seus pressupostos. (2016, p.45)

No Ceará, se criou um imaginário ainda maior de que os povos locais haviam sido exterminados ou assimilados à população local. Mesmo com aldeamentos conhecidos, como os Anacé e os Tremembé de Almofala, com documentos cedidos pelo governo imperial em reconhecimento desses povos, se difundiu a ideia positivista de que a melhor opção aos povos nativos seria a sua integração ao território nacional, e uma identidade nacional. Isso foi difundido, no território cearense, com ênfase no final do século XIX pelo então presidente da província à época, José B. C. Figueiredo Júnior:

Segundo o político, desde o início do século já fora documentado por outros presidentes o desaparecimento dessa população e as causas eram três: dizimação, migração e, por fim, decadência com descaracterização de identidade e miscigenação ao restante da população. Esse extrato de texto compõe o longo relatório produzido pelo governo como resultado da gestão do ano de 1862 enviado no dia 09 de abril de 1863 para ocasião da abertura dos trabalhos da Assembleia Legislativa. (...) Vejamos que, quando Figueiredo Jr. caracteriza como aldeados, bravios e misturados os índios, ele está definindo o que é ser, ou não ser, índio na época. Portanto nega a existência de índios no Ceará, desconsiderando outras formas de existência desses sujeitos na sociedade. (ANTUNES, 2012, p.12)

O contexto histórico dessa ocasião, não exclusivo no território cearense, mas presente por todo o Nordeste, em que povos sofreram perseguição, e por consequência, processos migratórios massivos que levaram a perda de contato com o território tradicional, com familiares, e assim com sua cultura e suas tradições. Ao se adequarem às lógicas urbanas e ocidentais, vários povos foram abandonando trajes, linguajares, partes da sua identidade, e assim, se adequando à lógica exigida pela dominação cultural imposta. Sobre esse período de separação, fuga, e ocultação de identidade, Eliane Potiguara diz:

Analisando esses fatos que ocorreram no final do século XX, percebemos que a causa principal dos conflitos, dissabores, amarguras e solidão está lá! Lá no início do século XX, quando o índio X foi dado como desaparecido e sua família mutilada. E a violência, a intolerância e o racismo aos direitos indígenas se arrastaram por muitos e muitos anos e séculos, vindo a prejudicar dezenas de vidas e de relações interpessoais. Assim está

formalizada a história de muitas famílias indígenas que se separaram de seu território tradicional e de seus parentes. Esse é um caso a ser estudado também e que deve se constituir em um inquérito a partir de estudos antropológicos baseados em histórias e testemunhos, para que se consiga resgatar a dignidade e a cidadania dessas famílias discriminadas, exploradas e escravizadas por milhares de processos colonizadores ao longo do território nacional, como é o caso também dos Povos Ressurgidos e dos Quilombolas. A história aqui narrada não é um caso incomum. A diferença é que, aqui, está tendo visibilidade, quando a esmagadora maioria de famílias indígenas violentadas, que continua em aldeias indígenas ou que faz parte das famílias desaldeadas ou desestruturadas, permaneceu calada, enferma, enlouquecida, isolada na sociedade envolvente. Famílias caladas pela pressão política, social e econômica ou por desconhecerem os seus direitos ou, até mesmo, por vergonha. A vergonha é o resultado do estigma. (2018, p.28)

A particularidade que merece destaque é a grande miscigenação dos povos indígenas cearenses, que contribui para o seu não reconhecimento oficial e, portanto, para a sua condição de indigente na perspectiva do colonizador. Tal perspectiva criou o estereótipo de identidade indígena a partir de um olhar eurocêntrico, criando na diversidade étnica das Américas “o signo do índio, estereótipo este que tenta amontoar uma série de povos, línguas, territórios de uma maneira simplificada” (WERÃ, 2019, p. 76).

Dentro da academia também se encontrou vários autores que, mesmo militando ativamente pelos direitos indígenas, produziram em algum grau a noção de cultura que se perde, ou a aculturação, tal como Darcy Ribeiro⁴:

Os brasilíndios ou mamelucos paulistas foram vítimas de duas rejeições drásticas. A dos pais, com quem queriam identificar-se, mas que os viam como impuros filhos da terra, aproveitavam bem seu trabalho enquanto meninos e rapazes e, depois, os integravam a suas bandeiras, onde muitos deles fizeram carreira. A segunda rejeição era a do gentio materno. Na concepção dos índios, a mulher é um simples saco em que o macho deposita sua semente. Quem nasce é o filho do pai, e não da mãe, assim visto pelos índios. Não podendo identificar-se com uns nem com outros de seus ancestrais, que o rejeitavam, o mameluco caía numa terra de ninguém, a partir da qual constrói sua identidade de brasileiro. (p.108, 1995)

⁴ Darcy Ribeiro foi um antropólogo, historiador, sociólogo, escritor e político brasileiro que militou ativamente pelos direitos das populações indígenas. Seus conceitos, mesmo passíveis de críticas como as desta dissertação seguem influenciando positivamente um legado indigenista

Essa fala da construção da identidade brasileira vai de encontro ao que se entende hoje como falas eugenistas tais como a de José B. C. Figueiredo Júnior ao afirmar que não havia mais indígenas no Ceará, pois esses já haviam se misturado à população. Longe de apagar o legado de Ribeiro que em outras questões como em seu esforço em estar junto aos povos indígenas isolados, e com relação à política institucional, é expoente nesses processos, mas é necessário se aprofundar em como a ideia hoje abandonada de aculturação se difunde no nosso imaginário enquanto brasileiros.

É necessário que se entenda que não é um pensamento somente brasileiro, mas difundido globalmente, a ideia de que culturas tendem a sumir com a modernização, ou que seja a elas impossível manter tradições ao se confrontar com uma civilização mais avançada tecnologicamente (geralmente, belicamente mais avançada). Isso se dá porque a maneira de se ver história ocidental a partir de seus autores, tende a ser linearizada, algo que tem bastante a ver com o pensamento positivista de Augusto Comte e com o evolucionismo na antropologia:

O evolucionismo na antropologia deu uma resposta clara à antiga questão de como se poderia compreender a enorme diversidade cultural humana: as diferenças culturais passavam a ser reduzidas a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo. Dois postulados básicos eram: o da unidade psíquica de toda a espécie humana, responsável pela uniformidade de seu pensamento; e o de que, em todas as partes do mundo, a sociedade humana teria se desenvolvido em estágios sucessivos e obrigatórios, numa trajetória basicamente unilinear e ascendente, seguindo uma direção que ia do mais simples ao mais complexo, do mais indiferenciado ao mais diferenciado. (CASTRO, p. 8)

Pode-se notar o positivismo na maneira como o estado brasileiro é montado, vide sua bandeira de ordem e progresso. Entretanto, fundamentalmente, o positivismo no Brasil permitiu uma visão deturpada sobre o que representam as populações indígenas:

Os positivistas ressaltavam que as populações nativas eram fetichistas, e estariam no primeiro estágio mental da humanidade. Para tanto, era necessário ampará-las e protegê-las a fim de que pudessem atingir o estágio mental da civilização. Então, seria necessário elaborar um projeto para que esta prática desse frutos. (RODRIGUES, p.191, 2019)

Esse tipo de pensamento norteou muito o processo de como se deu o contato de povos indígenas com o estado brasileiro, na República, com o que era

estabelecido, principalmente, pelo Serviço de Proteção ao Índio e os princípios do marechal Rondon:

Com efeito, a ação protecionista estava revestida de uma perspectiva evolucionista, protagonizada pelo Marechal Rondon. Toda a orientação da política do órgão indigenista oficial estimulava a convivência de grupos étnicos “mais desenvolvidos” com os “menos desenvolvidos”, como estratégia promotora do desenvolvimento destes últimos e a sua consequente integração à sociedade nacional. (GIROTTTO, p.22, 2007)

Destaca-se também que, para parte da população urbana cearense, ainda perdura a ideia de que um indígena é apenas aquele que vive “nu no meio da mata”, ignorando o processo colonizatório substancial que ocorreu e ainda ocorre em zonas onde a invasão se deu primeiro.

Na verdade, a questão indígena no Nordeste, em geral, é bem mais complexa dentro do estudo de povos indígenas, sendo mediadas por uma série de processos de retomada de terra e identidade, que são permeados por conflitos com cidades, visões estereotipadas, sendo necessário, para aprofundar os conceitos, entender um pouco de como se deu a organização política desses povos. O movimento indígena, que “apesar de presente em diversos trabalhos acadêmicos, ainda é pouco discutido em uma definição mais apurada” (OLIVEIRA, p.59,2010); por fim a posição mais acertada, seja aquela que se refere a movimentos indígenas, no plural, buscando entender a diversidade de contribuições de cada povo para algo trazido como direito coletivo, como disse Filho (2018), que são principalmente dois, sendo o primeiro:

O primeiro é o direito a existir, que corresponde ao direito à vida. Nesse caso, não se trata da vida individual de cada pessoa (é claro que cada indivíduo tem direito à vida), mas do direito à existência como grupo, isto é, a viver segundo seus usos, costumes e tradições, a viver segundo sua própria ordem, é o direito de ser povo, grupo, comunidade, população, tribo, sociedade, diferenciado da sociedade hegemônica nacional. E continuar sendo. Aqui a essência do direito é a opção por continuar sendo o que é, não deixar de ser. Este é um autêntico direito coletivo que a constituição de 1998 admitiu em sua integridade no art.231, pela primeira vez no ordenamento jurídico brasileiro. Os povos indígenas passaram a ter direito a ser povos indígenas para sempre. Não é mais obrigação do estado integrar esses povos a chamada comunhão nacional. Não precisam ser integrados e o Estado tem a obrigação de garantir-lhes a decisão de não integração. (p.89,2018)

E o segundo, ainda mais importante no debate desta dissertação é sobre a terra, a noção específica de terra que esses povos possuem, seguido do primeiro “é o direito territorial, ou direito à terra. Se o povo existe, tem que estar em algum lugar. Se estiver em um lugar onde não pode praticar sua cultura, promover sua vida como povo, está em risco e o risco é etnocídio. (p.90, 2018). Filho (2018), ao abordar a ideia de direito coletivo, deixa bem clara a noção complexa de se entender o povo como parte da terra, diferindo de uma luta, como por exemplo, por moradia, em que existe a terra para se construir habitações ou delas se apropriar, ou os assentamentos dos “Sem terra”, que visam ocupar e produzir em terras que no momento sejam improdutivas. Por esta ótica, e assim a constituição coloca, os povos e a terra são somente um.

Na região Nordeste, entretanto não se aplica, de forma geral, a constituição corretamente, principalmente ao se entender que quase todos os territórios tradicionais estão em algum tipo de disputa e que há um forte histórico de violência por parte de posseiros e agentes do estado brasileiro detentores das:

diversas políticas de pacificação e de assimilação dos povos indígenas, desde seu aprisionamento em aldeamentos, até a progressiva expropriação de terras que , se não foi exclusiva do Nordeste, certamente teve, nessa região, um de seus exercícios mais intensos (OLIVEIRA, p.105, 2010).

Alguns estados como Bahia, Pernambuco e Ceará, eram os modelos que o estado brasileiro queria aplicar aos outros povos, tornando povos tão diversos com identidades diversas (como caboclos, pardos, e mestiços) em uma só unidade , e as poucas aldeias e territórios sagrados, transfiguradas em locais urbanos. A exemplo do caso dos Xukuru de Pernambuco, no antigo aldeamento dos Tapuia Chururus em que “parte da área tornou-se a cidade de Pesqueiras⁵ e a outra parte continuava ocupada por posseiros e fazendeiros poderosos” (PREZIA, p.192, 2017). Trago os Xukuru como principal exemplo por ser um povo marcante entre os povos do Nordeste, que através da liderança de Xicão Xukuru, emprega uma série de retomadas que buscam as diversas partes do território tradicional e sagrado, como parte do seu direito coletivo usurpado. A retomada, como processo político, se “converteria quase em epítome da mobilização indígena no Nordeste (ALARCON, p.43, 2018).

⁵ Município em Pernambuco

Práticas, como a retomada da feitura de cocares, representam a criação de uma identidade diferenciada diversa e em constante mudança, dentro de um contexto de pós-modernidade. Segundo Hall (2015, p. 13), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Para povos tão diversos existe uma complexidade ao se afirmar indígena, mas também há uma afirmação política, nesse contexto, de vários levantes indígenas de identidade como diz Ailton Krenak sobre seu próprio processo: “minha escolha pessoal de desvelar essa identidade abria um front do *cacete*, porque identidade implica reconhecimento de direitos, invenção de novos direitos, criação de novas personas.” (p.241, 2015).

Essas identidades diversas, desde os Kaingang no Sul, aos Baniwa no Norte e todos os povos do Nordeste, estes últimos principalmente, têm muita semelhança com a ideia de identidade que Hall trabalha com a questão diaspórica:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. E, claro, um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido a nossa história. (p.29,2004)

Buscando alternativas para superar tal ideia sobre o indígena, algumas lideranças recorrem a processos de identidade cultural, que envolvem as tradições indígenas como elementos de fortalecimento de sua identidade étnica. Um desses recursos é a restauração e ressignificação de rituais do cotidiano indígena, tomando como ponto de partida a perspectiva da etnogênese. Essa perspectiva, por seu turno, é parte do esforço que visa promover:

o ressurgimento de grupos étnicos considerados extintos, totalmente ‘miscigenados’ ou ‘definitivamente aculturados’ e que, de repente, reaparecem no cenário social, demandando seu reconhecimento e lutando pela obtenção de direitos ou recursos (BARTOLOMÉ, 2006, p. 39).

Compreendendo que a tradição é também uma invenção, as lideranças utilizam elementos simbólicos, a exemplo do ritual do toré, a medicina tradicional, cantos e outros aspectos culturais, como parte do fortalecimento das identidades dos indígenas no Ceará. Entendem as lideranças que essas tradições são elementos que precisam ser trazidos para o campo da luta política pela demarcação de terras.

Sobre essa ideia de tradição como invenção ou tradição inventada, recorremos a Hobsbawm que afirma:

Por Tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade em relação a um passado histórico apropriado (HOBBSAWM, 2008, p. 9).

Partindo dessa ideia de tradição como invenção, os povos indígenas do Ceará retomam tradições silenciadas, tanto para dar força espiritual à sua luta, como para ajudar no reconhecimento da sua memória coletiva enquanto povo tradicional. Já que, em sua maioria, não possuem o fenótipo dito indígena e necessitam, muitas vezes, desses rituais tradicionais, e de alguns que criam, para se reconhecerem mutuamente como parentes.

Sabendo que vários desses povos não elaboravam esses aspectos culturais formalmente devido às perseguições, houve um esforço de memória, a qual pode ser utilizada também como ato político, como aborda Joel Candau que essa ação “nos mostra que não pode haver construção de uma memória coletiva sem as memórias individuais, não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (p.48, 2011). Esse horizonte é uma perspectiva política de reforço à luta indígena em um ambiente de disputa com poderes institucionais.

Esse horizonte se encontra no front político, e a reorganização das memórias também é parte da organização política do movimento indígena no então momento que se inicia vários processos de etnogênese no Nordeste. A visão dos vencidos se perpetuou na “memória coletiva” e se manifesta, ainda hoje, em uma tradição de resistência passiva à sociedade branca (CANDAU, p.151, 2011).

Com esse conhecimento, essencialmente pensando nos povos do Ceará, cuja questão diaspórica deve ser cada vez mais debatida e divulgada, minha pesquisa, e minha função como arte - educador, é entender os processos singulares dos povos com os quais trabalho. Dessa maneira, não posso usar como referência total os arte - educadores que trabalham a questão indígena em regiões como Centro-oeste e Norte, e que lidam com povos, geralmente, em situação de isolamento ou grande distância de centros urbanos. Os povos do Ceará, em quase

toda sua totalidade, vivem próximos a centros urbanos, quando não, dentro dos centros urbanos, de tal maneira que a visão deles perante o mundo ocidental e urbano, é bem diferente de seus parentes mais isolados.

3.1 - ETNOGÊNESE E A ARTE

Ainda fortalecendo a etnogênese, é essencial destacar o papel da arte, tanto a tradicional quanto aquelas que se originaram a partir de tecnologias ocidentais para fortalecer identidade e memória emergentes de povos indígenas. A própria pintura de jenipapo, muito presente nos povos Pitaguary e Tapeba, teve um momento de apagamento muito forte em face da colonização brutal, porém sua retomada foi essencial, como ilustra José Benício Silva Nascimento, ou Benício Pitaguary:

A partir desse pensamento supracitado, pode-se perceber que a cultura é dinâmica e diversa, e se pode sim, recriar a cultura da pintura corporal a partir do que se tem hoje como simbólico dentro de nossas aldeias, como forma de reafirmação e reapropriação de uma cultura tradicional. Ela é essencial para a identidade de um povo é fundamental para revigorar a cultura, e conseqüentemente para o fortalecimento da luta pelos direitos à existência, a terra, a proteção, à saúde e a educação diferenciada. Na atualidade, os povos indígenas estão em um contexto em que a melhor forma de sobreviver é se apropriar ao máximo de tudo que foi adormecido, despertar e intensificar a tradição. (p.28, 2019)

A pintura tradicional é um demarcador político conhecido no levante de vários povos, pois por não ter necessariamente os fenótipos associados, geralmente a pintura traz um demarcador claro sobre a identidade, permitindo afirmações mais assertivas sobre a presença indígena. Nesse caminho, o “uso do grafismo é um acesso à memória no intuito do encontro com a identidade” (MENDONÇA, PEIXOTO, p.8, 2019.). A partir da expressão artística, tanto ao fazer a tinta como ao usá-la para reproduzir e criar grafismos, a identidade do povo indígena vai se construindo a olhos vistos:

Se conseguirmos realizar a arte conforme as habilidades que temos, se conseguirmos passear pela memória daquele tempo pré-colonial, se conseguirmos estabelecer essas relações, podemos ir um pouco além da mera visibilidade e possibilitar uma outra forma de lidar com o mundo. A mera visualidade também tende a se fixar em nós, o que é um problema. Porque nós, os indígenas, viemos de uma tradição muito oral, muito visual,

com menos estabelecimentos de linguagens específicas. É uma tradição muito sensível e espiritual. (ESBELL, p.37, 2020.)

A arte tem funcionado como vetor de transmissão da identidade indígena, não só em suas versões mais tradicionais como a pintura corporal e o artesanato, mas também nas artes ocidentais, ou os encaixes feitos pelo ocidente para se entender a Arte.

Literatura, Pintura (em quadros)⁶, Teatro, são alguns dos encaixes da Arte que vieram com a colonização, utilizados como instrumento da colonização. Para avançar é necessário refletir sobre como eles foram de instrumentos de colonização para possibilidades decoloniais na mão de artistas indígenas. Na literatura, não é necessário investigar muito o imaginário que a literatura indianista fomentou no Brasil, quando observamos os escritos sobre *Iracema*, e *I-Juca Pirama*, além da literatura quinhentista com as cartas de Pero Vaz de Caminha e de jesuítas sobre os corpos e almas indígenas e o positivismo na narrativa de suas tradições.

No Ceará, estado em que resido, *Iracema* é reverenciada como símbolo, o romance é muitas vezes lido de maneira acrítica, e as estátuas “embelezadas e irreais” de *Iracema* são pontos turísticos na cidade de Fortaleza, além de haver um longo histórico de representações dela no cinema e teatro nacional. A indígena fictícia, *Iracema*, surge no romance como um mito fundador para o Brasil, pois “mimetiza a miscigenação dos brasileiros e reformula, portando a relação entre indígenas e portugueses” (BARROS, p.29, 2019). No mesmo caminho de mito fundador, porém sem a miscigenação como elemento, *I - Juca Pirama* traz a narrativa de um guerreiro Tupi⁷ que se entrega a guerreiros do povo Timbira por questão de honra, e o que poderia ser algo positivo, na verdade, se transforma em uma obra com potencial de aprisionar a identidade indígena e colocar como parte de uma identidade nacional. O autor “cria em sua obra *I - Juca Pirama*, um personagem que representaria esse passado, ou essa herança nacional, e ao mesmo tempo, com atitudes e sentimentos, representa essa nova burguesia que se apresentava” (SILVA, p.5, 2014). Ressalto ainda que a literatura científica da época em que *Iracema* (1865) e *I - Juca Pirama* (1851) foram lançados tinha uma perspectiva bastante problemática sobre a existência indígena, algo que destaca Fausto Reinaga em seu conhecido texto *Os gênios da Europa executam o índio*, em que

⁶ Importante ressaltar que os povos já usavam pintura em paredes de pedras, nos corpos e em objetos cotidianos.

⁷ Tupi, não em um contexto étnico, mas na maneira como os portugueses chamavam genericamente todo povo nativo que estivesse sob sua tutela ou domínio, pois não há uma etnia chamada Tupi.

são citados vários autores dos quais destaco a referência que ele utiliza nos escritos de Kant, ao chamar os americanos de sub-raça⁸, e Hegel⁹ ao dizer que a América é imatura e impotente. A literatura como plataforma se fixa, assim como um espaço quase que puramente do colonizador, pois envolve o saber ler e escrever na língua portuguesa, e aprisiona o indígena, como “marginalizando para o espaço da floresta e o tempo do século XVI” (Munduruku, p.8, 2019). A literatura, só recentemente tem chegado como possibilidade de criação e inclusão aos povos indígenas, talvez mais fortemente a partir da década de 1990, com a publicação de autores como Eliane Potiguara e Daniel Munduruku.

O teatro, outra vertente da arte ocidental a aprisionar a identidade e memória dos povos, pois foi a ferramenta com a qual ao mesmo tempo que jesuítas inseriram a língua portuguesa, também inseriram os valores católicos associados diretamente ao apagamento das cosmovisões indígenas.

O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo de os índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso ocorreu porque ele foi instrumento de catequização. Ou seja, além da invasão do território físico, houve a invasão do território de visões e cosmovisões ancestrais que haviam por aqui. (WERÃ, p.102, 2019)

Vários jesuítas usaram de representação teatral para simular, nos olhares indígenas, a aceitação da cultura branca. O maior nome desse processo certamente é José de Anchieta que usou de dramaturgia para inserir valores, a língua e a religião, pois o “objetivo de suas peças era o de converter os indígenas em um projeto missionário aliado ao projeto colonizador” (FURLAN, p.8). O teatro foi usado amplamente pelos jesuítas como método pedagógico para difundir sermões e mobilizar os povos nativos em prol de sua ideia de construção de poder, mas também foi usado como pesquisa da língua e costume dos povos. Foi através do contato teatral que Anchieta e outros jesuítas puderam se aproximar dos povos, por se tratar de uma arte profundamente coletiva, algo que pedagogicamente facilita a transmissão da mensagem colonizadora.

⁸ Embora Reinaga não diga de qual texto tira a reflexão de Kant, pode-se atribuir ao texto *Das diferentes raças humanas*, de 1775.

⁹ Novamente, Reinaga não dá a referência bibliográfica, mas é possível que ele sintetize pensamentos de *Filosofia do Espírito*, de 1807, no qual o autor coloca os povos nativos como uma espécie em via de extinção

A Pintura, por último, tem papel de criar um imagético global sobre o que são povos indígenas em sua essência, e para exemplificar isso, destaco o trabalho principalmente de Albert Eckhout, pintor holandês, que por conta da invasão de seu país ao Brasil foi chamado para documentar, através das artes visuais a composição da identidade brasileira. Um dos exemplos mais conhecidos é a *Mulher Tapuia*, que reforça a associação de selvageria aos povos nativos:

Associavam-se os denominados tapuias a um grupo desordeiro, de difícil acesso e que possuía um linguajar difícil. Por conta de haver grupos que praticavam o canibalismo, este era um tema recorrente nas produções iconográficas em geral, como também está presente na obra de Eckhout. (SZLACHTA JUNIOR, p.90, 2019)

O trabalho de Eckhout, assim como outros que vieram antes, e que viriam depois, ajudou a fomentar a ideia de imagem indígena a partir da colonização, essas linguagens artísticas permitiram que acontecesse uma quebra na maneira que as próprias populações indígenas se observam: e “afirmar o caráter imaginativo dessa ideia de índio não significa que essa instância não apresenta uma realidade própria, resultante do processo histórico que originou essa construção, envolvendo relações de poder” (SILVA, p.32, 2020).

Figura 1 – *Mulher Tapuia*, de Eckhout, 1641.



Fonte: arquivo de imagens da plataforma Google.

No próximo segmento apresentarei e darei destaque ao papel fundamental que têm as novas linguagens da Arte que surgiram a partir de descobertas

tecnológicas entre os séculos XIX e XX, como a fotografia e o cinema, e que fomentaram por todo o Brasil uma ideia muito particular de identidade indígena.

3.2 AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA DE ETNOGÊNESE A PARTIR DA MEMÓRIA E IDENTIDADE

Destaco a ação em território brasileiro de Hercules Florence, um dos inventores da fotografia, que usou de seu aparato fotográfico para registrar e catalogar aspectos de povos indígenas em suas expedições, utilizando, em conjunto, ilustrações, dando continuidade a tradição dos pintores viajantes, e agora também fotógrafos viajantes:

Ao longo da história, as imagens elaboradas pelos pintores-viajantes foram utilizadas como suportes imagéticos de um Brasil “real”. No âmbito da educação, por exemplo, estão presentes em livros didáticos como ilustrações de “autoridade didática”. Nos meios de comunicação, ainda transitam como “legítimos” representantes do cenário e da história brasileira. Assim, ajudam a formar um imaginário sobre os povos que aqui viviam antes da chegada do colonizador (PEREIRA, S.M.C, p.66, 2016)

Florence inicia peregrinações no Brasil com um protótipo do que viria a ser a câmera fotográfica, que utiliza para fazer ilustrações acuradas de rostos, peças e grafismos dos povos indígenas como os Bororo e os Guaná, embora não seja ele quem inaugura uma visão colonial a partir da fotografia, é um dos que mais popularizou a ideia no Brasil.

Figura 2 - Ilustração de indígena Apiacá, feita por Hercules Florence para o processo, ele utilizava do uso de um protótipo de fotografia.



Fonte: arquivo de imagens da plataforma Google.

As experiências que se desenvolvem à época na África e na Ásia com os equipamentos, facilitam o processo tecnológico e, logo Daguerre populariza o

daguerreótipo como instrumento fotográfico, dando início à busca pelo exótico, o diferente, o estranho, com o equipamento dando início aos registros fotográficos do período colonial:

A fotografia colonial surgiu nesse sentido, para ver “lá em casa” como seria “o outro”, mas também para mostrar e reproduzir a superioridade do colonizador sobre o colonizado em vários referentes. O poder simbólico da fotografia tornou-se, desde a sua criação, sinónimo de reprodução das relações de dominação e subordinação e, portanto, das relações coloniais. (BARRADAS C., p.73, 2009).

O daguerreótipo fortalece o imperialismo e “a ficção científica da racialidade (isto é, o racismo científico). Acrescenta-se a isso, o surgimento e o desenvolvimento da fotografia no séc. XIX (FELDHUES, p.1.2020) fazendo deste instrumento parte do mecanismo colonial de manutenção do poder, levando imagens, em concomitância a relatos de romancistas como José de Alencar e a pintores e gravuristas, como Theodór de Bry, para dentro do imaginário da modernidade no século XIX.

Figura 3 – Imagem capturada com daguerreótipo, por E. Thiesson, retratando um indígena da tribo dos Botocudos.



Fonte: acervo de imagens da plataforma Google.

Ao daguerreótipo coube o “mesmo papel atribuído ao *Desenho na Anatomia Comparada*, de Cuvier: sua instrumentalização na construção da ficção científica da racialidade a serviço da dominação capitalista – colonial” (FELDHUES, p.9, 2020),

que coloca em xeque a trajetória do instrumento fotográfico tanto como arte, quanto instrumento de pesquisa nesse momento inicial.

Observa-se que:

Com a expressão “virar índio” proponho para falar dos movimentos de aspeamentos da cultura sem perder de vista que eles se referem a coletivos que estão, desde sempre, mas não da mesma maneira, virando indígenas. Talvez essa embocadura nos permita realçar uma organização das diferenças direcionadas ou produzidas pelas formas de “devir-Outro”. Não por acaso, Manuela Carneiro da Cunha nos convida a entender os efeitos das políticas baseadas em direitos culturais - e quem supõe efeitos, não menos pressupõe transformações. Quando referido ao aspeamento da cultura, o fraseamento “virar índio” não visa a produzir um contraste entre “ser” e “virar”. Com isso, espero escapar da ideia de que a indianidade possa ser uma questão de substância identitária. A expressão “virar índio” extrai seu rendimento do contraste com “o virar branco” e capta um movimento de fuga, em que, posta como devir, a indianidade se coloca como alteridade. (PINTO N.S, p.259, 2014)

O “virar índio” é um processo criado pela representação colonial a partir dos meios de tradução da realidade nos campos da escrita, da gravura, da fotografia, e, mais recentemente, do cinema. De acordo com Silva (2020, p. 48), em seu trabalho sobre o índio no Cinema Brasileiro, muito do imaginário que a nossa sociedade construiu sobre o índio no cinema tem como referência “não o índio real, mas aquele construído pela literatura romântica”, que, é representado de forma “marcadamente idealizada”.

O cinema nacional tem, historicamente, uma perspectiva sobre o indígena no mínimo errônea, uma vez que se apropria do que o cinema europeu fazia com suas, ainda então, colônias, na África e na Ásia. O cinema buscava nas populações indígenas, não só o povo colonizado, mas o povo que sobretudo necessitava ser colonizado por superiores morais e tecnológicos, e a “guerra” de imagens faz parte disso:

O cinema nacional brasileiro aborda a temática indígena desde a sua origem, em 1910. Desde então vem contribuindo para a construção de uma imagem dos grupos e sujeitos indígenas que nos situa em termos de bons e maus selvagens face aos preceitos conceituais como civilização, nacional e Estado. Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante etnocêntrico e universalista que, por meio da fixação de

estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens, ingênuos, infantis, preguiçosos, exóticos, entre outros. (NUNES, SILVA, SILVA, p.3, 2014)

Desse modo, o cinema indígena surge como uma alternativa à construção colonizadora, ao oferecer aos povos indígenas a possibilidade de contrapor as produções de imagens do invasor, ao mesmo tempo em que constroem a imagem de seus cotidianos e culturas por meio do acesso às novas mídias de produção e ao consumo de imagens.

Esse movimento retoma elementos de um processo de antropofagia, no qual as armas do inimigo são utilizadas para o fortalecimento e vitalidade da luta por protagonismo cultural e construção da autoimagem dos povos indígenas. De acordo com Ribeiro:

No plano racial, o ethos colonialista se configura como uma justificativa da hierarquização racial, pela introjeção no índio, no negro e no mestiço de uma consciência mistificada de sua subjugação. Por ela se explica o destino das camadas subalternas por seus caracteres raciais e não pela sua exploração de que são vítimas. Deste modo, o colonialismo não só impera, mas também se autodignifica, ao mesmo tempo em que subjuga o negro, o índio e seus mestiços e degrada sua autoimagem étnica. Além de despersonalizados – porque convertidos em mera condição material da existência do estrato dominador – as camadas subalternas são alienadas no mais recôndito de suas consciências pela associação da cor ‘escura’ com o sujo e da ‘branca’ como limpo. (RIBEIRO, 1979, p. 83)

Essa concepção de cinema indígena como mídia, significa, para esses povos, do ponto de vista da construção de sua autoimagem, uma das promoções culturais que potencializam o seu encontro com a possibilidade de ressignificar a cultura local. A linguagem audiovisual promove neles uma espécie de libertação para elaborar suas narrativas. Outro fator que colabora para a adoção do registro audiovisual é a cultura dominante entre os indígenas, ou seja, a cultura da oralidade e corporeidade como parte de seus cotidianos. Assim, a linguagem audiovisual promove a simbiose entre mídia e seus realizadores de forma singular. Nesse sentido:

Com a expansão de filmes e vídeos realizados por cineastas e coletivos indígenas a partir das possibilidades incentivadas pelo projeto Vídeo Nas Aldeias e outras iniciativas, é possível vislumbrar um processo de

constituição de um modo de fazer cinema que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um autêntico mosaico de possibilidades que subvertem uma lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. (COSTA; GALINDO, 2018, p. 37).

O mosaico de possibilidades e a emergência política fazem do processo de realização audiovisual indígena uma forma de quebrar barreiras entre ficção e documentário, aproximando as realizações à performance e à videoarte. Com essas aproximações, a ideia de um cinema indígena é um processo em formação constante; que mesmo utilizando da gramática clássica do cinema, possui suas singularidades, especialmente pelo seu papel político, conforme descreve Krenak:

Com muitos narradores indígenas animados em contar histórias de diferentes lugares, continua no ar. Alguém de qualquer lugar no mundo pode abrir e ver uma menina tukano contando a história da tia dela na roça cultivando diferentes tipos de maniwa, fazendo beiju e mostrando uma culinária fantástica, rica, tirada da natureza, tirada da terra. Mostrar ritos, mostrar festas, mostrar potências de vida de diferentes lugares daqui dessa banda do mundo. (KRENAK, 2017, p. 30)

É importante ressaltar que as histórias contadas pelos indígenas não possuem o mesmo ritmo que as do cinema norte-americano ou europeu, já que estes trabalham com uma linguagem cinematográfica conhecida pelo grande público. As histórias dos indígenas possuem um ritmo que envolve uma escuta e determinados signos, tempos e temáticas próprias dos povos nativos. Além de um papel político específico, as narrativas estão permeadas por mensagens sobre ecologia, convivência e respeito entre sociedades, mesmo que tais aspectos e temáticas não sejam necessariamente o tema dos filmes.

Discorrendo sobre o assunto, Krenak (2017) afirma que as novas tecnologias facilitam a difusão da cultura indígena, mas não estão conseguindo o que ele considera essencial: educar o olhar das pessoas para essas imagens e sons, para que tais mensagens falem ao coração, possibilitando ao espectador não indígena entender e ter empatia com essas causas, assim como se relacionar com elas em forma de diálogo.

É como se a gente estivesse trabalhando com uma estética do excesso. Excesso de texto, excesso de imagem, excesso de informação, de som, chapando tudo. E pouca reflexão, tempo para ouvir, pensar, ler. No sentido de viver, não só de olhar. A recepção dessas mensagens, dessa

comunicação, é essencial. Só a emissão não é o suficiente. É preciso de recepção. Alguém do outro lado ouvindo essa canção é necessário. (KRENAK, 2017, p. 30)

Na opinião de Krenak, precisamos com urgência realizar essa aproximação entre o cinema indígena e o espectador usual de cinema, já acostumado com a linguagem comercial. Postas essas considerações sobre o que compreendemos por cinema indígena, trataremos, no tópico seguinte, sobre as experiências de cinema indígena no Ceará.

No Ceará, o processo de produção de imagem e identidade indígena seguiu o mesmo modelo geral do restante do país. No entanto, não deixo de reconhecer o *Vídeo nas aldeias* como essencial em meu processo de trabalho com a metodologia desta dissertação e de todos os trabalhos de formação e pesquisa que desenvolvo em aldeias do Ceará. Em um rápido preâmbulo sobre o que é o *Vídeo nas aldeias* ou VNA.

Parte de uma rede de organizações não-governamentais com atuação em terras indígenas, o *Vídeo nas aldeias* constrói sua trajetória particular no cenário do novo indigenismo brasileiro ao apresentar uma renovada proposta educativa junto aos povos indígenas e à sociedade brasileira e internacional. Seu trabalho tem obtido reconhecimento como marco de referência original não só pelo rico acervo etnográfico que acumulou em 18 anos, mas pelos processos educacionais interculturais que estão na origem e nos fins de sua produção audiovisual. A partir de 1997, uma prática sistemática e inovadora de formação de realizadores indígenas, entre 23 povos em 4 estados da Amazônia Legal, vem implicando na formação de um público diversificado dentro e fora das fronteiras brasileiras, com a divulgação e comercialização das obras resultantes desse processo educacional. (MONTE, 2004)

Esse projeto, idealizado pelo francês Vicent Carelli, possibilitou uma onda de realizações feitas por diversos povos indígenas, além da ampla discussão em território nacional sobre a questão da representação da identidade étnica dos povos nativos, além de metodologias próprias para o trabalho nesses territórios, como Juliano José de Araújo aborda em sua pesquisa sobre a metodologia do projeto em que ele analisa alguns documentários produzidos junto aos Guarani Mbya, tendo como objetivo o foco na relação entre osicineiros e os cineastas indígenas, e dos cineastas indígenas com suas aldeias.

Figura 4 - Vincent Carelli com índia Nambikwara, no PI Negarotê, no Mato Grosso, em 1986.



Foto: Beto Ricardo/ ISA

A metodologia do trabalho do autor foi pesquisar com os realizadores e oficinairos sobre a metodologia de trabalho destes. Como um oficinairo de vídeo em aldeia fiquei atento a maneira com que algumas questões do VNA se apresentam como as mesmas que propus no meu projeto, sem antes conhecer esse artigo a fundo, ou a metodologia usada pela ONG:

Não é à toa, como discutiremos adiante, que as oficinas do projeto VNA nas comunidades indígenas durem cerca de um mês, justamente um tempo necessário para que se estabeleça e desenvolva uma relação de cooperação livremente consentida entre oficinairos, cineastas indígenas e sujeitos filmados. (ARAÚJO, 2014, p.25)

Os resultados do VNA vêm da dinâmica que é construída ao dar autonomia antes de se ensinar as regras cinematográficas.

Mari explica que as oficinas duram, em média, de três semanas a um mês e contam com, no máximo, seis alunos que, normalmente, são indicados pelos mais velhos da aldeia e trabalham em duplas, já que para cada oficina são disponibilizadas três câmeras. Inicialmente, algumas oficinas foram realizadas com indígenas de diferentes etnias, em uma perspectiva multiétnica. Entretanto, tendo em vista a questão da inserção do cineasta para a realização dos filmes, que já discutimos, a prática mostrou aos coordenadores que trabalhar por etnia(...). (ARAÚJO, 2014, p.26)

O processo de ensino nas aldeias difere de qualquer metodologia padrão na grande parte das escolas de cinema convencionais, pois:

Nesse processo histórico, 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. Do ponto de vista dos povos indígenas, a sua experiência da autoria se tornou parte das lutas pelos direitos à igualdade político-social e à diferença cultural. Tal autoria vem traduzindo o princípio político “da autodeterminação dos povos” no campo linguístico-cultural. Por meio dela, exercem o direito ao protagonismo de sua história atual, de suas relações com “os outros”, da definição de seus projetos presentes e futuros, orientados pelo sentido do passado e da tradição. Por outro lado, a experiência de autoria indígena tem possibilitado a expressão coletiva e dinâmica de identidades históricas, apoiada em suportes e meios de comunicação apropriados no contato com outros povos, como foram a escrita alfabética e, mais recentemente, a câmera de vídeo, o computador e em alguns casos, a internet. (MONTE, 2004)

3.3 - EXPERIÊNCIA CEARENSE COM AUDIOVISUAL E POVOS INDÍGENAS

As experiências com produção e reflexão sobre cinema indígena no Ceará, ainda são pouco pesquisadas e aplicadas do ponto de vista teórico e prático, especialmente no campo da pesquisa acadêmica. Existem, além das formações autônomas, projetos como a formação de cineastas indígenas e a *Escola de Cinema Indígena Jenipapo-Kanindé*.

Figura 5 - Alunos da escola de cinema indígena.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

No Ceará, em geral, o processo de produção de imagem e identidade indígena seguiu o mesmo modelo do restante do país. A particularidade que merece destaque é a grande miscigenação e apagamento, citada anteriormente, que contribui para o não reconhecimento oficial e, portanto, para a sua condição de indigente na perspectiva do colonizador.

Dentro do estado do Ceará, há uma filmografia diminuta sobre os povos indígenas cearenses, e ainda mais diminuta, a filmografia feita por grupos ou cineastas indígenas cearenses. As primeiras produções, tidas como marco são *Tapeba: resgate e memória de uma tribo* (1985) e *Tapeba - Povo índio massacrado* (1995), curtas documentais com a ideia de denunciar ataques às populações indígenas do Ceará. Esses filmes possuem uma importância histórica no sentido de que apresentaram a sociedade e a luta de povos que então, àquela época, estavam se levantando através de suas primeiras associações. Porém, não possuem o protagonismo de permitir acesso dos indígenas aos equipamentos.

As primeiras experiências são de 2008, com o projeto "Protagonismo Indígena", do Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza - CDPDH, que permitiu a jovens Tapeba e Pitaguary registrarem seu cotidiano e possibilitou alguns avanços na discussão de protagonismo e educação audiovisual, inclusive com plano de aula sendo acessível a pesquisadores:

[...] tal projeto consistiu na realização de cinco módulos de oficinas audiovisuais em comunidades dos povos Tapeba e Pitaguary. Durante o

último módulo, foi produzido um vídeo em cada etnia com manuseio do equipamento de gravação e edição pelos próprios indígenas sob nossa coordenação. O documentário produzido pelos Pitaguary, com duração de 25 minutos, acabou não tendo um título específico, consistindo em sua maioria de entrevistas com lideranças e imagens da comunidade Monguba. Já o vídeo dos Tapeba, com duração de 23 minutos, foi intitulado "*Escolas Indígenas quebrando barreiras*", apresentando entrevistas sobre a temática da educação e "ficcionalizando" algumas atividades do cotidiano na escola. (ANDRADE, p.87, 2012)

Além desse projeto, houve outros trabalhos como a “Oficina de Cinema Ambiental Indígena”, e o projeto *Diálogo entre aldeias*, esse último inclusive com presença de formadores da tribo Xavante. Não pude ter acesso ao plano de aula de nenhum dos projetos citados, somente a alguns dos educadores que participaram deles.

A experiência mais recente foi a criação paralela da “Formação de Cineastas Indígenas” (2017) e a “Escola de Cinema indígena Jenipapo-Kanindé” (2018), ambos pensando na associação de mulheres indígenas Jenipapo-Kanindé que contou com um planejamento mais robusto, neste projeto, ao qual tive a oportunidade de participar, foram pensadas oficinas em duas etapas com os povos Kanindé, Pitaguary e Tapeba, enquanto se montava a escola de Cinema Indígena.

Na formação de cineastas indígenas foram pensadas duas etapas: na primeira, com oficinas de fotografia, produção, vídeo e roteiro para se desenvolver um pequeno vídeo, e a segunda etapa dedicada a edição e diálogos sobre como a aldeia iria pensar o audiovisual. Dessa experiência, relato que o que mais me marcou como educador foi ver como os jovens pensam o futuro do audiovisual em seu território, e em como organizavam o equipamento ganho pelo projeto (uma câmera de foto e vídeo). Os Kanindé, na época, montaram um canal no *youtube* chamado *Mídia Kanindé* em que realizaram vários pequenos documentários sobre seu povo. Os Tapeba criaram o canal *AJIT* (Articulação da Juventude Indígena Tapeba) com finalidade mais jornalística sobre o cotidiano Tapeba e do município de Caucaia, onde residem. Os Pitaguary usaram as técnicas audiovisuais para fortalecer seu museu e seu etnoturismo alimentando redes sociais já existentes com fotografias e vídeos. Outro destaque da metodologia de formação é que não foram levados somente osicineiros, mas também lideranças indígenas do povo Jenipapo-Kanindé que estavam, através deste intercâmbio, adquirindo

conhecimento para elaborar a matriz da “Escola de Cinema Indígena Jenipapo-Kanindé”, e também mostras de filmes etnográficos que realizamos nas aldeias.

Em matéria à Revista *Vermelho*:

Além de oficinas de fotografia e de produção e realização audiovisual, a programação incluiu rodas de conversa, vivências na mata, rituais indígenas e uma mostra de filmes etnográficos. Segundo a Cacique Irê, sucessora da Cacique Pequena na liderança da etnia Jenipapo-Kanindé, o projeto tem o objetivo de proporcionar aos participantes meios de registro e expressão da própria cultura. “A gente tem a necessidade de poder registrar a nossa própria história, o nosso próprio povo, do olhar do índio para outro índio.” Salienta.

A experiência da escola de cinema indígena começa com a associação de mulheres indígenas Jenipapo-Kanindé em parceria com os cineastas e educadores Philipe Bandeira e Henrique Dídimo, fazendo pequenas formações audiovisuais que resultaram em filmes experimentais e na *Mostra Indígena de Filmes Etnográficos do Ceará*, com múltiplas edições. Porém, ela se concretizou com o apoio de um edital chamado *Escolas livres da Cultura*, da Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT-CE) que financiou, até então, três anos de atividades. Para os três anos, foi montado um plano pedagógico, ao qual tive a oportunidade de contribuir com leitura e sugestões, mas não na autoria, por estar, nesse momento, iniciando meu processo como educador audiovisual, no ano de 2017.

O Planejamento do curso se dava em aulas quinzenais na Aldeia da Lagoa Encantada, no território Jenipapo-Kanindé, aliando o ensino de audiovisual a outras áreas, desde a fotografia, a música e o teatro, trazendo a criatividade dos alunos a primeiro plano.

A partir das aulas, os alunos escolhiam o que iriam fazer com o saber, a exemplo, do módulo em que ofertei a parte teórica da produção de fotografia, e logo após, os alunos montaram um trajeto em que eles queriam registrar os locais da aldeia. Nosso alinhamento vinha muito da ideia de Paulo Freire sobre educação:

O educando se reconhece conhecendo os objetos, descobrindo que é capaz de conhecer, assistindo à imersão dos significados em cujo processo se vai tornando também significador crítico. Mais do que ser educando por causa de uma razão qualquer, o educando precisa tornar-se educando assumindo-se como sujeito cognoscente e não como incidência do discurso do educador. (FREIRE. p.23, 1993)

Figura 6 - Fotografia de uma das aulas que ministrei na Escola de Cinema Indígena, no ano de 2019.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Os alunos Jenipapo-Kanindé, nesse sentido tiveram três anos para desenvolver suas propostas pessoais e coletivas sobre como pensar o recurso audiovisual, infelizmente o plano da escola para primeiro ciclo, previsto para 2020 teve que ser adiado diante da pandemia de Covid – 19, que impediu as formações, tanto em formato presencial quanto online, porém, com as adaptações pedagógicas, e criação dos pontos de acesso a rede wi-fi, algumas atividades foram retomadas.

Essas experiências moldaram o modo como me reconheci educador audiovisual, ao mesmo tempo que pude perceber esse pensamento nos participantes das formações. As duas formações que trago neste trabalho são as que pude fazer de maneira mais independente, podendo colocar minhas ideias e escutar melhor os educandos.

Além disso, pude observar como o audiovisual é um potencializador de memórias e de identidades indígenas, ao construir um recorte possível de coisas que devem ser lembradas segundo a comunidade, a partir de seus cineastas, e aspectos da identidade tanto pensados para o filme, como presentes de maneira não intencional, como uma forma de falar, uma vestimenta, um costume. Dito isso, ressalto que a memória “verdadeiramente compartilhada se constrói e se reforça deliberadamente por triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças” (CANDAU, p.47).

O audiovisual permite contar a versão da história desejada pelo povo nativo, mas indesejada pelo colonizador. Segundo Philipe, em seu estudo sobre o cinema

Guarani Mbya, considerado válido para outros povos indígenas, permite elaborar uma contra narrativa, algo que envolva:

a instalação da versão do outro sobre a sua própria história, os seus modos de ser e viver; a colisão do ponto de vista indígena com o ponto de vista do mundo dos brancos; e o acolhimento das demandas dos povos originários mais diretamente ligadas às demandas da sociedade nacional (como a questão territorial, do patrimônio cultural, dos estereótipos e estigmas). (BANDEIRA. p.249, 2019)

As artes indígenas, nas diferentes linguagens, apresentam geralmente, esses pontos, porque, essencialmente, o cinema tem um papel maior na transgressão uma vez que ele, ainda mais que a fotografia, pode apresentar criticamente o debate sobre identidade ou memória. Cabe então o questionamento: o que se observa no cinema como ferramenta usada contra indígenas e como ferramenta de contra narrativa contra o mundo ocidental?

4 - TRAJETÓRIA E AUDIOVISUAL

Minha trajetória com fotografia, audiovisual e movimento indígena, se inicia em 2012 quando da minha entrada na Universidade de Fortaleza, no curso de Audiovisual e Novas Mídias, que, naquele momento, possuía um projeto de extensão chamado MUVIC (Museu Virtual do Índio Cearense) que tinha o propósito de estimular a pesquisa sobre povos indígenas ao mesmo tempo que os membros participavam de atividades das aldeias, e nos fortalecimentos étnicos locais. A partir do MUVIC, realizei atividades formais com assessoria fotográfica e de comunicação nas ações do Museu Tremembé de Almofala, em atos políticos, como a barreira do povo Pitaguary, em 2012, para impedir a entrada de estranhos na aldeia durante uma série de ataques. Dentro do MUVIC, além da atividade de fotógrafo, desenvolvi minha pesquisa analisando filmes sobre indígenas do Ceará, cuja filmografia era bastante escassa, principalmente no tocante de filmes feitos pelos próprios indígenas, de forma que pesquisei, principalmente sobre produtos de cineastas não indígenas, tendo analisado arduamente *Espelho Nativo* (2009), de Philippe Bandeira e *Suaçuamussará* (2015), de Henrique Dídimo, dois dos principais filmes realizados sobre indígenas cearenses, tenha sido o segundo, tema do meu trabalho de conclusão de curso, em 2016.

A escassa cinematografia indígena cearense me preocupou bastante durante meu tempo no MUVIC, e após o encerramento das atividades de extensão dele, em 2015, fui chamado a participar oficialmente do Museu Indígena Tremembé, pelo Cacique João Venâncio¹⁰, a quem tenho gratidão por me ter permitido continuar várias das minhas pesquisas. Lá, realizei meu primeiro projeto educacional para jovens dentro da terra indígena, com financiamento de edital. A partir daí, realizei uma série de oficinas no período entre o final de 2015 e o início de 2016, no território Tremembé, que resultou na exposição virtual dos trabalhos na “Escola Porto Iracema das Artes” e numa exposição física, realizada pela prefeitura de Itarema, município em que a terra Tremembé de Almofala está localizada. Embora não tenha sido em audiovisual, essa oficina foi meu primeiro contato com arte educação a partir da produção de imagens na prática. Antes disso, meu repertório estava restrito a leitura das experiências do VNA, fora do contexto de povos indígenas da região Nordeste. Esse fato me levou a pensar alternativas, como educador, na linguagem do vídeo a partir de experiências empíricas, leituras e reflexões da realidade Tremembé e de indígenas do Ceará.

Desse período, a experiência mais relevante foi uma parceria com o “Porto Iracema das Artes”, escola ligada ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, que foi um projeto de pesquisa em arte educação chamado de *Tremembé*, em que eu e outros alunos, fomos até quatro aldeias Tremembé (Praia, Mangue Alto, Saquim e Sítio Urubu) para ensinar e orientar os alunos a produzirem um inventário fotográfico sobre seu povo.

Embora os resultados tenham sido animadores, por falta de recursos e equipamento, passei mais de um ano até voltar a ministrar novamente uma oficina de fotografia junto aos Tremembé, mesmo trabalhando no Museu, com funções diversas de cinegrafista, fotógrafo e designer.

Figura 7 - Oficina do povo Tremembé na aldeia Praia, foto de autoria própria.

¹⁰ Cacique João Venâncio além de Cacique também é Mestre da Cultura reconhecido pelo estado e foi um dos responsáveis pelo forte movimento de retomada da luta dos povos indígenas do Ceará em meados dos anos 80.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

A função de arte educador voltou através do projeto “Formação de Cineastas Indígenas”, em 2017, momento em que fui convidado a dar oficinas de fotografia e câmera aos povos Pitaguary, Kanindé, Jenipapo-Kanindé e Tapeba durante quase todo o ano, acompanhando o progresso de grupos de alunos, o que ajudou a me fortalecer como arte-educador a partir dessas experiências coletivas com esses povos. Em seguida, em 2018, participei da construção do plano pedagógico da “Escola de Cinema Indígena do Povo Jenipapo-Kanindé” onde tive mais contato com o uso de material teórico adquirido até então, como Freire e sua “pedagogia do oprimido” que usamos ao pensar a construção de uma alfabetização imagética dos povos, e Bartolomé com o conceito de etnogênese como fenômeno de povos em retomada da região Nordeste. Porém, o que me marcou mais, foi o contato com a ideia de “Cinema de Brincar” que pensa experiências sobre cinema na escola, e que embora só tenha tido contato em 2019, próximo ao fim da minha trajetória na Escola de Cinema indígena, reflete muito do que eu praticava em sala de aula como

quando chegamos na escola com cinema, não é para formar cineastas, não é para transformá-los em consumidores de cinema, não é para livrá-los das drogas, não é para apresentar um conteúdo funcionalizável. Se com o ensino da arte não temos um norte - nem a história, nem o mercado, nem a comunicação, nem a revolução - o que podemos pedir como resposta para estudantes quando chegamos com o cinema? A resposta é simples: de preferência nada. (MAGLIORIN, PIPANO, p.48, 2019)

Tendo isso em mente, sempre tentei entender os estudantes sem expectativas minhas, mas sim tentando acolher o tempo deles; não formei estudantes de cinema para que eles ganhassem prêmios, participassem de grandes festivais, criassem um coletivo de cinema ou adentrassem a graduação de cinema. O essencial sempre foi olhar o agora de cada estudante, inclusive ignorando a minha própria possível “soberba acadêmica”, por ter passado por uma graduação em cinema, como alega Freire sobre seu próprio processo educacional: “aprendi que, para o(a) educador(a) progressista não há outro caminho senão seu assunto sendo o ‘momento’ do educando, partir de seu ‘aqui’ e de seu ‘agora’” (FREIRE. p.22, 1997). E compreender esse “aqui” e esse “agora” também é entender o estado em que se encontra o processo de engajamento político e cultural da aldeia em seu processo de retomada da luta, pois “construir uma ideologia coletiva em termos étnicos é uma empreitada cujos mecanismos encontram-se muito longe de estar satisfatoriamente explicados” (BARTOLOMÉ, p.57, 2006) e entender a contradição faz parte do processo educacional, inclusive entendendo que haverá alunos que ainda estão descobrindo sua etnicidade, por viver em contexto de apagamento, e que, só posso esperar do aluno o que ele queira avançar, no momento de seu próprio processo pessoal, assim como só posso esperar do coletivo, aquilo a que o coletivo se propõe.

Durante minha estadia na escola (de 2018 a 2020), quando no início da pandemia, pude desenvolver, em paralelo, oficinas de vídeo com outros povos, visto que minha função na escola era atuar como professor de fotografia, principalmente com os Anacé, Pitaguary, Potiguara e Tabajara, todos no Ceará. Dessas experiências optei por trazer para essa dissertação a desenvolvida com os Potiguara, no município de Tamboril, e Anacé do município de Caucaia, por haver uma proximidade minha com o povo, tanto nas oficinas que ofereci, quanto pela amizade que tenho com esses povos por participação nos movimentos de retomada e atividades culturais. No caso dos Potiguara, da aldeia de Tamboril, a formação se deu em decorrência das vésperas da Assembleia Estadual dos povos indígenas do Ceará, que ocorreu na localidade da aldeia Viração e gerou o curta metragem *Uma aldeia Chamada Viração* e pôde ser exibido na Assembleia, impactando tanto os espectadores, quanto os realizadores do filme, todos muito jovens, sendo o mais velho a diretora Letícia Potyguara, com 13 anos na ocasião.

Figura 8 - Oficina de som direto na escola de cinema indígena, foto de autoria própria.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

O filme foi exibido para a comunidade e para participantes da Assembleia em uma mostra de cinema que acontece tradicionalmente em Assembleias indígenas do Estado. Já em 2019, por decorrência de um encontro da COJICE, Conselho de Juventude Indígena do Ceará, que iria acontecer na localidade da Taba dos Anacé, me propus a fazer uma formação audiovisual no território, com adolescentes e jovens adultos da localidade que estavam passando pela situação atípica de se mudar para a Taba, já que foram removidos, em 2018, de suas aldeias originais Matões e Bolso.

Essa formação gerou o curta de nome *Taba dos Anacé*, que foi exibido durante o dito encontro de juventude, tanto para a comunidade como para jovens de outras aldeias.

Após esses dois curtas, continuei fazendo formações, tanto de fotografia quanto de vídeo, com diversas etnias com as quais mantenho contato, mas sempre usando *Taba dos Anacé* como referência, seja exibindo o filme ou relatando experiências ocorridas durante a formação, por aspectos muito significativos de ambas as experiências, principalmente relacionadas a questões que trabalho junto

aos povos indígenas do Ceará, ligadas a identidade e memória desses povos, que é profundamente atacada desde a colonização.

Figura 9 - Registro das gravações de *Uma aldeia Chamada Viração*, 2018, foto de autoria própria.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

O trabalho que venho realizando, acontece em consonância com as deliberações do movimento indígena do Ceará, buscando fortalecer a memória através das trocas, diálogos e lutas, instâncias nas quais o audiovisual tem se mostrado uma ferramenta não somente na exibição dos filmes prontos, mas na produção destes, e principalmente na discussão sobre o fazer cinema, no como fazer, centrando as discussões mais no processo do que no produto final. Dessa parte, ressalto que os anseios do movimento indígena cearense se dão pelo grau de “apagamento” sofrido pela pressão social e pelo próprio estado brasileiro. Esse “apagamento” trouxe como resultado uma negação da presença indígena no Nordeste, pela assimilação que os povos sofreram em função da chamada identidade nacional, que forçosamente os caracteriza como sertanejos ou caboclos, com o propósito de apagar a existência dessas etnias, e, portanto, da resistência desses povos em seus territórios tradicionais. O dito “apagamento”, porém, trouxe

variados tipos de reconstrução, de possibilidade de imaginação, inclusive pelo cinema, com estéticas utópicas, narrativas de fortalecimento, imagens de uma realidade sendo construída. E ensinado cinema para diferentes aldeias é possível observar que o ensino do cinema é dos mais paradoxais. Como refere Migliorin, “fácil seria se tivéssemos um centro organizador de estéticas e discursos ao qual os alunos deveriam se reportar, felizmente esse centro não existe” (MIGLIORIN, PIPANO. p. 69, 2019).

No próximo capítulo, contarei mais a fundo sobre meu caminho e processo para permitir que os alunos realizassem o documentário *Taba dos Anacé*, focando principalmente em onde estive durante esse processo, como educador dentro das aldeias, mesmo que não fizesse parte delas na própria tradição de Geertz:

Todavia, isso não ocorre realmente. O locus do estudo não é o objeto do estudo. Os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam nas aldeias. Você pode estudar diferentes coisas em diferentes locais, e algumas coisas — por exemplo, o que a dominação colonial faz às estruturas estabelecidas de expectativa moral — podem ser melhor estudadas em localidades isoladas. (GEERTZ. p.32, 1973)

4.1 - PROCESSO DE FORMAÇÃO NA TABA DOS ANACÉ

Friso novamente que a oficina na Taba dos Anacé foi minha segunda oficina audiovisual e que é necessário entender um pouco mais sobre a primeira, a oficina que gerou *Uma Aldeia Chamada Viração* e o que entendi a partir dela para acrescentar na formação da Taba dos Anacé. A formação na Aldeia Viração, uma das várias aldeias Potiguara do sertão cearense, localizada no município de Tamboril, se deu por conta da proximidade da XXIII Assembleia dos Povos Indígenas do Ceará. Na ocasião, eu estava próximo ao povo devido a amizade com a liderança local, Eliza Potiguara, que havia me convidado para conhecer a região e fotografar a assembleia. Na ocasião, havia um recém acesso a equipamentos como tripé, câmera e microfone, além do apoio logístico oferecido por Eliza, decidi ir antes para a assembleia e realizar uma oficina de vídeo, antes do evento. Realizei a oficina com cerca de 10 alunos, na época, crianças de 6 a 12 anos, todos da Aldeia Viração e da etnia Potiguara, com duração de cinco dias, dois para formação básica

teórica e prática, dois dias para gravação e um, para uma edição colaborativa simples. Encontrei obstáculos ao administrar a oficina a partir do momento em que só havia oferecido formações de fotografia e o tempo que antes dedicava somente a entender o aparelho fotográfico e sua linguagem a partir de luz e planos, de repente teve que se adequar também a ensinar sobre conceitos como *raccord*, captação sonora, montagem adaptada a um público infantil, mas que consegui contornar me apegando a minha metodologia de trabalho.

Minha metodologia, de modo geral, tanto na fotografia quanto no cinema, se propõe a partir da ideia do “cinema de brincar”, algo que inicialmente pode parecer meio caótico, pois ao iniciar, os equipamentos são espalhados em uma mesa (tanto na oficina da Aldeia da Viração quanto na Taba dos Anacé, foram realizadas com três câmeras, um microfone, um gravador e um tripé) enquanto inicio uma conversa de apresentação com os alunos refletindo que “a desordem existe e é parte constituinte e necessária, mas não é de fora que uma ordem vai se impor” (MIGLIORIN, PIPANO, p. 54, 2019.). Porém, mesmo com isso em mente, procurei alguns indicativos da minha própria educação em cinema, busquei eleger uma liderança para o projeto, alguém que ocupasse o que seria o cargo de direção, que foi assumido por Letícia Potyguara e também, um roteiro que contasse com ao menos uma apresentação cultural para servir de demarcador cultural dos Potiguara. O que parece óbvio a esse filme, e a qualquer filme envolvendo cultura indígena, se mostrou um deslize na formação, pois não só a ideia de direção hierárquica não foi inicialmente aceita e várias vezes contestada, inclusive pela própria Letícia Potyguara, com a ideia de se fazer um ritual, no caso o *Toré* (ritual que une dança, música, religiosidade e tradição), visto mais como pressão do que como algo a ser celebrado. Ressalto que nenhum desses conflitos gerou mal-estar, e sim conversas sobre processo fílmico a partir da pedagogia envolvida. É essencial ao papel do educador reconhecer falhas, principalmente no papel de arte-educador, pois me deparei com os questionamentos dos alunos sobre qual o cinema. e de repente o roteiro é totalmente refeito não com um começo, meio e fim, mas sim com perguntas dos alunos sobre si mesmos explorando a sua realidade e também suas dúvidas.

Migliorin (2019) explica que:

O que talvez o cinema tenha para ensinar seja a sua essencial ignorância sobre o mundo, ponto exato em que a criação e pensamento se conectam. É no âmago de sua ignorância que as imagens nos demandam, não

necessariamente como eu ou você, mas como parte de uma comunidade pensante, envolvendo agentes humanos e não-humanos. Essa parece ser uma potência fundadora do Cinema. Convocar os espectadores a participarem de uma ação que se faz na modulação do que há, sem moldes ou códigos, por mais que insistam em nos atravessar. Uma ação que é transformadora do real, com o real, entretanto, uma transformação sem fim. O cinema é um relacionar-se mais com o mundo que interroga, vê e ouve do que explica. (MIGLIORIN, PIPANO, p.37, 2019.)

Essas relações que levam a aprender a questionar junto com os alunos, foi mais gratificante que tentar a partir de um roteiro e uma estrutura hierárquica de fazer filmes, explicar junto com os alunos o que é a aldeia Viração, essa experiência como um todo me libertou do conceito de “educador” ao ver que educador e educandos “cointencionados” à realidade, se encontram numa tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvelá-la e, assim, criticamente conhecê-la, mas também no de recriar este conhecimento.” (FREIRE, p.56, 2013.). O final do filme, contou com uma cena em que a própria diretora, Letícia Potyguara, se colocou em frente à câmera para mostrar seu processo de aprendizado do *Toré* junto com suas amigas, como um processo para demonstrar que aprendizado através do cinema não é só algo importante, mas o ponto central do cinema indígena no Ceará.

O processo de formação do curta *Taba dos Anacé* se deu de uma maneira atípica pela questão de como o próprio território se encontrava. É necessário observar que a questão dos Anacé se dá em uma perspectiva de constantes conflitos, pois o povo Anacé nos municípios de Caucaia e São Gonçalo são constantemente assediados por empreendimentos industriais e econômicos.

Nos últimos trinta anos, diversas comunidades que vivem em São Gonçalo do Amarante e Caucaia, municípios da Região Metropolitana de Fortaleza, Ceará, vem sendo impactadas pela construção de uma série de empreendimentos na área de infraestrutura e indústrias de base, como siderúrgicas, termelétricas e refinaria, integrantes do projeto denominado Complexo Industrial e Portuário do Pecém. Dentre as comunidades afetadas, um grupo em especial tem resistido ao processo de implantação do CIPP, reivindicando a identidade étnica Anacé e relações diferenciadas com o território, o que pressupõe outros modelos de uso e gestão dos recursos naturais. Ao se contrapor às desapropriações e expulsões de famílias do território, o povo Anacé se vale de estratégias diversas e engloba outros sujeitos na luta pela demarcação do seu território, no

resgate e na reelaboração de sua memória, e na proposição de um saber próprio. (NÓBREGA, p.165, 2020.)

Em janeiro de 2019, com uma demanda semelhante a *Uma aldeia Chamada Viração*, aconteceu a Assembleia da Juventude Indígena do Estado do Ceará, na reserva indígena Taba dos Anacé. Contextualizando brevemente a questão Anacé, através da pesquisadora da própria etnia, Rute Moraes Souza¹¹, que aborda a remoção de seu povo das aldeias Matões e Bolso devido ao CIPP¹², em um processo de conflito que vem desde o ano de 1996.

O processo de implantação e expansão do CIPP representa o crescimento e “desenvolvimento” do Governo Federal, estando em disputa com a mobilização Anacé, junto com os órgãos indigenistas. O complexo Industrial localiza-se no limite entre o município de Caucaia e São Gonçalo do Amarante, área metropolitana de Fortaleza, aproximadamente a 3km da aldeia Matões, provocando impactos, que envolvem diretamente a população tradicional residente e adjacente. (SOUZA. Rute Moraes de. p.45, 2016.)

Esse conflito recorrente entre interesses do governo e do povo indígena levaram a posterior remoção das duas aldeias para essa reserva construída pelo próprio governo do estado como compensação irrisória pelo dano causado ao povo Anacé.

Em 2014 tem início a concretização da construção da Reserva Indígena Taba dos Anacé. Todo o processo de desterritorialização, tristeza, e angustia se inicia novamente. Até então, a expectativa girava em torno das condições de vida e adaptação à nova vida na reserva, sem se saber se a nova terra seria boa para plantação de árvores que dão frutos como na antiga morada. Afinal, como saber se não se tem vivência com o novo ambiente de morada? A terra tradicional continua sendo, pelo menos por agora, aquela que vivemos a vida toda, pois para se adaptar ao novo lugar levará tempo até que se possa “replantar” e “refazer” as referências que acionam costumes e tradições. (SOUZA, p.48.)

Mesmo com o início da construção, a reserva somente foi entregue em fevereiro de 2018, fazendo com que a oficina de vídeo tenha sido ofertada na Taba, quando fazia menos de um ano que as famílias tinham sido retiradas das aldeias de

¹¹ Para fins da dissertação, a autora é citada como Rute Moraes Souza em sua produção acadêmica e Rute Anacé nas entrevistas que fiz com ela, por ser a forma que ela gosta de ser reconhecida.

¹² Complexo Industrial Portuário do Pecém ou Complexo do Pecém, que antes se denominava Companhia de Integração Portuária do Ceará - Cearáportos, é uma empresa de economia mista criada por meio de Decreto da Assembléia Legislativa do Estado do Ceará e sancionada pela Lei n.º 12.536 /95, de 22 de dezembro de 1995, do Governo do Estado do Ceará. (Fonte: <https://www.complexodopecem.com.br/institucional/>)

Matões e Bolso e realocadas em seu novo lar, nesse novo local. Então não é nenhuma surpresa que minha turma, formada por adolescentes e jovens adultos, tenha como principal intuito, na oficina de cinema, realizar uma produção sobre seu atual momento histórico. Inclusive, debatendo questões próprias da identidade e da memória Anacé.

Os alunos foram escolhidos pela liderança de Tiago Anacé, que era a pessoa com quem eu tinha mais contato no território e que me apresentou vários dos conceitos para entender o povo Anacé e sua luta. A turma tinha alunos em sua maioria jovens adultos, alguns já ingressos no Ensino Superior, e alguns adolescentes ainda no Ensino Médio. Mesmo contando com alguns interessados em fotografia, não havia nenhum de fato com alguma experiência em fotografia ou cinema.

Desses alunos destaco quatro: Débora Anacé, Gleidson Anacé, Rute Anacé e Rapha Anacé, que foram importantes durante a produção do documentário e durante a produção do produto desta dissertação, em que deram entrevista, além de serem pessoas com as quais desde a realização das oficinas, mantenho uma forte amizade. Para que se entendam contextos, Débora Anacé é graduanda de pedagogia pela UECE, e bastante ligada à fotografia, e, a partir das oficinas, fez vários trabalhos com fotografia expondo tanto sua realidade individualmente, quanto coletivamente com o coletivo *Tamain*. Gleidson Anacé é graduando em biologia do IFCE, e atua fortemente na cultura a partir da dança de São Gonçalo, *Maculelê*, além de ser puxador de *toré* e ensinar a língua *nheengatu* para o seu povo. Rute Anacé é mestre em Antropologia, tendo vários dos seus estudos referenciados nesta dissertação. Quando na ocasião da oficina, ela foi tanto aluna do processo quanto participante, como entrevistada. Rapha Anacé não foi aluno das oficinas, mas agiu como um dos produtores do projeto, e também monitor; ele atua como DJ, designer, pesquisador musical e também é familiarizado com a linguagem do audiovisual, tendo, após a oficina, produzido clipes de algumas de suas músicas. Esses quatro alunos, que também são pesquisadores e artistas, participaram do documentário que serve de produto desta dissertação.

As oficinas se deram da mesma maneira que as realizadas na Aldeia Viração, mas com o diferencial de que os alunos Anacé já tinham, em mente, muito claro o que queriam registrar em vídeo. Então, logo dominaram o uso da prática: câmera, microfone, tripé, a partir da ideia já explanada de deixar os equipamentos

expostos para que eles os usassem livremente. No primeiro momento, assim como em outras oficinas, os alunos demonstraram medo em manusear os equipamentos, receando o seu valor financeiro e mensurando uma certa fragilidade das lentes e microfones. Ao lidar com isso na aldeia Viração, não tive muito a fazer, além do diálogo em si até o primeiro aluno começar a manusear os equipamentos, porém na Taba, diferentemente, levei uma série de livros, boa parte de fotografia, e alguns em quadrinhos e de desenho, e os deixei à mesa. O resultado foi bem interessante, pois ao manusear os livros, os alunos são atraídos por imagens que lhes chamam a atenção e começam a conversar sobre elas, essa é uma metodologia que uso tanto para oficinas de fotografia quanto para as de cinema.

Figura 10 - Primeiro momento em contato com livros de fotografia, na Taba dos Anacé.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Dois dos livros que mais foram comentados pelos alunos foram: o livro *Marcados*, de Claudia Andujar, em que ela fotografa o povo Yanomami durante uma campanha de vacinação na qual foi necessário numerar os membros das aldeias, e *José Albano, 40 anos de fotografia*, do autor de mesmo nome, principalmente na parte do ensaio sobre o povo Tapeba, povo indígena que reside no mesmo município que os Anacé. Ter esse primeiro contato com imagens feitas sobre povos

indígenas, de maneira crítica, foi essencial para o desenrolar da formação, entender em que contexto essas imagens foram feitas e o que elas representam hoje.

Ambos os trabalhos apresentam questões semelhantes, e os utilizei em formações diversas, tendo iniciado essa utilização na tribo dos Anacé. Tanto Cláudia Andujar, quanto José Albano, fotografaram os povos em destaque sem identificar as pessoas, sendo inclusive um dos cerne sobre esses trabalhos, ao se destacar os trabalhos temos o que os próprios autores colocaram nos livros sobre fotografados:

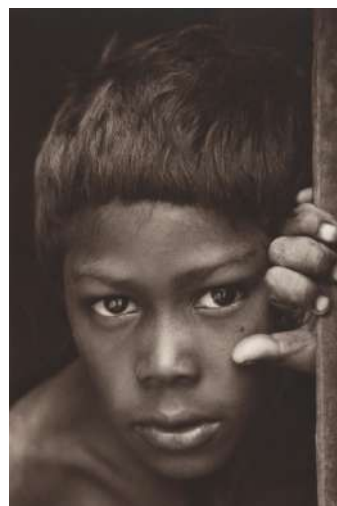
Os patrocinadores me pediram fotos só de crianças, mas não me disseram como deveriam fotografá-las. Simplesmente me jogaram lá, na comunidade, onde me deparei com cenas deploráveis: os casebres precários, lixo acumulado nas ruelas, as crianças com as barrigas e os joelhos inchados, os corpos marcados por cicatrizes, pano branco, catarro escorrendo, moscas e mosquitos voando em torno... (ALBANO, José. p.82, 2009.)

Figura 11 – Criança Yanomami



(Fonte: *Marcados*, Claudia Andujar.)

Figura 12 – Criança da etnia Tapeba



(Fonte: *José Albano – 40 anos de*

fotografia)

Uma descrição nada animadora para o primeiro registro fotográfico profissional dos povos do Ceará, algo que leva a pensar sobre o papel do fotógrafo ou cineasta não indígena na construção imagética de uma aldeia. Lembrando que o trabalho de José Albano é, até hoje, um dos mais celebrados sobre povos indígenas no Ceará, mas, em seu livro apresenta uma visão sombria sobre a realidade dos povos. Nesse momento, sempre pergunto aos alunos como eles descreveriam a princípio uma aldeia carente de saneamento, de infraestrutura e penso junto a eles

quão diferente seria a descrição de José Albano e suas concepções do que são cenas deploráveis.

O livro Marcados, de Claudia Andujar, conta com um texto de Stella Senra que sempre uso após refletir sobre as fotos e o texto de José Albano:

As imagens de homens, mulheres e crianças indígenas portando docilmente número que provavelmente nem sequer conhecem, provocam, à primeira vista, mais que estranhamento, um choque, um choque diante do que aparenta ser uma intervenção programada pelo branco, contra uma população inocente, tanto dos objetivos, quanto das consequências de tal marcação. Dispostos sobre corpos habituados, por tradição à marca, os números sugerem um procedimento de identificação, como se essa população indefesa estivesse sendo contemplada com uma identidade - invenção do mundo branco - que a inscreveria na sociedade moderna (SENRA. p.128, 2009.)

A ideia de que, ao marcar os yanomami os brancos estariam lhes dando uma identidade naturalmente oprimida, naturalmente fadada a ser deplorável e necessariamente, “civilizada”, pela existência de uma sociedade tecnologicamente superior. O próprio contexto deles estarem sendo numerados para que acontecesse uma vacinação que impedisse sua extinção, assim como aconteceu com outros povos, é macabra, uma ideia de que a civilização vai matá-los mesmo ao tentar salvá-los de alguma maneira.

Esta é sempre uma reflexão poderosa, desde que passei a levar livros de fotografia para as aldeias, esses dois livros citados, sempre acabam surgindo nos diálogos, ajudam a entender qual o contexto em que se encontra a fotografia e o cinema no “jogo de poder” globalizado, ajuda a trazer todo o contexto já explanado do que as linguagens artísticas ocidentais fizeram aos povos indígenas, mas também ajuda a enxergar a potência para se subverter os processos colonizatórios.

Mostrar esses trabalhos não é uma forma aparentemente saudável de um educador chegar a um território indígena, expondo feridas coloniais dos primeiros contatos, que mesmo com intenções de estudo, ainda são feridas. Mas creio que seja necessário ao pensamento crítico dos alunos, inclusive para depois criar uma relação honesta com eles, como traz o pensamento de Galeano:

Somos uma sociedade de solidões, que se encontram e desencontram sem reconhecer-se. Eis nosso drama: um mundo organizado para o desvinculo, onde o outro é sempre uma ameaça e nunca uma promessa. (GALEANO, apud ACOSTA, p. 236, 2016.)

O desafio reside em entender como fazer do outro, no caso eu, enquanto educador, uma promessa, e isso envolve ser honesto com os alunos sobre os processos, e inclusive contar minha história, e o que seria minha própria identidade, assim como construir memória junto aos alunos.

Esses se encarregaram de começar algumas entrevistas para testar conhecimento, questionar os moradores da Taba sobre a questão da remoção, como se sentiam em não poder voltar mais a suas casas anteriores.

O vídeo dos Anacé não tinha uma pessoa coordenando, ou dirigindo, e sim a ideia de um coletivo. Quanto tentei abordar a perspectiva de direção no cinema fui contraposto pelo forte desejo dos alunos de descentralizar o processo de coordenação do filme. Algo que achei muito curioso enquanto experiência, ao saber que o cinema na sua origem, enquanto indústria, envolve um processo claro de hierarquização. Penso que as direções coletivas de cinema no mundo ocidental talvez nasçam do rompimento com a ideia de hierarquia, desconheço quem estude a fundo essa perspectiva no cinema, mas acredito que reflita o próprio processo hierárquico social em que vivemos, político, educacional, profissional.

Pensando assim trago Clastres para entender como a perspectiva de cinema coletivo pode ter surgido tão naturalmente aos alunos Anacé:

O Estado, diz-se, é o instrumento que permite à classe dominante exercer o seu domínio violento sobre as classes dominadas. Seja. Para que haja aparecimento do Estado é necessário portanto que, antes dele, haja divisão da sociedade em classes sociais antagônicas, ligadas entre si por relações de exploração. Portanto a estrutura da sociedade - a divisão em classes - deveria preceder o aparecimento da máquina estatal. (CLASTRES, p.197, 1979)

Figura 13 – Registro fotográfico de jovem Anacé.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Os Anacé, enquanto povo, residem em um território com Estado, inclusive um que os oprime, porém os laços familiares permitem estruturar a cultura de maneira a formar a coletividade. Destaco, inclusive, que os Anacé, da Taba, não possuem um cacicado¹³ ou qualquer cargo de liderança maior, mas conselhos para decisões, o que provavelmente reflete a maneira com que o povo executa outras atividades, pensa liderança e, dentro do filme, autoria. Ressalto que, realmente, tentei dissuadir os alunos da ideia de direção coletiva, e enquanto educador, vejo essa atitude como algo a se repreender por refletir comportamentos de colonização, que aprendi na própria forma como aprendi cinema, e hoje explana a maneira como tenho tentado desconstruir o que entendo pela sétima arte.

Esse diálogo sobre direção de cinema, sobre hierarquia e cargos, demonstra a dificuldade de diálogo sobre ensino de cinema em aldeias, algo que pouco encontro em textos acadêmicos, que geralmente exaltam as experiências bem-sucedidas. Necessito falar da dificuldade do diálogo, pois “do ponto de vista indígena, também foi preciso inventar uma articulação simbólica que conferisse sentido aos eventos da conquista, mas sobre isso o que se sabe é muito menos” (SOBREIRO. p.78, 2018). Os alunos que estavam convivendo durante a oficina,

¹³ Importante ressaltar que outras aldeias Anacé, como Japua e Santa Rosa, possuem seus caciques, mas também exercitam a coletividade como pensamento comum a todos.

também tinham suas dificuldades em me entender, sendo o debate sobre autoria de cinema um dos principais pontos. A construção pedagógica de um filme na arte-educação passa pelo processo de entender essas discordâncias e administrá-las criativamente. Para isso trouxe o principal debate daquele momento para eles, a questão da realocação Anacé para a reserva indígena Taba.

Em consequência às discordâncias do grupo quanto às vantagens e desvantagens da realocação de seu povo, as escolhas nas entrevistas e das perguntas, tendo parte do povo percebendo a remoção de forma negativa por não verem a Taba como seu território tradicional, e outra parte que, mesmo vendo a remoção como algo ruim, enxergava na Taba uma esperança de não serem mais agredidos pelo Estado, tendo a delimitação da terra finalmente respeitada.

O início da produção do filme contou com um roteiro raso sobre temas importantes, quase todos passando pela realocação das aldeias Matões e Bolso para a Taba. Chegou-se a escrever algumas ideias, que pouco foram usadas, pois o foco inicial dos alunos foi sobre pessoas que eles queriam registrar como Valdelice, liderança tradicional, Kayro, jovem músico, Rute Anacé, tanto aluna da oficina como pesquisadora acadêmica sobre seu povo, dentre outros. Destaco esses três por serem pontos essenciais ao desenvolvimento do pensamento, ressaltando que todas as entrevistas do vídeo possuem seu valor.

A primeira entrevista feita foi com Valdelice Anacé, uma das lideranças mais importantes da antiga aldeia Matões. Ela foi bastante solícita, após ser explicado o contexto da filmagem, tendo narrado um pouco de sua experiência, tanto na afirmação dos Anacé, como na realocação, tanto que uma de suas primeiras falas é: “Olha vocês *têm* cuidado, não diga que é índio, não, vocês sempre fiquem *calado*¹⁴”.

Essa fala destaca o fator medo, a própria história que vai narrando Valdelice e mostrando como o povo nativo vai adquirindo coragem para se levantar pois “a resistência dos nativos representa uma frustração daquela estratégia de vigilância do século XIX, a confissão que procura dominar o indivíduo (BHABHA, p. 147, 1998)”.

Figura 14 – Valdelice Anacé.

¹⁴ Algumas discordâncias entre número, gênero e grau estão mantidas nas falas citadas para mantê-las aproximadas da forma que são ditas no filme.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Valdelice vai contando esse processo no qual os Anacé vão superando o jugo colonial e a assimilação ocidental para se pensar enquanto indígenas em busca de fortalecer sua memória a partir dos elementos específicos de sua cultura como a alimentação na fala: “era comida dos índios, macaxeira, batata doce, era cuscuz”. Ao citar alimentos tradicionais como essenciais, percebendo que é “possível recorrer a um vasto conjunto de elementos históricos ou culturais para afirmar a condição de indígena e definir o pertencimento de seus protagonistas” (BARTOLOMÉ, p.55, 2006.). A fala de Valdelice não é uma fala profundamente afirmativa, na qual ela estaria em defesa da identidade Anacé, mas possui elementos essenciais a isso, ela é a que melhor narra a história do povo, porque ela é a sujeita da memória, e uma sujeita coletiva. Nos vários outros depoimentos, as falas de Valdelice se mostram um ponto comum, pois há a construção dos acontecimentos que afetaram o povo Anacé.

Em cada caso, quer se trate de um indivíduo apenas ou de todo um grupo, a força das memórias dependerá da coerência geral do campo memorável, quer dizer, da estruturação mais ou menos homogênea do conjunto de lembranças a partir de um momento de origem e de uma sucessão de fatos. (CANDAU, p.100, 2011.)

O discurso dela aciona o processo de trauma coletivo perante a tragédia, algo que também cria, infelizmente, uma rede de memória e assim fortalece a identidade do grupo, principalmente ao citar o transtorno envolvendo a remoção de sua aldeia

A memória das tragédias pertence aos acontecimentos que, como mostrei anteriormente, contribuem para definir o campo do memorável. Ela é uma interpretação, uma leitura da história das tragédias. É também uma memória forte, memória dos sofrimentos e memória dolorosa; memórias do infortúnio que é sempre “a ocasião para se colocarem as verdadeiras perguntas, essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades. (CANDAU, p.151, 2011.)

Como explanei anteriormente, não havia um consenso entre os alunos sobre a ida para a reserva ter sido boa ou não, não sei também se hoje se mantém a discussão sobre o fato, mas tenho consciência que ouvir Valdelice foi essencial para que eles se entendessem também como parte da memória coletiva.

Após entrevistar Valdelice, outros idosos da aldeia foram acionados, muitos com relatos semelhantes ao dela. Um questionamento que surgiu do coletivo foi a necessidade de entrevistar também um jovem sobre a realocação, e sobre os processos de memória do povo Anacé, e a pessoa escolhida foi Kayro Anacé. Kayro à época estava conhecido nacionalmente pela sua participação no programa *The Voice Kids*, no qual participou levando o que poderia se entender como cultura nordestina, mas que possui também forte raiz indígena.

Inclusive, ao chegarmos à casa de Kayro, ele estava praticando sanfona, algo que se relaciona com a tradição cultural tanto Anacé, quanto à tradição de identidade nordestina. Sempre entendendo que a identidade é algo mais complexo é um ambiente colonial, pois “quando um grupo é amputado da memória de suas origens, a elaboração que seus membros fazem da identidade (quer dizer, sua representação) se torna complexa e incerta” (CANDAU, p.96, 2011). Assim, é importante contar que, no vídeo, há várias referências, principalmente musicais do que poderia ser interpretado como outras culturas e identidades.

Na entrevista com Kayro, ele começa explicando que a ida para a reserva indígena Taba não foi totalmente negativa: “Lá a gente vivia muito preso, muito pelos brancos, aqui a gente é livre”, e essa liberdade reflete na possibilidade de exercer livremente a identidade como cita Thiago Lima¹⁵, liderança do povo Anacé, sobre seu próprio processo de retomada em um momento antes da reserva: “Essa situação gerou em mim um conflito interno: como e para que iria assumir essa

¹⁵ Thiago Lima é o mesmo Tiago Anacé que é liderança que me convidou a dar oficina, porém para fins de citação de sua atividade acadêmica se opta pelo sobrenome com o qual ele assina sua produção

identidade, uma vez que o termo índio é carregado de preconceito e estigmas?” (LIMA, p.19, 2017).

Figura 15 – Kayro Anacé, acervo pessoal do pesquisador.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Ainda na fala de Kayro, quando perguntado sobre a cultura Anacé, responde, de maneira bastante otimista, citando o *toré*, como elemento que fortalece o encontro, como elemento de força, algo próprio da cultura, e que principalmente, pode juntar pessoas.

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso. (HALBWACHS, 2013, p. 31)

Nesse filme também há um momento muito claro de ficcionalização documental, em que Gleidson Anacé aparece fazendo tinta com amigos e conversando sobre o que é ser indígena na universidade, fora da aldeia. Momento esse que remete a própria tradição do documentário como diz Herzog: “para mim, não há uma distinção clara entre os chamados documentários e longas-metragens. A fronteira é sempre turva¹⁶”. (HERZOG. p.141,2014)

Na passagem do curta ele afirma: “Quando entrei na faculdade (...) a criatura perguntou se eu tinha carteira para provar que era índio, e eu perguntei se ele tinha

¹⁶ Do original: For me, there is no clear distinction between so-called documentaries and feature films. The boundary is always blurred.

carteira para provar que era branco”. Esse tipo de situação torna *Taba dos Anacé* um vídeo engajado politicamente, não mais do que *Uma aldeia Chamada Viração*, mas com mais intencionalidade, por tratar de maneira muito direta, os temores e desejos de seus realizadores, indo além da missão de registrar aldeia ao ser um vídeo manifesto daquele momento na vida daqueles jovens.

Para além da possibilidade de se auto representar, de representar a própria realidade, ou de criar novas representações do mundo, o que se percebe é uma grande ênfase na utilização do audiovisual como instrumento de produção discursiva e de posicionamento na esfera pública, principalmente levando-se em conta a amplitude que a linguagem audiovisual alcançou nos últimos anos. Além disso, atribui-se certo valor “político” ao ato de desenvolver produtos audiovisuais a partir de diferentes perspectivas culturais. É nesse sentido que muitos desses realizadores consideram-se artistas “militantes”, engajados numa causa que tem relação direta com o lugar de onde falam. (ZANETTI, p.213, 2010).

Essa cena, para além de tudo, é o relato de uma agressão profunda à identidade e memória de Gleidson Anacé, em que ele não reencena com exatidão, mas com expressão e subjetividade, um recurso muito comum ao cinema indígena no Brasil, como no caso do filme *Pirinop, meu primeiro contato* em que os indígenas Ikpeng¹⁷, afastados de seu território tradicional e realocados para a reserva do Xingu¹⁸, falam sobre as dificuldades da realocação e a vontade de retomar o território tradicional, tanto de maneira física, quanto a nível espiritual, entendendo a retomada como parte da identidade do povo em luta.

Na projeção das reencenações para a comunidade, a tela de cinema torna simultâneos dois territórios: o território atual, onde os Ikpeng ainda vivem no Xingu, e o território tradicional do qual foram expulsos e para onde lutam por retornar. Ao fazê-lo, projeta-se o território originário não mais como passado, mas como futuro, antecipando-se assim, no filme, sua retomada concreta pelos Ikpeng. (BRASIL, p. 86, 2016.)

Recordo com clareza que a cena em questão de Gleidson, falando do caso de racismo sofrido, foi a primeira vez que não estive com eles durante as gravações, uma opção para deixá-los mais livres. Essa também foi a situação do filme que eles

¹⁷ Os Ikpeng vieram para a região dos formadores do Xingu no início do século XX, quando viviam em estado de guerra com seus vizinhos alto-xinguanos. O contato com o mundo não indígena foi ainda mais recente, no início da década de 60, e teve consequências desastrosas para sua população, que foi reduzida em menos da metade em razão de doenças e morte por armas de fogo.

¹⁸ O Parque Indígena do Xingu engloba, em sua porção sul, a área cultural conhecida como alto Xingu, formada pelos povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti.

falaram mais à vontade, o que se nota pelas imagens, onde os jovens se encontram mais relaxados, se abraçando, rindo, até que é citado o caso de racismo, como ilustrado na imagem abaixo.

Figura 16 – Registro do diálogo do povo Anacé, durante a produção do filme.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Nela, Gleidson (segundo, no sentido da esquerda para a direita) finaliza sua fala enquanto Glenda (primeira à esquerda), Rapha e Jane (abraçados à direita), o escutam. O detalhe que chama atenção na foto, importante na cena como um todo que está retratada na imagem, é a ideia de intimidade que permite a manifestação clara da identidade comum dos alunos Anacé. Nela se enxerga bastante o que o resto do vídeo não permite, por ter um formato documental clássico, com pessoas sentadas sendo entrevistadas com perguntas roteirizadas. Há muito que não entendo sobre cinema indígena, sobre documentário, e arte-educação, mas ao ver essa cena, enquanto editava os arquivos junto aos alunos percebi algo profundamente singular sobre esses temas. Percebo o quanto realizar o filme em si acrescentou aos alunos seu desenvolvimento, enquanto realizadores de cinema, mas muito mais enquanto produtores de memória e do fortalecimento de sua identidade étnica. Percebo que ao “abrigar em sua mise-en-scène as variadas formas do ‘ver juntos’, os filmes incorporam o olhar e o ponto de vista daqueles que foram outrora seu objeto.” (BRASIL, p. 86, 2016.).

Essa cena também coloca, mais uma vez, e de maneira enfática a identidade “índio” e toda a falácia que a envolve, pois

problematizar os indígenas é uma obsessão ocidental. O discurso se alternou da visão de déficit cultural para uma obsessão ocidental. Até mesmo dentro desses pontos de vista os indígenas podem ser percebidos como um problema, porque muitos são considerados “inautênticos” e também ingratos. (SMITH, p.111, 2018.)

O filme ainda contou com outras entrevistas, e também com alunos que apareceram mesmo sem participar do início, como o Kayro, que após entrevistado se juntou ao grupo. O final das produções se deu com a gravação de um jogo de futebol e o pôr-do-sol como imagens de rotina da reserva indígena. A edição aconteceu, na medida do possível, de maneira colaborativa, contando ora com Rute Anacé, que mesmo não sendo aluna demonstrou interesse pela montagem, ora por Gleidson que ajudou a relembrar momentos das gravações, e só não contou com todos, porque já se iniciavam atividades do encontro de juventude. Após a edição, em apenas dois dias, o filme foi exibido para um público grande na escola da reserva.

4.2 - DE VOLTA À TABA, A TABA DOS ANACÉ REVISITADA

Após esse processo de formação na Taba é importante colocar que passei algum tempo sem voltar lá. Logo após a formação e exibição de *Taba dos Anacé* voltei a meus compromissos na Escola de Cinema Indígena. Paralelo a isso, também iniciei processos de formação na aldeia Japuará, uma aldeia Anacé vizinha onde desenvolvi alguns trabalhos principalmente de cineclube e de fotografia.

Mesmo assim, sempre mantive contato com os Anacé da Taba, seja por internet ou através de encontros em eventos do movimento indígena, onde sempre conversávamos sobre cinema e sobre planejar outras formações. Minha ideia principal não passava por voltar, pois meu desejo era levar os projetos para o sertão cearense, principalmente ao povo Potiguara com o qual já havia trabalhado, em razão do pouco acesso dessas etnias a projetos culturais em geral, além das atividades das suas próprias aldeias. Simultaneamente, ingressei no mestrado profissional em Arte, do Instituto Federal do Ceará, com um projeto que envolvia

vídeo cartas entre os Anacé da Japudara, e o povo Tabajara, da aldeia Cajueiro, no município de Poranga. Porém, com a chegada da pandemia de COVID-19, todos os planos foram alterados drasticamente, inclusive para segurança dos alunos.

Em um primeiro momento, me voltei ao ativismo pra ajudar no combate à fome nas aldeias indígenas, inicialmente com a aldeia Japudara, vizinha à Taba, e depois com outras aldeias do Ceará, o que me afastou bastante dos processos formativos, e ao pensar sobre a própria dissertação. Com algum tempo de pandemia, e várias chamadas para programação online, filmes como *Taba dos Anacé* e *Uma aldeia Chamada Viração*, ganharam novas exibições e novos públicos. Inclusive, pude revê-los com um novo olhar e até debatê-los na programação da Vila das Artes¹⁹ junto a Rute Anacé (aluna e entrevistada nesta dissertação), em 2020. Embora boa parte das falas tenha sido sobre a situação da urgência alimentar para as aldeias, uma fala de Rute me empolgou bastante em revisitar o curta: “eu lembro como uma das que contribuiu para esse documentário, o entusiasmo das famílias em falarem dos sentimentos delas”.

A memória da oficina e a amizade com o povo Anacé me levaram a entender que meu processo como educador e meu processo criador para essa dissertação, não precisava necessariamente passar pelo futuro, mas, por entender minha trajetória como educador, e entender como esse processo de arte-educação afetou a ideia de memória e possivelmente gerou reflexão sobre a identidade do povo Anacé.

Figura 17 – Videochamada com as lideranças.

¹⁹ Vila das Artes é uma escola de artes conhecida do Município de Fortaleza com forte participação em discussões nacionais sobre cinema.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Em algum momento, quando a pandemia começou a permitir uma abertura, voltei para algumas atividades em território indígena devido a uma urgência em decorrência de um incêndio criminoso no território Anacé, em outubro de 2020. A partir desse infeliz fato, comecei, junto com algumas lideranças de projetos possíveis, como iniciar uma biblioteca na retomada onde houve o incêndio, fazer um cineclubes a céu aberto, e voltar a refletir sobre as possibilidades do audiovisual como ferramenta de memória. Logo depois, no primeiro semestre do mesmo ano, fui convidado a orientar o projeto de fotografia de Débora Anacé, tanto realizadora do curta, quanto entrevistada para o produto, apoiado por um projeto chamado *Territórios de Criação*.

Esse projeto se tratava de um ensaio fotográfico para pesquisar a pintura tradicional de jenipapo e foi, assim como a conversa com Rute, um disparador para que eu passasse a entender *Taba dos Anacé* como essencial ao que pesquiso. Logo após qualificar, conversei com a Articulação da Juventude Anacé, da Taba, a AJA, e escolhi os já citados quatro alunos que realizaram as entrevistas e os gravei para a produção do documentário, questionado sobre a experiência como cineasta no processo de criação e produção do filme e relembrando histórias.

A primeira entrevista foi com Rute Anacé, uma das pessoas que mais me inspirou a aprender com o movimento indígena do Ceará, na fala dela, o que mais me marcou foi que “a oficina serviu também para nós criarmos essa ponte entre o território, os idosos e os jovens na reserva indígena Taba dos Anacé” por justamente

a ir de encontro a uma das coisas essenciais ao ensino de documentário em aldeias: a capacidade do encontro.

No campo da memória e da identidade, também foi essencial que a primeira conversa fosse com Rute, devido a seu próprio processo de pesquisa para o mestrado sobre a remoção Anacé, e pelo fato de que ela mesma usou de vídeo para sua pesquisa. sobre isso ela me conta:

O audiovisual, ele contribui para os indígenas terem o próprio olhar da cultura da tradicionalidade, das práticas que são realizadas na reserva indígena Taba dos Anacé, e também fazer essa integrabilidade entre os jovens, as lideranças, os idosos. A gente se encontra em um processo de reconstrução, e nesse processo também a gente buscou apresentar a reserva indígena e criar também esse laço com esse território. Então assim, essas relações simbólicas que estão sendo reconstruída e o audiovisual também tem esse poder de fazer essa junção e apresentar de diversas formas e formatos a cultura Anacé.

O que novamente me chama atenção na fala de Rute, é a possibilidade do cinema não somente como produto do filme e a cadeia de produção, mas das relações que se constroem ao fazer o filme, essa ideia de possibilitar a conversa, o encontro, mediado pela câmera pois não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera (LINS, p.39, 2004).

A segunda entrevista realizada foi com Gleidson Anacé e seu processo com o vídeo em que conversamos não somente sobre a feitura do filme, mas também de algo que tinha me escapado na ideia inicial, a exibição do curta. Ao final do encontro da juventude, conseguimos um espaço para exibir o filme, não só para a comunidade, mas também para as várias pessoas de outros povos e parceiros não indígenas do povo Anacé residente na reserva Taba, sobre isso Gleidson conta:

Em muitos povos fora, até outros, não tinham conhecimento da totalidade da nossa realidade, então tiravam muitas conclusões precipitadas, muitos preconceitos, conceitos antecipados sobre nós, que na verdade não faziam sentido. E a gente mostrando esse vídeo e trazendo esses povos para dentro da nossa comunidade pra nossa aldeia, eles conseguiram entender que nosso povo sofreu muito. Nós somos Anacé.

A conversa com Gleidson, me lembrou que na verdade eu tinha registrado alguns vídeos do momento da exibição, e que, por não fazerem parte da ideia inicial do produto não me havia passado pela cabeça, mas que ao rever pude ter uma experiência catártica.

Figura 18 – Rute Anacé, arquivo do pesquisador.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Embora não houvesse muito de áudio e fossem imagens escuras por serem de uma exibição, me tocou bastante rever as cenas da exibição em que todos riam ao ver seus conhecidos em tela, se emocionavam em alguns momentos, e havia o silêncio coletivo e contemplativo que o cinema proporciona.

Figura 19 – Gleidson Anacé



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Figura 20 – Exibição de filme, na Taba.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Além de um momento muito forte emocionalmente, o fato de rever um momento em que estava sendo possível reunir todas aquelas pessoas, uma vez que durante as gravações, a montagem e a escrita da dissertação, não havia sido possível organizar e promover eventos com essa intenção, me recordo de Herzog em seu pensamento sobre cinema

Estamos ficando cada vez mais isolados, e acho que o próximo século, se já podemos caracterizá-lo, será um século de isolamento. O cinema é diferente. Ela nos tira desse isolamento; o cinema nos aproxima de outras pessoas. Acima de tudo, nos coloca em sintonia com nós mesmos e com nossas imagens, que estão adormecidas em nós²⁰. (HERZOG, p.169, 2014.)

Voltar e gravar com os alunos da Taba despertou em mim, como artista, como educador, a falta que fez o cinema e seus processos durante os anos de 2020 e 2021, na experiência de ver filmes coletivamente sem medo, de realizá-los como mutirão, pensando sempre de maneira horizontal. A fala de Gleidson me despertou uma tristeza que não sabia explicar, mas as imagens do arquivo registram um momento mais tranquilo. Na montagem do filme, não destaquei a importância da

²⁰ Do original: We're becoming more isolated, and I think the next century, if one can already characterize it, will be a century of isolation. The cinema is different. It brings us out of this isolation; the cinema brings us together with other people. Above all, it brings us in line with ourselves and with our images, which lie dormant in us.

exibição com falas, ou legendas, mas com o silêncio, a contemplação necessária a uma exibição de cinema, especialmente um cinema elaborado através de um movimento indígena.

A terceira entrevista foi com Débora Anacé, por quem tenho muita amizade, e por isso, demonstro no vídeo alegria por estar próximo. Débora, que hoje conta com exposições solo, participações em vários projetos, me contou que a primeira vez que ela teve contato com câmeras profissionais foi durante a formação, e isso a ajudou a fomentar, não só a vontade de se profissionalizar na área, mas a construção de sua identidade:

Ao longo do tempo eu vim construindo minha identidade, com a chegada do povo Anacé aqui na reserva, eu fui construindo minha identidade quanto indígena. Inclusive por vir de uma família tradicionalmente evangélica (...) naquela época eu não fazia tão parte do movimento, mas acho que depois daquilo eu vim construindo, mas vendo nele um vídeo que não reforça o estereótipo. Inclusive a gente tá falando exatamente sobre isso, andar trajado, andar pintado.

Foi muito gratificante saber que, não somente para Débora, mas para vários alunos, foi a primeira vez em que eles tiveram contato com câmeras, e que foi um momento decisivo para que enveredassem para o cinema, fotografia, ou outras áreas que trabalhassem a imagem. Como o caso de Thais Anacé, que quis trazer esses elementos ao documentário, mas que não pôde por estar muito ocupada com as atividades do curso de Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, escolhendo fotos para uma exposição.

Conversei com outros alunos da oficina, que mesmo não entrevistados para a dissertação, lembravam com carinho do projeto e ainda esperavam que se realizasse outro momento semelhante. A fala final de Débora é a respeito do sentimento desses alunos:

É um mundo muito distante a gente trabalhar com arte, ter uma câmera, mexer em uma câmera e a oficina trouxe isso: “não, isso é real, eu posso trabalhar com isso”, é possível, não é tão distante assim, olha eu com a câmera, tirando fotos e fotos boas. Então acho que a oficina trouxe exatamente isso, que é possível, inclusive a gente aqui trabalhando.

Figura 21 – Débora Anacé.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

A última entrevista para o produto final deste trabalho, foi com Rapha Anacé, uma conversa que já tinha tom de encerramento, mas também de recomeço. Em que relembramos um pouco a importância que teve a oficina, como ele narra: “Foi uma oficina muito produtiva em que eles mergulharam mesmo de cabeça nesse projeto, se entregaram e se identificaram”.

Figura 22 – Rapha Anacé.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Com Rapha, a conversa teve uma intenção de planejar o futuro, dialogar sobre as coisas que ainda se pode fazer, sobre o trabalho que está por vir. Não foi minha intenção, e talvez nem dele, mas a conversa rumou para a possibilidade de pensarmos em uma possível nova oficina na Taba, inclusive quando revimos trechos do curta feito pela juventude. Com Rapha, aconteceu uma reflexão potente sobre tecnologia ocidental e povos indígenas:

A importância dessa tecnologia, hoje em dia, acredito que todas as aldeias já estão cientes de que vem fortalecendo cada vez mais a gente, amplificando a voz que já existe, mas não criando outras vozes. A gente amplificando essas vozes de caciques, lideranças, pajés. (...) O que eu posso dizer é que possamos abraçar cada vez mais a tecnologia, as câmeras, os celulares, as redes sociais, estudar muito. Que a gente possa estar estudando muito pra ter o controle disso.

A Arte, e as artes que envolvem tecnologia, antes pensadas como elementos de dominação, agora, na visão desses indígenas se torna uma possibilidade de luta em uma perspectiva decolonial:

O levante Decolonial não se pauta somente em superar o processo colonial de nossa história e não se baseia só em procurar descolonizar as regiões colonizadas. mas assumir uma compostura de luta permanente para registrar uma nova história dos colonizados como personagens sociais participantes do processo e não como meros agentes moldáveis, subjugados e subalternos. (GONZAGA. p.126, 2021)

As novas histórias contadas por esses alunos são reflexo do passado que é sua memória e demonstração da força de suas identidades; representam uma possibilidade do cinema documental, enquanto arte, de proporcionar algum tipo de emancipação, partindo da visão do cinema de brincar sobre isso, em que:

Falar em emancipação demanda a urgência de um realinhamento da noção para que não a entendamos como um processo que supõe dois sujeitos, o emancipado e o emancipar. Emancipar não é tarefa de um mestre que indica o caminho aqueles que não tem luz. Sem essa divisão, a situação da criação no ambiente educacional demanda do mestre e das propostas colocadas em prática um gesto de abertura ao que pertence os alunos e a multiplicidade de mundos trazidos por eles. Ou seja, antes do lugar da hierarquia entre aquele que sabe e o que não sabe, a emancipação demanda um estado de criação e montagem entre diversos atores envolvidos em uma produção criativo-pedagógica. (MIGLIORIN, PIPANO, p.37, 2019)

Diante disso, mesmo antes de ter contato com o cinema de brincar, já era algo que pensava a respeito, desde o princípio a ideia de colocar os alunos para se emancipar a partir da produção criativo-pedagógica em que eles pudessem ensinar uns aos outros, foi essencial. Inclusive, para que se criasse neles a rede de memória sobre realizar o filme que se mesclassem com a rede de memória deles, sobre a identidade do seu povo e “progressivamente, essa exteriorização da memória vai permitindo a transmissão memorial. Desde as origens, ela traduz a vontade de produzir traços com o objetivo de compartilhar sinais transmitidos”. (CANDAU, p.107,2011).

Entretanto, no caso dessa parte da minha proposta pedagógica, não posso dizer que me lembrava de fato, porém agradeço a grata surpresa que tive quando analisei meus arquivos, enquanto montava o filme. Durante a montagem do filme, acontecia o encontro de Juventude indígena da COJICE, de forma que várias pessoas apareceram durante a montagem, sendo uma delas, um amigo da aldeia Japuara, aldeia próxima a Taba, mas com outra organização política, Climério Anacé, que interessado pelo audiovisual, me gravava enquanto eu editava junto aos alunos algumas partes do filme.

Figura 23 – Registro fotográfico do momento da edição do documentário.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

No início me pareceu ser alguma brincadeira de Climério, tanto que, no início do vídeo estou rindo, e não respondo com seriedade. Porém, após algumas tentativas de Climério, termino por responder algumas coisas, não lembro o quão atento estava, naquele março de 2019, ao que ele me perguntava, mas o valor das respostas para mim, nesse ano de 2022, são inestimáveis, principalmente para chegar ao processo do que foi essa dissertação. Inclusive, ao me deparar com esses arquivos desisti da minha ideia inicial de gravar “voz over com tela escura” para finalizar o produto, deixando somente uma voz, um ser quase ausente das gravações. Ao ver essa imagem, me entendi como educador de corpo presente no processo. Segundo eu mesmo, na imagem do arquivo de 2019:

Eu acho um trabalho importante no sentido de democratização dos meios de comunicação, mas não uma comunicação a Tv, uma comunicação o cinema, norte americana, o europeu, mas uma comunicação que venha com o pensamento indígena de se fazer algo democrático. Algo que não pense no ego, no autor, mas na comunidade, que surja a partir dos anseios da comunidade de reproduzir sua memória a partir de uma perspectiva audiovisual fotográfica, ou fonográfica também no caso de arquivos sonoros. Isso fortalece a identidade porque fortalece a memória oral.

Foi bom me escutar e acolher meu processo, até perceber algumas coisas que entendia como parte de uma coisa só, uma unidade, a exemplo de comunicação e arte, e que hoje consigo ver como processos distintos, mesmo que dialoguem. Foi bom observar que a vontade de pensar cinema e fotografia junto aos povos indígenas, esteve desde o começo, como digo ao final do vídeo, ainda na imagem do arquivo: “Eu nunca tive outro pensamento em minha linha de trabalho porque demorei muito tempo pra explicar pras pessoas, pra elas entenderem, que não quero fazer foto, quero que os outros façam foto, quero ensinar.”

A montagem do filme se deu de maneira simples, a partir das imagens citadas, de conversas com meu orientador, de rever alguns filmes que tenho como referência, como o cinema de Herzog, de Coutinho, de Curtis, revi algumas vezes o *Cabra Marcado pra Morrer*, porque achei que a poética do reencontro com que o diretor trabalha, é algo que busco para meu produto final; revi vários filmes de Herzog pensando o papel da “voz over” em seus trabalhos como, *Terra de Escuridão e Silêncio*, *Encontros no fim do mundo* e outros filmes, mas foi em suas entrevistas que encontrei mais suporte, tendo, inclusive, citado algumas delas nesta dissertação.

Figura 24 – Registro fotográfico do pesquisador, na perspectiva de Climério Anacé.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Revi *Hypernomalization*, de Adam Curtis, apenas alguns episódios, mas assumo que mesmo sendo uma forte influência para mim, e, nessa dissertação, tendo representatividade somente ao final, quando no momento da revisão de alguns pontos do blog *The medium and the message*, também de Curtis. Vi algumas postagens apenas com imagens, e pensei na capacidade que as imagens, mesmo estáticas, têm, de forçar a memória apesar da ausência de movimento, e de som, percepção que utilizei bem no início da montagem do produto.

Porém, rever meu próprio trabalho foi essencial, rever as tentativas dos alunos em fazer suas primeiras gravações, algo que ajudou a gerar essa dissertação e o produto que chamei de *Taba dos Anacé Revisitada* e que faz parte da trajetória desta dissertação.

5. Considerações finais

Início minhas considerações finais dizendo que ao pensar sobre a Taba, tenho somente carinho e gratidão, e novos planos que espero poder realizar, seja em um doutorado, ou em projetos autônomos, como sempre tenho feito. Sobre o processo, sigo tentando compreender, não somente *Taba dos Anacé*, ou, *Uma aldeia Chamada Viração*, mas todo o contexto do que é ser um arte educador em cinema para povos indígenas. Como o cinema tem se transfigurado no ocidente e adquirido diversos papéis, desde alienação a ferramenta de união.

Convivi, nesses dois anos de escrita, com um cenário desolador de pandemia, que afetou e afeta, principalmente os povos indígenas, que tiveram suas atividades culturais coletivas cessadas por bastante tempo. Meu plano inicial, de fazer da dissertação o motivo para uma nova realização, para levar formações em povos que ainda não tiveram contato com oficinas, foi adiado, e talvez nem seja mais possível realizá-las no atual período. O momento me forçou a rever o passado em busca de alternativas de esperança, não somente para minha escrita e arte, mas também para a fé no mundo. Passei bastante tempo a ler livros, inclusive na pandemia, momento em que alguns autores indígenas, mesmo que já consagrados, chegaram a um amplo público como, Ailton Krenak com seu *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*, e Davi Kopenawa que, junto com Bruce Albert, escreveu o maravilhoso *Queda do Céu*. O ano de 2020, me permitiu ter tempo para absorver esses

conhecimentos, complementando o que vivi em 2019, ano em que estive imerso em formações nas aldeias, viagens para cobrir movimentações, exhibições de filmes, pouco parei para entender qual era o meu processo, por isso, reler esses dois autores me foi essencial pois “é importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros.” (KRENAK, p.13, 2019). Durante a pandemia, pude parar pra enxergar esses contatos e escolher um deles como singularidade, para que pudesse escrever a dissertação. Sendo difícil a mim o ato de parar e lembrar trago a reflexão de Kopenawa em seu contato com Bruce Albert:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. (p.75, 2010)

Daí me veio o enfoque de memória, e também, a perspectiva da minha “falta” de memória, e da minha posição de realizar tantas oficinas e pouco ter registrado, anotado sobre elas, e principalmente pouco do que os jovens acharam da formação, ou de como isso impactou suas comunidades. Claro que sempre tive o contato, as conversas esporádicas, mas nunca algo pensado como pesquisa, como parte de um processo descolonial de pesquisa, até me confrontar durante a dissertação com Linda Tuhiway Smith e sua perspectiva que descolonização é um processo, não de negar totalmente o conhecimento ocidental, mas de centrar sua pesquisa nas preocupações e visões indígenas (p.55, 2012). Outro autor com que tive contato durante a elaboração da dissertação, Jaider Esbell, que em seu texto *Autodecolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo* demonstra que a arte e a pesquisa podem “rastrear suas raízes mais profundas, é um exercício que se faz quando se decide pela hora de enfrentar de fato as camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos”.

Embora essas referências pareçam algo de introdução, e não exatamente de considerações finais, destaco que esse é um trabalho de introdução, pois em vista das poucas referências, no contexto do Ceará, e das formações de cinema em aldeias, esse é um trabalho que surge como uma maneira de introduzir novos pensamentos, de testar possibilidades e de planejar próximos passos.

Claro que entendo o vasto passado de pesquisa como essencial, incluindo a própria pesquisa indígena, e como pensar cinema a partir de sua oralidade, pois “entender o passado tem sido parte da pedagogia crítica da descolonização” (SMITH, p.49, 2012) e principalmente de como pensar sua memória e identidade como um dilema essencial aos avanços da luta e ao fim de um projeto de apagamento. Para isso, foi essencial ler autores indígenas em seus contextos como, Thiago Halley e Rute Sousa. E assim, também entendo o pensamento sobre cinema elaborado até hoje, como essencial, pois a sétima arte ainda está em pleno desenvolvimento de suas possibilidades, inclusive do seu já dito, potencial de emancipar, assim como o de lembrar:

Para lembrar, mesmo que solitariamente, recorremos à linguagem e, portanto, a uma mediação que já imprime à memória individual uma dimensão social. A língua utilizada nessa rememoração não é individualizada, mas comum, compartilhada e com expressões próprias à história e ao contexto de um determinado grupo. É, portanto, um mesmo movimento em que se constituem a identidade e a memória coletiva, identidades e memórias pessoais. (LINS, p.13, 2004)

A linguagem do cinema é um encontro entre memórias. Creio assim, que a memória Anacé e sua identidade estão presentes no documentário *Taba dos Anacé*, assim como no *Taba dos Anacé Revisitada*, e assim como minha memória e identidade como educador, também está presente. A construção de uma aliança possível segue acontecendo em cada oficina que torna real a democratização dos acessos a equipamentos e os conhecimentos técnicos e estéticos do ofício do cinema.

Figura 26 — Turma da formação da Taba dos Anacé



Foto de autoria do autor com uso de tripé

Bibliografia

ACOSTA, Alberto. O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

ALARCON, Daniela Fernandes. O Retorno da terra: as retomadas na aldeia tupinambá da Serra do Padeiro, Sul da Bahia. Editora Elefante, São Paulo, 2018, 484p.

ANDRADE, Gabriel Aguiar de. O suporte videográfico entre os índios Tapeba: produção e afirmação de identidade étnica. 2012. 141f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2012.

Araújo, J. J. de. (2015). Práticas fílmicas do projeto Vídeo nas Aldeias. Passagens, 5(2), 20-40. Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1725>

Barradas, C. (2009). Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo. Revista Arquivos da memória: Antropologia, Arte e Imagem, 5-6, 59-79.

BARROS, Moacir Francisco Sant'anna de. 2014. Caminhada, Canto, Conversação mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. 2014.222f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

BARROS, Marcos Pereira. O mito da formação do povo brasileiro em Iracema, de José de Alencar. 2019. 39 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) - Unidade Delmiro Gouveia-Campus do Sertão, Universidade Federal de Alagoas, Delmiro Gouveia, 2019.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. Revista Mana Vol.12, n.1. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100002

BRASIL, André. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. In: Revista Galáxia, São Paulo, 2016.

CANDAU, Joel. Memória e identidade. Editora Contexto, São Paulo, 2011, 219p.

CHIZZOTTI, A. Pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

COSTA, Gilson Moraes, GALINDO, Dolores. Produção Audiovisual no contexto dos povos indígenas: Transbordamentos estéticos e políticos. IN Paulo Sergio Delgado e Naine Terena de Jesus(org). Povos Indígenas do Brasil: Perspectivas no Fortalecimento de Lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Brasil Publishing. Curitiba, 2018, p.21-50.

DURÁN, Ramón Fernández El antropoceno: La Crisis ecológica se hace mundial. La expansión del capitalismo global choca con la Biosfera, Virus Editorial / Libros en Acción, 2011.65p.

FELDHUES, Marina. Fotografia, coleção e colonização. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <<http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/10484/>>

FILHO, Carlos Frederico Marés de Souza. Marco Temporal e direitos coletivos. In: CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel (orgs). Direitos dos Povos Indígenas em disputa. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Cap. 1, p. 75-100.

FREIRE, Paulo, Política e educação. São Paulo: Cortez, 1993.

Frochtengarten, F. (2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo

Coutinho. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138.

<https://doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008>

Felipe, M. A. (2019). Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena. *MATRIZES*, 13(1), 231-254. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p231-254>

FURLAN, Vinicius. Educação e catequese no teatro anchietano. 114 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação), UEM, Maringá, 2013

GADELHA, J. J. (2019). Cosmo-sensoriologia: rotas para uma metodologia fugitiva em artes. *Revista Vazantes*, 2(2), 170-189. Recuperado de <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40300>

GEERTZ, Clifford,. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: ZAHAR. 1978, 213p.

GIROTTI, Renata Lourenço. O Serviço de Proteção aos Índios e o estabelecimento de uma política indigenista republicana junto aos índios da reserva de Dourados e Panambizinho na área da educação escolar (1929 a 1968). 2007. 250 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103196>>.

GOLDEMBERG, Mirian. A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2004.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, 12ª ed Editora: Lamparina, 2015, 58p.

HERZOG, Werner. Interviews. University Press of Mississippi, 2014, 193p.

HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1984, 316p.

JOVCHELOVITCH, Sandra.; BAUER, Martin W.. Entrevista narrativa. In: BAUER, M. W. GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Tradução: Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

KRENAK, Ailton. Coleção Tembetá de pensadores indígenas - Ailton Krenal. Beco do Azougue Editorial Ltda. Rio de Janeiro, 2017. 155p.

LATOUR, Bruno. Jamais fomos Modernos, ensaios de antropologia simétrica. Editora 34 2013 149p.

LIMA, Carmen Lucia Silva, ATHIAS Monteiro. Trajetórias entre contextos e mediações: a construção da etnicidade Potiguara na Serra das Matas. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

LIMA, Thiago Halley Santos de. O Conhecimento na Escola Indígena no Ceará: Práticas de ensino diferenciado na Escola Indígena Direito de Aprender do Povo Anacé. 2017. 113 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MONTE, Nietta Lindenberg. "A formação dos 'realizadores indígenas'". In: Vídeo nas Aldeias. 2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

MOONEN, Frans. Os índios potiguara na Paraíba. 2ª. edição digital aumentada, Recife, 2008. Disponível em:
http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/lucianomaia/moonen_indios_potiguara_pb_2008.pdf

MACEDO NUNES, Karliane; IZIDORO DA SILVA, Renato y DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. Polis [online]. 2014, vol.13, n.38, pp.173-204. Disponível em https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-65682014000200009&ln

MiGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. Cinema de Brincar. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

NÓBREGA, Luciana Nogueira. O povo indígena Anacé e o Complexo Industrial e Portuário do Pecém, no Ceará: desenvolvimento e resistências no contexto da barbárie por vir. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza (CE), v. 51, n. 2, p. 165-211, jul./ out. 2020.

OLIVEIRA, João Pacheco, « O nascimento do Brasil: revisão de um paradigma historiográfico », Anuário Antropológico, v.35 n.1 | 2010, 11-40., « O nascimento do Brasil: revisão de um paradigma historiográfico », Anuário Antropológico, v.35 n.1 | 2010, 11-40.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. 2016. O nascimento do Brasil e outros ensaios : “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro : Contra Capa. 384 p.

PALITOT, Estêvão Martins. Um quadro de multiplicidade étnica: Os povos indígenas de Crateús In: Estêvão Martins Palitot(org). Na Mata do Sabiá. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009, p.271-300.

POTIGUARA, Eliane, Metade Cara, metade máscara. Grumin Edições, Rio de Janeiro ,2019, 164p.

PREZIA, Benedito, Xicão vive, seu povo continua sua luta Porantins, em defesa da causa indígena, Ano XXIX • Nº 296 Brasília-DF • Junho/Julho - 2007

RODRIGUES, C. R. . O Apostolado Positivista do Brasil e o SPILTN: propostas e políticas para a questão indígena no Brasil. TOPOI (ONLINE): REVISTA DE HISTORIA , v. 20, p. 185-203, 2019.

SMITH, Linda Tuhiwai. Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas. Editora Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2018, 239p.

SILVA, José Afonso da. Parecer. In: CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel (orgs). Direitos dos Povos Indígenas em disputa. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Cap. 1, p. 17-42.

SILVA, Francimeire Oliveira da. I-Juca Pirama como exemplo do uso da literatura indianista na construção da nacionalidade brasileira. 2014. 20 f. Monografia (Licenciatura em Letras Português)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SOUZA, Rute Moraes. Tabas Roças e Lugares de Encanto: Construção e Reconstrução Anacé em Matões, Caucaia, Ceará. Universidade Federal do Recôncavo Baiano, 2019.

PARENTE, Tiago Coutinho. Iracema, horizonte de memórias do mito incessante. 2019. 231 f. Tese (Doutorado em Memória Social)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PEREIRA, Sonia Maria Couto. Etnografia e iconografia nos registros de Hércules Florence durante a expedição Langsdorff, na província do Mato Grosso (1826-1829). Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2016. 185 p.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio.” In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

PINTO, Nicole Soares Sobre alguns modos de usar a cultura dos outros in Políticas culturais e Povos Indígenas , In: CUNHA, Manuela Carneiro, da; CESARINO, Pedro

de Niemeyer. Políticas culturais e povos indígenas Editora Unesp, Sao Paulo, 2014, 517p.

SILVA, José Afonso da. Parecer, in Direitos dos povos indígenas em disputa, 2018 org Manuela Carneiro da Cunha e Samuel Barbosa editora Unesp

SZLACHTA JUNIOR, Arnaldo Martin. Os tipos brasileiros de Albert Eckhout, a glorificação do exótico e sua repercussão em livros didáticos presentes nos guias PNLD. 2019. 353 f. Tese (doutorado em História)--Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências HUMANAS, Letras e Artes, 2019, Maringá, PR.

YIN, Robert K. Estudo de Caso Planejamento e Método. São Paulo, Bookman, 2001, 205 p.

ZANETTI, Daniela. O “cinema de periferia” e os festivais: práticas audiovisuais e organização discursiva. Comunicação & Sociedade, Ano 31, n. 53, p. 191-214, jan./jun. 2010

