

## O cinema menor de Divino Tserewahú<sup>1</sup>

**Fernanda Oliveira Silva**

Mestre em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Docente de Licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) / Campus Alta Floresta. Coordenadora Pedagógica da E. E. Indígena Mayrowi Apiaká.

ferd\_oli@hotmail.com

### Resumo

No artigo discuto o cinema de Divino Tserewahú, cineasta Xavante, a partir do conceito de cinema menor. O menor refere-se a um termo emprestado dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari que utilizam a expressão "literatura menor" ao analisarem a obra do escritor Franz Kafka. Menor, não por ser inferior, mas por ser feito por uma minoria na linguagem de uma maioria. Neste sentido, este cineasta indígena realiza um cinema com suas particularidades no seio de uma cinematografia dita estabelecida e que se apresenta como a expressão de um coletivo, o povo Xavante, que transformados em imagem, também representam aquilo que Divino denomina a "Cultura Xavante".

**Palavras-chave:** Cinema indígena; Cinema menor; Divino Tserewahú.

### Abstract

The article discusses Divino Tserewahú cinema, Xavante filmmaker, from a minor cinema concept. Minor refers to a borrowed term from philosopher's Gilles Deleuze and Felix Guattari that uses "minor literature" expression to analyse Franz Kafka work. Minor, not as inferior, but done by a minority in a majority language. In this regard, this indigenous film-maker performs a cinema with its particularities within a so-called established cinematography and that presents itself as a collective expression, as Xavante people, when transformed into a image, also represents what Divino called as "Xavante Culture".

**Keywords:** Divino Tserewahú; Indigenous cinema; Minor cinema.

### Introdução

O termo Oi'ó refere-se à raiz de uma planta com folhas semelhantes à da bananeira que cresce em algumas áreas de brejos no cerrado. No dia anterior, as raízes Oi'ó são coletadas e preparadas pelos pais daqueles que estarão participando dos rituais (DELGADO, 2008, p.93).

Ouvem-se várias vozes masculinas de incentivo, ouriçadas pelo combate de dois meninos, possivelmente com idade entre 10 e 14 anos, que lutam com instrumentos, semelhantes a um taco, porém, feito de raízes. Eles se batem repetidas vezes, de maneira muito forte, na altura dos ombros e braços, enquanto se movimentam numa espécie de círculo. Suas expressões faciais são de dor. Seus corpos estão ornamentados de modo semelhante entre si, mas, com pinturas distintas; ambos estão usando apenas calção e têm o tronco nu. Um deles usa calção vermelho, tem o rosto e o corpo pintados de vermelho (urucum) até a altura das coxas e decorados com detalhes em preto (jenipapo). Há também uma forma retangular representada no peito e uma faixa na parte externa de cada braço e nas canelas. As faixas, abaixo de cada joelho, são pretas e vão até os pés.

O outro menino segue o mesmo padrão, no entanto, sua pintura é preta com uma forma retangular na barriga e uma faixa no meio das costas em vermelho. A faixa abaixo dos joelhos também é preta. Seus cabelos estão presos, em um rabo-de-cavalo, com um amarrador feito com fibra de buriti<sup>2</sup>. Ambos estão com as franjas pintadas de urucum. Também usam pulseiras e tornozeleiras de fibra de buriti, uma espécie de cinto na cintura, também produzida com as fibras, além de uma gravata do mesmo material, amarrada ao pescoço.

1. Este artigo é parte da pesquisa realizada na dissertação: O Cinema Indigenizado de Divino Tserewahú, apresentada pela autora ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unifesp campus Guarulhos, em 2013.

2. Durante os eventos: "Ameríndias" e "Todo dia é dia de índio II" realizado em 2012 na Unesp/Araraquara e na Unifesp/Guarulhos, Natal Anônimo informou que tais fibras são oriundas da palmeira Buriti. Delgado (2008) descreve esses adereços de pulso e tornozelo (*wedenhorô*) como detentores de propriedades mágicas para evitar a dor. No texto, usa-se a expressão "fibra de buriti".

Em suas têmporas há linhas verticais desenhadas, identificadoras do cl  a que pertencem, sempre na cor oposta à pintura do corpo. O plano médio apresenta os meninos no centro e ao redor enxergamos homens adultos, mulheres e crianças assistindo e estimulando a luta. Ao fundo, vemos casas em formato semicircular, feitas de alvenaria e telhado de palha. Dois homens auxiliam os meninos na luta, entregando um novo instrumento quando um deles se quebra, notadamente pelo efeito da f rca exercida pelo menino que está de preto.

Na sequência, o menino de vermelho sai frustrado da arena de batalha, enquanto algumas vozes e risadas parecem ironizar o perdedor e comemorar a vitória do menino de preto. Nesse momento os caracteres no vídeo apresentam "Aldeia Xavante de Sangradouro, Mato Grosso". Em seguida, outro plano mostra Divino Tserewahú conversando com um homem, ambos de calça jeans e sem camisa; o homem tece explica es sobre a luta dos meninos. Estão sentados em um telhado de palha de alguma casa e há um cinegrafista, também indígena, com uma camiseta salmão, boné e calça marrom, que aparece de costas na imagem, pois é ele quem está filmando a explica o a que assistimos; percebemos, então, que há duas câmeras sendo utilizadas na filmagem. No primeiro plano, a conversa entre Divino e o homem continua com a seguinte explica o:

*Quando nasce um menino o avô fica feliz, ele prepara raízes para banhar o menino e fazer dele um bom lutador. Se isso acontecer, ele conta para os pais e tios que vão testar o menino no O  , a luta com raízes. Se ele for bom mesmo, o av  vai continuar banhando ele sem que os outros saibam (56'')*



No plano seguinte, em câmera lenta, aparece outra luta do *Oi'ó*. Neste combate, um menino de vermelho conquista a vitória e sua expressão facial é de alegria. O perdedor sai de cena demonstrando estar sentindo muita dor. Esta é a sequência inicial (2'46'') de *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (56', 1999), segundo filme de Divino Tserewahú Tsereptse, o cineasta Xavante que motivou a escrita deste artigo.

### O Cineasta Indígena

Divino é um cineasta bastante conhecido nos circuitos de cinema etnográfico e indígena. É notável a posição que ele e suas produções vêm ocupando nesse cenário dentro e fora do Brasil. Além disso, tem o maior número de filmes premiados e o maior número de filmes como diretor durante seu tempo de trabalho na Organização não Governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciado em 1996. Tal posição também o coloca como um dos indígenas mais experientes formados pelo VNA, tornando-se uma figura exemplar nas palavras do coordenador do VNA: “um caso bem-sucedido das experiências do projeto”, como afirma Carelli<sup>3</sup> em entrevista a Claudia Pereira Gonçalves, em 2012.

Divino, além de cineasta, é um Xavante, morador da aldeia de Sangradouro, no Mato Grosso. Sua história com as imagens tem início em 1988, momento em que os Xavante de Sangradouro, mediados por Lucas Ruri'õ, convidam o VNA para filmar um dos seus mais importantes rituais de iniciação masculina ao mundo espiritual – o *Wai'á*<sup>4</sup>. Carelli conta que a preocupação de Lucas era o esquecimento de detalhes do ritual, pois a maioria dos anciãos que ia dirigir o cerimonial daquele ano, possivelmente, não viveria até o próximo, o que poderia comprometer sua continuação. Muitos deles realmente não viveram até o *Wai'a* seguinte; por isso, registrar o ritual naquele momento foi uma necessidade, porque “assegurou a perpetuação da memória” (ARAÚJO, 2011, p.54).

A partir desse contato, o VNA inicia os primeiros trabalhos com os Xavante, na primeira fase do projeto<sup>5</sup>. Posteriormente, passa a ministrar oficinas e formar realizadores; no caso dos Xavante, além de Divino, Caimi Waiassé e Jorge Protodi<sup>6</sup>.

Divino começa a filmar aos 16 anos com seu irmão Jeremias que, no começo dos trabalhos realizados com o VNA, em Sangradouro, foi

3. Vincent Carelli, indigenista e documentarista que, em 1987, com a antropóloga e também sua esposa Virginia Valadão, iniciou o Vídeo nas Aldeias, um projeto a serviço de projetos políticos e culturais dos índios.

4. O filme resultante é: “*Waiá, O Segredo dos Homens*” (1988), dirigido por Virgínia Valadão.

5. O VNA foi criado em 1986 vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Até 1996 desenvolvem um trabalho de intercâmbio de imagens entre diferentes povos indígenas, tendo o vídeo como instrumento de luta política. Em 1997 é realizada a 1.ª formação de realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu. Assim, o foco do VNA se volta para a formação de realizadores indígenas e para a produção de filmes resultantes dessas oficinas. No ano 2000, desvincula-se do CTI e torna-se uma Organização não Governamental.

6. Caimi Waiassé e Jorge Protodi são da Terra Indígena Pimentel Barbosa. Caimi, que é professor na aldeia Etenhiritipá, continuou os trabalhos com audiovisual com outras instituições, tendo realizado com Jorge o filme *Darini, Iniciação Espiritual Xavante* (2005). Ambos estão envolvidos em projetos via Ponto de Cultura Apowé. Mais informações em: <<http://lab.i21.org.br>>

o cinegrafista escolhido. Quando Jeremias assumiu um cargo na Funai local, ele passou a função para Divino.

Teve um dia que o Jeremias pegou a câmera e me disse: 'vou te ensinar'. E depois ele me disse: 'agora você vai assistir ao que gravou'. Quando foi à noite, ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo. 'Você vai ver o que você gravou hoje. Aí você vai se assustar, mas não fique assustado, não'. Eu fiquei impressionado. Como a câmera grava? Como a câmera vai filmar o corpo da gente, a imagem da gente? Primeiro eu fiquei tímido com a câmera e tinha medo da comunidade, porque eu era muito novo. Só gravava de longe, de costas. E eu pensava que queria ser "filmador", a minha ideia era sempre essa. Então, meu irmão não aguentou mais trabalhar com a câmera e deixou na minha mão (Divino *apud* ARAÚJO, 2011, p.54).

Apesar de continuar filmando nos anos seguintes, só em 1997 foi que ele finalizou seu primeiro filme e passou a integrar o grupo de realizadores indígenas que na época estava sendo formado pelo projeto. Divino contou em entrevista (SILVA, 2014) que o VNA foi a sua escola e que lhe proporcionou viagens ao exterior para estudar as técnicas do cinema em diferentes escolas e países, como Havana (Cuba), Madri (Espanha) e Paris (França). Ele demonstra muita gratidão ao VNA. Divino tem 39 anos, é casado, pai de sete filhos e também avô e, assim como muitos jovens Xavante, no período da infância e adolescência, estudou no colégio da missão Salesiana, em Sangradouro. Como relata Gonçalves (2006, p.182-3) em entrevista realizada com o cineasta:

[Divino] Estudou em Cuiabá dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava 'preocupado com a cultura', e [voltou] de São Paulo para 'furar a orelha', a iniciação do jovem Xavante à vida adulta. Neste ritual as noivas são apresentadas aos iniciados. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, marcaram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro.

Carelli conta que a entrada de Divino no VNA teve início com a realização da série televisiva *Programa de índio* (1996)<sup>7</sup>. Esta série veiculou quatro episódios, depois transmitidos pela TVE do Rio de Janeiro, e teve a participação de uma equipe de indígenas, que atuaram e colaboraram de várias formas na realização do programa. Em 1997, durante a primeira oficina coletiva de formação de realizadores indígenas no Parque Indígena do Xingu, Divino teve sua primeira experiência de formação em conjunto com outros indígenas (ARAÚJO, 2011). Depois, seus trabalhos continuaram a ser produzidos.

7. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>>

É uma experiência que foi levada naquele tempo para nós, no Xingu. Lá a gente se conheceu e trocou experiências, foram 35 realizadores indígenas, hoje em dia alguns não estão mais trabalhando com vídeo. Tem alunos formados pelos alunos (da oficina do Xingu) que continuam filmando (Informação verbal).<sup>8</sup>

Atualmente, Divino trabalha no Museu das Culturas Dom Bosco, com sede em Campo Grande e filial na aldeia de Sangradouro. O cineasta ministra aulas de audiovisual para outros indígenas e realiza diversos trabalhos, além de pertencer a um programa de apoio a realizadores indígenas (Proari), que pretende se consolidar como organização<sup>9</sup>. Divino continua desenvolvendo projetos em parceria com o VNA, mas de maneira independente; faz debates sobre seus filmes em eventos/mostras de filmes; também participou de outros filmes como “O mestre e o Divino”, de Tiago Campos Torres, no qual é consultor e entrevistado. E realizou outros trabalhos fílmicos<sup>9</sup>. Até o momento, o VNA lançou sete filmes de Divino, sendo eles:

- 1) *Hepariidub'radá: Obrigado Irmão* (1998);
- 2) *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999);
- 3) *Merunti kupainikon man: Vamos à Luta* (2002);
- 4) *Wai'á rini: O Poder do Sonho* (2001);
- 5) *Daritizé: Aprendiz de curador* (2003);
- 6) *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e,
- 7) *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009).



8. Depoimento de Divino durante evento (nota nº 02). Carelli diz a Araújo (2011) que 30 indígenas participaram da oficina. Deixo ambas as informações acreditando que a variação de número não compromete a informação.

9. Programa vinculado ao Museu das Culturas Dom Bosco com objetivo de apoiar jovens indígenas na produção audiovisual. Mais informações: <<http://www.iteia.org.br/proari>>

10. Divino relatou em evento (nota nº02) que há uma série de filmagens realizadas por ele e que estão armazenadas na sede do VNA e também no museu das culturas Dom Bosco.

Neste artigo, portanto, discuto os filmes de Divino Tserewahú sob a perspectiva do conceito de “cinema menor”, nos termos de Deleuze e Guattari (1977), não por ser inferior, mas por ser feito por uma minoria indígena, usando uma linguagem de uma maioria não indígena – o cinema.

O objetivo é o de demonstrar a existência de práticas significantes específicas, singulares e, neste sentido, agregar novas informações sobre tais práticas, que são próprias à ontologia indígena.

### O rito-filme

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço. De modo geral, os filmes indígenas

seguem as técnicas ensinadas por professores não-indígenas (CORRÊA, 2006). E dessas experiências resultaram filmes diversos, com montagens distintas, inclusive de planos-sequência contínuos como o curso de um rio<sup>11</sup>.

Na estética dos sete filmes de Divino notamos semelhanças que resultam das opções feitas pela equipe do VNA no processo de montagem, sempre com sua participação. A narrativa fílmica tem narrador em voz *over* ou depoimentos. O teor dessas narrativas, em sua maioria, são os ritos. E a escolha pelos ritos provém de decisões tomadas coletivamente na aldeia Sangradouro, influenciadas pelos anciãos<sup>12</sup>. Assim, as narrações acontecem pelos depoimentos de homens, mulheres, anciãos e também por jovens e crianças. E, muitas vezes, os comentários parecem ter um caráter pedagógico, ora a partir de explicações de pessoas ora por meio da voz *over* ou comentários de Divino. Sobre dois filmes de Divino, Bernadet (2004) diz:

A fala, mesmo quando dirigida à câmera, nunca é explicativa ou analítica, ela é sobretudo descritiva. Mesmo em filmes que apresentam rituais, como 'Iniciação do jovem' e 'Poder do sonho', os índios descrevem as práticas e as várias fases das cerimônias, e quando explicam será conforme o seu imaginário. Nestes filmes o discurso antropológico ou etnográfico não tem lugar.

Bernadet afirma que os sujeitos filmados não dão seus depoimentos para a câmera aos moldes de determinados documentários brasileiros que, presos à fala, descartam materiais que contenham gestos e momentos de diálogo não direcionados à câmera. Ao contrário de tais registros audiovisuais, os filmes do VNA privilegiam questões descritivas.

De fato, há várias descrições nos filmes; no entanto, muitas dessas explicações não estão concatenadas somente "conforme o imaginário Xavante", pois em muitas aparecem conceitos do repertório antropológico, e "cultura" é um deles; este, vastamente repetido nos filmes de Divino.

O conceito de cultura vem sendo utilizado por povos indígenas e tradicionais, a quem o capitalismo coloca em situações cruciais de afirmação e reconhecimento de identidades, além do controle do próprio destino. Esse fenômeno teve início nas décadas de 1970/80, quando também começou o movimento de apropriação de tecnologias pelos povos indígenas. Momento em que os discursos acerca da valorização de suas "próprias culturas" adquirem notoriedade (SAHLINS, 1997).

11. Ver Shomotsi, de Valdete Pinhantã: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>

12. Cf. entrevista: O filme é um livro, uma memória que nunca acaba (SILVA, 2014).

Carneiro da Cunha (2009) afirma que o termo cultura foi aprendido com os não indígenas, tais como missionários, indigenistas e antropólogos. É interessante notar que tal categoria teria sido apropriada e, posteriormente, ressignificada, já que os povos indígenas não a utilizam com o mesmo significado que os não indígenas lhe atribuem. Os povos indígenas a reelaboram política e culturalmente e a retomam em seus discursos, com outros sentidos. Como afirma a autora: “Desde então, a ‘cultura’ passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais” (2009, p.312). A autora nomeia cultura com aspas a tal operacionalização nos discursos dos indígenas, e indica que há reflexividade na utilização das aspas, concernente à consciência que alguém tem sobre o conceito (*Idem*, p.359). Para ela, a reflexividade tem efeitos dinâmicos e uma das suas consequências é a coletivização daquilo que, em princípio, seria privado.

Penso nesta categoria analítica do mesmo modo como argumentou Coelho de Souza (2010), que desenvolve tal ideia nos termos de Roy Wagner (2010) em *A Invenção da Cultura*. Segundo ela: “De modo que, se há algo que se possa chamar cultura “sem aspas”, isto não é nada que estivesse ali *antes* do encontro entre o antropólogo (por exemplo) e o nativo; trata-se (antes) de um efeito deste encontro (sobre o antropólogo, p.ex.)” (COELHO DE SOUZA, 2010, p.112).

Nomeando de “invenção da cultura” algo construído através da observação e do aprendizado, e não de uma fantasia deliberada, pode-se entendê-la como uma invenção do fenômeno humano. Invenção no sentido positivo, de ato criativo, e não no sentido negativo, de algo falso. Para Wagner (2010), o antropólogo cria sua própria cultura no momento de sua pesquisa de campo, quando experiencia outros modos de vida. Nessa ocasião ele é capaz de ter consciência de si mesmo e, portanto, de sua própria cultura. Para isso, o antropólogo objetifica aquilo que apreende como cultura do povo estudado e o faz para poder controlar a situação da própria pesquisa.

Para teorizar o que apreendeu de determinado povo, o antropólogo utiliza seu referencial teórico, como se a cultura fosse algo com um funcionamento específico, com suas regras. Esse processo de objetificação é o que o autor definiu como “produzir significado no âmbito de sua própria cultura” (WAGNER, 2010, p.36).

Ao assistir aos filmes de Divino, é possível notar que a cultura é acionada muitas vezes para reafirmar ideias de identidade, como instrumento político, na luta pela conquista do respeito dos não índios; portanto, para esta análise, tal conceito

pode ser entendido com aspas, na medida em que foi apropriado por Divino e pelos demais povos tradicionais. Divino esclarece:

[...] nós temos que valorizar muito a nossa tradição que é muito importante, sabe? Nós não podemos mudar nunca, nasci como Xavante, nunca vou ser como branco, o branco que pensa que vai viver junto com o povo Xavante e vai ser como ele, nunca será, vai aprender a respeitar a cultura do povo Xavante, pois as culturas dos povos indígenas do Brasil são muito diferentes entre si. O que eu penso também é que a sociedade Xavante nunca vai perder a sua cultura, porque sua raiz é muito forte (informação verbal).<sup>13</sup>

Os diálogos dos filmes de Divino, em grande parte, estão na língua nativa. Há falas em português, mas que acontecem exclusivamente direcionadas ao público não Xavante, como no trecho de *Wapté Mnhõnõ: A iniciação do jovem Xavante* (1999), em que Bartolomeu Patira explica para Whinti Suyá que o ritual dos *Wapté* (jovem) é realizado por todos: “São oito aldeias dentro da reserva Xavante, então todo Xavante faz a mesma cultura, a mesma festa que você está vendo aqui, a passagem do adolescente para o homem” (4’20’’).

Divino, tanto nos filmes quanto nas oficinas de audiovisual que ministra, afirma que: “A gente explica tudo, não corta; o que a pessoa está falando vai servir na edição. Os grupos chegam e filmam, depois cada grupo traz as imagens e assistem juntos, os alunos olham (*as imagens*) e veem os erros”<sup>14</sup>. Esses erros citados por Divino são parte do que ele aprendeu como o correto em relação às questões técnicas da filmagem; todavia, também podem dar margem para pensarmos na atuação deste cineasta como professor, pois são questões que aparecem como paradigmas nas instruções de Divino, e que refletem as instruções dos coordenadores do VNA.

Acerca de como as técnicas são aprendidas e/ou adaptadas na cinematografia indígena, destacamos um trecho da conversa entre os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel com os documentaristas (CORRÊA, 2006), que elucida a metodologia utilizada nas oficinas de formação de realizadores indígenas:

Mari – Fui eu também que editei *Das crianças Ikpeng* para o mundo, eu conheço o material bruto. E os Ikpeng – que é o povo com quem eu mais trabalho – são taquicárdicos, eles são a mil por hora, o tempo deles é outro.

Coutinho – Os filmes não precisam ser iguais...

Escorel – O tempo de certa maneira está impregnado no material que foi gravado.

13. Entrevista citada na nota de rodapé nº 01.

14. Idem nota de rodapé nº 09.

Mari – Exatamente. É aí que eu queria chegar.

Escorel – Ele varia, com certeza. Mas deve ter aldeias não taquicárdicas.

Mari – Como a aldeia do Shomotsi.

Coutinho – Você limita a duração do plano? Por exemplo: “Olha por razões econômicas, ou por razões gramaticais universais, não filma uma cena de mais de um minuto, quando não está acontecendo nada”. Vocês dão essa instrução?

Vincent – Não.

Coutinho – Porque você não pode montar mais longo se o cara filma trinta segundos aqui e vinte segundos ali.

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

No quesito duração do plano, há indicações para filmar os não acontecimentos, “momentos mortos”, pois eles poderão servir na edição e, sobretudo, a opção de edição tem a ver com aquilo que foi filmado; se houve muitos planos-sequência, eles optam por uma edição que preserve tais características, que esteja de acordo com o “tempo” do povo que realiza as filmagens (CORRÊA, 2006).

Não é possível saber até que ponto tais procedimentos impedem processos criativos entre os indígenas. Mas, sabemos que as decisões finais dos filmes de Divino, inseridas na montagem, passam não somente pela equipe do VNA e por ele, continuam passando por decisões coletivas dos anciãos/lideranças, como já citado.

### Cinema menor: a expressão de um coletivo



A denominação “cinema menor” advém do conceito de “literatura menor”, postulado pelos filósofos Deleuze e Guattari (1977) em análise da literatura de Kafka. O conceito de menor não preconiza inferioridade, afirma o fato de essa literatura ser feita por um judeu em uma língua que não era a sua de origem. Os autores se referem ao uso da língua alemã ao invés do tcheco, a língua natal de Kafka. Apesar de utilizada em Praga, onde vivia o escritor, este alemão não era falado pela maioria da população, pois era uma língua burocrática, utilizada por uma minoria opressiva (dominante) e não pela maioria da população. Sendo assim, esse alemão funcionava para Kafka, um judeu tcheco, como uma língua desterritorializada, própria para “estranhos usos menores”, usos subversivos da linguagem, como o que ele empreendeu.

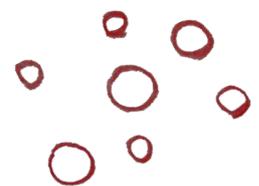
Creio que os filmes indígenas podem ser também considerados apropriados para “estranhos usos menores”, pois, além das particularidades de sua narrativa,

os indígenas podem utilizar o cinema para usos criadores, tal como fez Kafka com o idioma alemão. E, assim como a literatura, esse cinema é realizado por minorias numa linguagem da maioria. No caso de Kafka, foi a língua alemã e no caso de Divino e dos filmes indígenas, o cinema. Portanto, o cinema indígena pode ser um “cinema menor” uma vez que ele, em si, é uma desterritorialização. Existiria, então, como um ‘sotaque’ nesse cinema, que o torna menor<sup>15</sup>.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. [...]. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.25).

Para Deleuze e Guattari, Kafka escreve em alemão por esta ser a língua de um grupo intelectual, dominante, de Praga, ainda que minoritário. Os alemães que, assim como Kafka, eram minoria, falavam uma língua desterritorializada, visto que o alemão veiculado em Praga não era o mesmo alemão literário, sendo, inclusive, gramaticalmente pobre. Optar por essa língua foi uma decisão política, já que Kafka, como judeu, pertencia à minoria excluída pelos alemães. E, como argumentam os autores, a opção de utilizar uma língua desterritorializada possibilitou a Kafka explorar toda a potencialidade da linguagem em seus textos, fazendo um uso criador e intensivo dessa sua pobreza em “estranhos usos menores” da linguagem.

Os usos intensivos da linguagem a que Deleuze e Guattari se referem dizem respeito à pobreza do vocabulário daquele alemão que também é influenciado pelo tcheco e que apresenta “o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; [...] a multiplicação e a sucessão de advérbios; o emprego das conotações doloríferas; a importância do acento como tensão interior da palavra [...]” (*Idem*, p.35), e que, conforme análise de Wagenbach, Kafka toma tais aspectos de modo criador, possibilitando novas inflexões e intensidades. Tais usos correspondem às “condições



15. A ideia de cinema menor pode se estender a diversas populações minoritárias ou não: sejam religiosas, periféricas, étnicas ou outras que realizem um cinema específico, com algum tipo de “sotaque”, pois a minoridade não diz respeito à questão étnica, mas semiótica da língua.

revolucionárias de toda literatura no seio daquela a que chamamos de grande” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.28).

De acordo com tal premissa, a literatura menor tem um potencial revolucionário na medida em que encontra o seu próprio jeito de ser, ou ainda, como diriam os filósofos, seu próprio “terceiro mundo”, seu “próprio deserto”. O cinema menor de Divino também pode encontrar o seu próprio deserto, o seu próprio jeito de ser, com características distintas de outros cineastas não indígenas, pois é possível [re]criar através dos seus filmes uma “cultura Xavante”, com um povo Xavante que, tornado imagem, expressa para o outro o funcionamento dessa “sua cultura”.

Das três características da literatura menor discutidas por Deleuze e Guattari, a primeira é que há, necessariamente, uma desterritorialização da língua, por ela ser criada em um contexto e levada para outro, sendo modificada neste. Para Kafka, escrever em alemão é uma barreira linguística, por ele ser judeu e ter nascido em um país que tem uma multiplicidade de línguas, como a tcheca, o alemão, o iídiche, o hebraico, além do francês e do inglês, e esta última estaria se tornando tão importante quanto o alemão. Porém, Kafka era um dos raros escritores judeus que compreendia quase todas estas línguas e, por isso, também pôde potencializar o alemão em seus textos, utilizando elementos do iídiche de forma diferenciada de outros escritores. Kafka não utilizou o alemão num processo de incorporação do hebraico, como fizeram escritores da escola de Praga, mas utilizou o iídiche “para convertê-lo em uma escritura única e solitária” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.40).

Para Karl Erik Schøllhammer, que analisa essa obra:

No caso histórico de Kafka, trata-se de um escritor que escreve em alemão como parte de uma minoria judia em Praga e, portanto, é desterritorializado triplamente. Não escreve em tcheco, a língua da sua pátria, não escreve em iídiche, a língua da sua comunidade, mas escreve num alemão deficitário, deslocado da língua maior. Assim, a desterritorialização da língua de Kafka expressa a ruptura do seu compromisso nato com as ideologias de uma língua materna, estofo da consciência nacional e conteúdo de uma identidade orgânica que naturalmente representa (SCHØLLHAMMER, 2001, p.63).

A segunda característica desta literatura é que tudo passa pela questão política, pois o caso individual remete necessariamente a outras histórias, “é nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro” (SCHØLLHAMMER, 2001, p.26).

A terceira e última característica é o seu caráter coletivo, que diz respeito ao

fato de não haver muitas pessoas em situações linguísticas minoritárias que dominam o processo de escritura ou até mesmo tem talento para tal criação, há um caráter coletivo oposto a um caráter de autor/mestre. Neste caso, toda produção textual é necessariamente relacionada a uma comunidade, mesmo que outras pessoas dessa comunidade minoritária não estejam em acordo com quem a produziu. “O campo político contaminou todo o enunciado” (*Idem*, p.27).

#### O cinema menor de Divino

A língua nativa de Divino é o Jê Akwén<sup>16</sup>, falada pelos Xavante, e sua segunda língua é o português que vem sendo aprendida e operacionalizada pelos indígenas no Brasil ao passo em que eles foram se relacionando com os não indígenas. Atualmente, a educação bilíngue é presente em sua aldeia, assim como em diversas outras aldeias no Brasil. No caso de Divino, sua educação escolar se deu nas escolas da missão Salesiana e de São Paulo. No entanto, sua formação não corresponde ao mesmo processo de educação escolar de outro estudante não indígena, na educação básica, devido às fortes diferenças do processo de ensino no Brasil<sup>17</sup>.

Portanto, para Divino o português não é sua língua materna e, apesar de ele maneja-la bem, é possível notar um sotaque em sua fala. No entanto, esta é a língua a ser utilizada em suas relações com os não falantes do Jê Akwén. De acordo com Domingues (2007) que escreveu acerca de uma “literatura indígena”, os indígenas no Brasil não falam nem escrevem o mesmo português dos brasileiros; por isso, a questão da desterritorialização da língua para esta literatura também está posta.

[...]. Eles sabem muito bem que uma literatura Guarani é impossível, por isso eles escrevem em português. [...] O que os escritores indígenas podem fazer com o português que eles e suas comunidades falam? Sabe-se que este português não é o mesmo que o português falado nas cidades ou em outras partes do Brasil, inclusive que este mesmo português indígena não é o mesmo falado em diferentes comunidades indígenas (DOMINGUES, 2007, p.97).

Construir uma comunicação a partir de uma linguagem aprendida com não indígenas é adotar novos registros e códigos de comunicação, que passam tanto pela escrita quanto pela imagem. E tal passagem, para Divino, se deu no contato com o VNA. Nesse sentido, vale ressaltar a influência do trabalho de Mari Corrêa, egressa da escola francesa de cinema Ateliers Varan<sup>18</sup>, e principal responsável pelas oficinas de formação de realizadores indígenas de 1998 até 2009.



16. Informação que pode ser encontrada no site do Instituto Sócio Ambiental (ISA), disponível em: <<http://www.socioambiental.org.br/>>.

17. Sobre a escolarização indígena: “A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito” de Bruna Franchetto, disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_xt&pid=S0104-93132008000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_xt&pid=S0104-93132008000100002)>.

18. Disponível em: <<http://www.ateliersvaran.com/spip.php?article25>>

O conceito e método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu aprendi que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despiando de ideias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004)

Nos filmes de Divino pode-se perceber influências desse modo de fazer cinema, que passa por sugestões de filmar o cotidiano de parentes, os acontecimentos e os não acontecimentos.

De acordo com Busso (2011), Mari Corrêa ajudou na edição do filme *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999) e sabe-se que este foi um filme bastante complexo para ser realizado, devido a questões políticas internas de Sangradouro que, na época, envolviam disputas entre os clãs contra a presença de Xavante de outras aldeias, e que por diversas vezes criaram empecilhos para sua concretização (CARELLI, 1998); o filme reflete alguns destes aspectos, pois percebe-se certas tensões na intimidade entre os sujeitos que filmam e os que são filmados. A intimidade entre o cineasta e os sujeitos filmados é presente em quase todos os filmes de Divino, salvo em *Daritzé: Aprendiz de Sonhador* (2003) e o *Vamos à luta* (2002), filmes realizados em outras comunidades. Nas situações em que há conversas ou comentários triviais, como em uma cena do *Wai'á Rini: O poder do sonho* (2001), sobre o rito do *Wai'á*, Divino filma seu tio gritando para as mulheres correrem e levarem água para os filhos e afilhados que estavam sendo iniciados na festa e fala para a câmera em um tom bem-humorado: “Meu sobrinho Divino também está me filmando, ele é pau grosso. Ele é valente, amanhã vai me levar no supermercado para comprar as coisas que eu preciso” (11’23’’).

Tais situações, nos filmes dos realizadores indígenas, reflete para Mari Corrêa (2006) o que Coutinho denominou de impurezas, conforme diálogo a seguir:

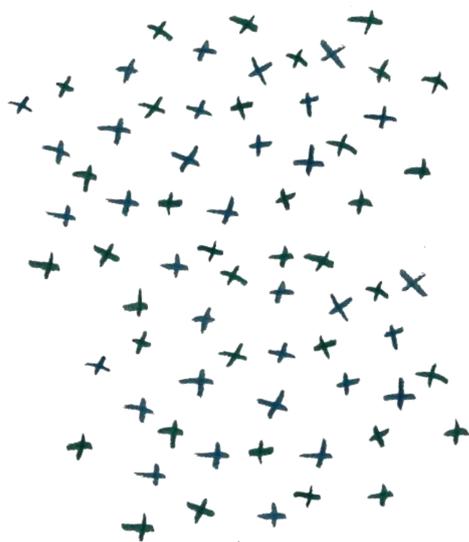
*Coutinho* – O que é que vocês filmam ou não filmam? São os caras que decidem? Você tira na montagem os problemas de vocês com os índios? Por exemplo, uma hora as meninas vêm correndo, acho que é na hora do futebol, e um cara diz uma frase em português para as garotas: “Vamos jogar futebol”, alguma coisa assim... De repente tem uma fala em português. Então minha pergunta é o seguinte: até que ponto vocês permitem que a impureza invada?

*Mari* – Estimulamos a invasão da impureza.

*Coutinho* – Porque é isso que está acontecendo e o cara continua índio. Até que ponto, então, nas filmagens, eles decidem o que vão filmar?

*Mari* – A gente não participa das filmagens.

*Coutinho* – Não? Você está vendo como é importante mostrar as condições de produção? E a todo momento eles falam com a câmera. Olhando ou não olhando. E sempre eles dizem o que vão fazer, o que estão fazendo e o que acabaram de fazer. É uma coisa impressionante, isso aí deve ser de todos, esse negócio de metalinguagem natural, “Se eu cair me filma”. A



mulher extraordinária que fala no filme – maravilhoso isso – a mulher que fala: “Você me filmou pelada, vai me pagar”.

Ainda assim, os filmes de Divino têm os elementos constituintes de certa tradição documentária cinematográfica com entrevistas, depoimentos explicativos, montagem paralela, enquadramentos em planos gerais e americanos, narração, dentre outros, e continua sendo um cinema bastante peculiar, pois traz para a linguagem do cinema não ficcional um tipo de sotaque que, aqui, me interessa perceber e distinguir.

O sotaque diz respeito aos usos que o cineasta faz em sua narrativa cinematográfica, e essa intimidade com as pessoas é um dos aspectos. Em todos os filmes há narração em *voz over*; porém, essa voz não é distanciada, usual em filmes de não ficção, como resalta Nichols (2005), mas uma voz subjetiva, em primeira pessoa. E, além de narrar, ele também aparece com sua câmera, participa dos rituais e é, frequentemente, interpelado pelas pessoas da aldeia. Essa é uma *voz over* que tem corpo.

Para MacDougall (2009, p.63), quando olhamos algo somos guiados por nossos interesses culturais/pessoais, de modo que nossa visão é, assim, predeterminada, e

há, portanto, uma interdependência entre percepção e significado. O significado molda a percepção, mas no final a percepção pode refigurar o significado, de modo que na etapa seguinte isso pode alterar a percepção mais uma vez.

Assim, essa condição se aplica tanto ao ver quanto ao fazer imagens, sendo que a produção de significados acontece por meio do corpo todo e não apenas do pensamento. No ato de produzir imagens há a impressão das marcas do corpo de quem a produziu bem como dos significados que se desejou comunicar. Por isso, ele afirma que: “Imagens corporais não são apenas imagens de nossos corpos; elas são também imagens do corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (*Idem ibidem*).

Divino faz questão de se mostrar como parte do grupo de pessoas filmadas, e a recorrência do posicionamento da câmera na mesma altura dos sujeitos filmados é um modo de dialogar com eles. A história que está sendo contada é também a sua história. Para MacDougall (2009), no enquadramento das imagens é possível perceber o que se quer contar, pois, o enquadramento é sempre uma escolha e, nesse sentido, também é possível perceber a sensibilidade do autor das imagens.

A voz *over* de Divino permite ao espectador que forme não apenas uma imagem sua e das pessoas que aparecem, mas, também proporciona um tipo de conhecimento que é apreendido pelo visual. Portanto, é possível ao espectador

apreender as experiências vivenciadas por ele, como cineasta. Nos termos de MacDougall (2009, p.66) “o conhecimento visual (bem como outras formas de conhecimento sensorial) nos oferece um de nossos meios primários de compreender a experiência sentida por outras pessoas”.

No filme *Pi’õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009), Divino conta ao espectador algo de caráter pessoal na sequência 45’28”:

Vocês viram naquelas imagens (no filme) do tempo de contato, de 1967, os padres viram essa festa pela primeira vez, eles estavam lá presentes, e alguns deles começaram a ouvir os Xavante e começaram a ver que essa festa não vale nada pra eles...eu não falo mal dos padres, eu falo como nossos pais falam; então eles começaram a falar que essa festa é pecado pra eles, vamos dizer. Aí eles não deixaram mais fazer (permitir que os Xavante realizassem a festa). [...] eu lembro que foi em 1973 (a última festa), teve mais, só que eu não lembro, eu lembro de 1973, porque foi nesta festa que eu fui transformado. Eu não nasci na festa que minha mãe passou, eu nasci sete meses depois, prematuro. [...]. Perguntei pro meu pai e ele falou: ‘Somos juntos, ele gosta muito de mim, quando ele caça traz pra tua mãe, quando ele pesca traz pra nós aqui [...]. É como se fosse o segundo homem da sua mãe’.

O cineasta revela que foi concebido durante a festa de nomeação das mulheres em que sua mãe participou e que seu pai biológico não é o mesmo que o criou. Sua confissão potencializa a compreensão do espectador a respeito das experiências vivenciadas em um ritual e sua relação com a constituição da “Cultura Xavante”.

Divino precisa manejar a linguagem maior, do cinema, isto é, manejar uma linguagem que lhe é desterritorializada. Além de ser algo que ele pode fazer por ter aprendido com seus instrutores ao longo dos anos, ele maneja a “linguagem” nos termos de Deleuze e Guattari, de forma criadora e/ou intensiva. Sua voz ou “sotaque” tem corpo e fala com e pela aldeia de Sangradouro, mesmo porque o cineasta não se coloca como único autor de seus filmes:

Nunca realizei os filmes sozinho, e como sempre fui diretor considero muito os velhos. Nunca fiz filme apenas da minha vontade e as vontades que tenho eu conversei com os velhos. O que eles não concordam, eu concordo com eles. Se existe alguma coisa que eles querem e não tem na imagem, eu faço entrevista com eles depois. Assim, a gente vai assistindo e eu vou explicando no VNA. Quando é aprovado pelos velhos, a gente finaliza com os créditos. Depois fazemos o DVD com várias cópias e todas as aldeias ganham. Eles se animam com a própria imagem. Eles consideram a própria imagem como uma história. Os nossos velhos estão acabando e antes disso eu já aproveitei muito a memória e a sabedoria deles. Eles consideram o filme como um livro, uma memória que nunca acaba do povo Xavante, então eles gostam de qualquer coisa (SILVA, 2014, p. 427).

Partindo para a segunda característica de análise da literatura menor, sua natureza política, neste cinema menor o político também é constante. Na literatura, a questão do político aparece em relação ao sujeito que produz a escrita, e ele é imediatamente vinculado e/ou relacionado ao seu grupo; notamos também essa relação no cinema de Divino, pois, imediatamente o relacionamos aos Xavante e também aos indígenas em geral. Os filmes tratam de questões que dizem respeito aos Xavante, seus ritos e/ou questões que envolvem outros grupos indígenas. A partir dessas produções outras histórias imediatamente se agitam e aparecem, nos termos dos autores da “literatura menor”, é o agenciamento de uma enunciação coletiva, neste caso, dos “indígenas”.

Os cineastas indígenas expressam o imediato político ao filmar os seus ritos ou outros temas que lhe dizem respeito como, por exemplo, problemas internos decorrentes das mudanças trazidas pelos não-indígenas (*Sangradouro*, 2009). O político sempre se revela, os ritos e a vida social indígena são sempre por si, uma política diversa do conjunto da sociedade brasileira. É um agenciamento coletivo por ser a expressão mesma deste coletivo. A descrição a seguir de um trecho do filme *Meruntî kupainîkon man: Vamos à Luta* (2002) pode esclarecer esta relação proposta: O cenário é a aldeia Maturuca do povo Macuxi durante a celebração de um ato comemorativo referente aos vinte e cinco anos de luta pela homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol.

A câmera mostra em primeiro plano uma liderança falando ao microfone para o restante da população na aldeia. Ele veste um cocar de penas muito coloridas, uma camisa branca e tem no pescoço alguns colares de sementes escuras. O homem relata o motivo daquela celebração, que diz respeito à luta que eles iniciaram há vinte e cinco anos pelo reconhecimento do território. Tal luta começou quando aquela comunidade decidiu parar de consumir bebida alcóolica, que era motivo de muitos problemas, inclusive colocando-os sob o risco de perderem suas terras. Atrás da liderança notamos algumas faixas com os textos: “ou vai ou racha”; “nossa luta”. Na sequência, a câmera mostra em plano americano um grupo de jovens em pé cantando ao som de um violão, meninos e meninas adolescentes, as meninas na frente dos meninos e uma delas segurando um microfone enquanto um outro jovem toca o violão.

Eles estão ornamentados, as meninas estão de sutiã ou biquíni de cores, vestem uma saia feita de bambu por cima do calção e usam cocares com penas de cores diversas. Os meninos também usam cocares, estão com o tronco nu e vestem calções. Alguns também têm o rosto pintado de urucum. Atrás dos jovens

percebemos as faixas com as palavras de luta já citadas. Enquanto cantam, a câmera mostra outras pessoas que estão próximas dos jovens, também em pé, batendo palma e acompanhando a seguinte letra na sequência 8'12" do filme *Merunf kupainikon man: Vamos à Luta* (2002):

*A decisão 25 de abril ou vai ou racha ano de 77, colaborando com o dia em jejum se tomaram a decisão, não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união. Não à bebida alcoólica sim à comunidade, com o trabalho formamos a união.*

Este filme foi realizado por Divino depois de convite das lideranças Macuxi, que na época enfrentavam um processo conflituoso com relação à homologação das terras. O filme é tenso, Divino o narra em português, demonstrando a situação interétnica e expõe em diversos momentos o seu ponto de vista diante de uma situação de embate político. Ele é solidário aos Macuxi e conta para a câmera o quanto acha estranho e difícil ter o exército em uma área indígena, como vemos no filme. A imagem fílmica foi uma possibilidade política para evidenciar esta luta, tornando-se aliada dos Macuxi na conquista definitiva da homologação de suas terras, em 2005<sup>19</sup>.

A relação existente entre a literatura menor e a política diz respeito também ao cumprimento de tarefas coletivas na falta de um povo, e este seria o papel desta literatura, o de inventar um sentimento coletivo de pertencimento a um determinado povo. Os filmes podem cumprir um papel semelhante, pois, são capazes de expressar os anseios de outras comunidades, sociedades minoritárias.

A terceira característica da literatura menor – valor coletivo – também pode ser entendida neste cinema, no sentido de que nesse tipo de produção não há tantos sujeitos habilitados dedicando-se, exclusivamente, ao cinema, apesar de este cenário estar mudando devido ao crescente número de realizadores indígenas formados nos últimos anos. Entretanto, em Sangradouro, ainda não se destacou outra pessoa na realização de filmes, e esta é uma questão complexa. Tornar-se um cineasta entre os Xavante passa por questões políticas e disputas (CARELLI, 1998)<sup>20</sup>.

A questão do coletivo pensada para a literatura menor compactua com a não existência de uma autoridade autoral de quem produz a obra, ela remete ao coletivo, pois na sua individualidade o “escritor” ou, neste caso, o “cineasta”, articula ou organiza uma ação comum que diz respeito a outras pessoas também. No caso de Divino, remete-se tanto aos Xavante

19. A T.I. Raposa Serra do Sol esteve repleta de conflitos mesmo após a homologação das terras. Para saber mais, acesse: <<http://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=1969>>

20. Tornar-se um cineasta entre os Xavante passa pela escolha dos líderes e tem relação com o clã com maior influência política na aldeia, no momento (CARELLI, 1998).

como aos indígenas em geral.

Retomo o relato de Divino que afirma que, para concluir as edições de seus filmes, é preciso apresentá-los para a aldeia e, sobretudo, ouvir os comentários dos anciãos e lideranças. Pensando nessa questão, remeto ao artigo de MacDougall (1997) "De quem é essa história?", em que problematiza a relação existente entre a voz do filme, que tanto pode ser a do autor do filme quanto outras múltiplas vozes que podem aparecer, dependendo da construção narrativa do cineasta. Ele também discute a autoridade do etnógrafo com relação à escrita da pesquisa de campo e de como, a partir do fim da década de 1970, os antropólogos reconheceram que este trabalho é, antes de qualquer coisa, contar uma história. E como as histórias nunca dão conta do todo, nelas se incluem ou excluem determinados quesitos, dependendo da opção do escritor. Portanto, tais etnógrafos passaram a incluir as outras vozes da pesquisa, a dos sujeitos nativos.

O problema colocado por MacDougall vai ao encontro das dúvidas que podem advir dessa forma de representação, pois com a incorporação de outras vozes (nativas) nas etnografias, a questão que se apresenta é se haveria uma independência textual para essas vozes, subordinadas à voz do escritor. Assim, o escritor/autor das obras/filmes seria sempre o responsável pela seleção daquilo que sua obra contém.

Portanto, pensando na postura do Divino, que faz questão de enfatizar a autoridade dos anciãos, a seleção das imagens e do que será conservado na edição de seus filmes passa, necessariamente, por negociações com os líderes da aldeia. Sendo assim, sua vontade individual sempre vai ser negociada, e sua autoria, pode-se afirmar, tem caráter coletivo.

### Considerações finais

Sabe-se que os Xavante valorizam o sonho e buscam explicações para seu cotidiano a partir deles (MAYBURY-LEWIS, 1984). Sendo assim, a hipótese é a de que haja sonhos que sonham os seus ritos, expressando, por certo, um conteúdo coletivo. Desse ponto de vista, o fato de o cinema indígena expressar o onírico, o coletivo, me leva a pensar este cinema como um cinema menor. Uma vez que se trata de um cinema que não representa uma realidade externa a si mesmo, mas que, ao contrário, ele é a própria expressão desse coletivo.

Divino, enquanto Xavante, não está apenas reafirmando ou construindo identidade por meio dos filmes, nem simplesmente construindo uma modalidade de filme etnográfico; sobretudo, sua obra constrói um campo de sentido através da expressão cinematográfica e proporciona ao espectador a experiência, através das

imagens compartilhadas com sua voz (*corporal*), do que ele chama de “a cultura do meu povo”, na qual se inclui.

O cineasta inventa em seu cinema menor a “cultura Xavante”, assim, entre aspas, pois ao passar por um processo de reflexão ela se torna objetificada na relação com outros povos (CARNEIRO DA CUNHA, 2010). A “cultura”, no discurso dos filmes de Divino, é um sotaque do seu cinema menor. E este não deixa de ser um processo de invenção, nos termos de Roy Wagner (2010), visto acontecer em um contexto relacional e de criação coletiva.

### Agradecimentos

Ao Professor Sérgio A. Domingues (*In Memoriam*) pela leitura e sugestões inspiradoras para o presente artigo. A Josefina Neves Mello pela atualização ortográfica e revisão final do artigo. Las artes de leer e interpretar las hojas de coca

### Referências

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olinda (PE): Vídeo nas Aldeias, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> 2004. Acesso em 10 de abril de 2016.

BUSSO, Adriana Fernanda. *Processos de ensino-aprendizagem na formação de cineastas indígenas em comunidades do Acre*. 199f. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2011.

CARELLI, Vincent. *Crônica de uma oficina de vídeo*. 1998. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 10 de abril de 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Índio imaginado: cinema, identidade e autoimagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 12, p.39-50, 2001. ISSN 0104-9658.

CORRÊA, Mari. Conversa a cinco. In: *Vídeo nas Aldeias*, 2006. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 01 março de 2016.

CORRÊA, Mari. Vídeo nas Aldeias. In: *Vídeo nas Aldeias*, abril de 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>> Acesso em 01 de março de 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *KAFKA: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELGADO, Paulo Sérgio. *Entre a estrutura e a performance: ritual de iniciação e faccionalismo entre os Xavante da terra indígena São Marcos*. 450f. (Tese) Doutorado em Antropologia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

DOMINGUES, Sergio Augusto. Literatura Indígena: uma literatura menor. In: Cepop Atopos; Zoe Onlus. (Orgs.). *Indiografias: Saggi e racconti scritti dai nativi del Brasile*. Milão: Costa & Nolan, 2007, v.01, p.85-100.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, p.180-207, 2006. ISSN 2179-6483 (vi)

MACDOUGALL, David. Significado e ser. In: Andréa BARBOSA; Edgar Teodoro da CUNHA; Rose Satiko G. HIKIJI (Orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas (SP): Papirus, 2009, p.61-70.

MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v.5, n. 2, p.93-105, 1997. ISSN 0104-9658 (vi)  
MAYBURY-LEWIS, David. *A Sociedade Xavante*. Tradução Aracy Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas (SP): Papirus, 2005.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). Tradução de Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. *Mana*, Rio de Janeiro, v.3 n.º1, p.41-73, 1997. ISSN 0104-9313 (vi)

SILVA, Fernanda O. O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba: entrevista com Divino Tserewahú. In: Ana Lúcia Camargo FERRAZ; João Martinho de MENDONÇA. (Orgs.). *Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília (DF): Aba e-books, 2014, v. 1, p.407-438.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. *Ipotesi*, v. 5, n. 2, p.59-70, 2009. ISSN 1982-0836.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## Filmografia

TSEREWAHÚ, Divino. *Hepari Idub'rada*, Obrigado Irmão, Vídeo nas Aldeias, 1998, DVD, colorido, 17'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Wapté Mnhõnõ: A iniciação do jovem Xavante*, Vídeo nas Aldeias, 1999, DVD, colorido, 56'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Meruntikupainikonman: Vamos à luta*, Vídeo nas Aldeias, 2002, DVD, colorido, 18'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Waiá Rini: O poder do sonho*, Vídeo nas Aldeias, 2001, DVD, colorido, 48'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Daritzé: Aprendiz de curador*, Vídeo nas Aldeias, 2003, DVD, colorido, 35'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Tsõ'rehipãri: Sangradouro*, Vídeo nas Aldeias, 2009, DVD, colorido, 28'.

TSEREWAHÚ, Divino. *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome*, Vídeo nas Aldeias, 2009, DVD, colorido, 56'.

Artigo aprovado para publicação em: 15/09/2016

Artigo recebido para publicação em: 01/05/2016