

# > **Luzes acesas: encontros, traduções e agências na Mostra de Cinema Tela Indígena**

## Resumo >

Este artigo debate os cinemas indígenas através de sua recepção e agência frente ao público. Os relatos e análises aqui tratados se baseiam na experiência dos autores de organizar um projeto voltado para os cinemas e as artes de povos originários no sul do país, a Mostra Tela Indígena. Nas quatro edições deste projeto, diversos filmes feitos no Brasil e nas Américas foram exibidos para um público composto tanto por não indígenas quanto por indígenas. Discutimos os cinemas e outras expressões artísticas na mostra já citada, tratando-os como uma agência que produz novos contatos e encontros. A circulação dessas obras, junto de seus criadores, mostra como a tela do cinema é um potente espaço de continuidade do fazer fílmico, de encontros e de realização de uma *cosmocinepolítica*. Nosso intuito, desse modo, é refletir sobre os espaços pelos quais os filmes circulam e como eles agenciam novos discursos, encontros e produções.

## Palavras-chave >

Cinema Indígena; Mostra de Cinema; Cosmocinepolítica; Etnologia

**Ana Letícia Meira Schweig**

**Mestra em Antropologia Social**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Eduardo Santos Schaan**

**Mestre em Antropologia Social**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Geórgia de Macedo Garcia**

**Mestra em Antropologia Social**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Marcus A. S. Wittmann**

**Doutorando em Antropologia Social**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

## > **Luzes acesas: encontros, traduções e agências na Mostra de Cinema Tela Indígena**

**Ana Letícia Meira Schweig**

> [anameira93@gmail.com](mailto:anameira93@gmail.com)

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Eduardo Santos Schaan**

> [eduardo.schaan@gmail.com](mailto:eduardo.schaan@gmail.com)

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Geórgia de Macedo Garcia**

> [demacedo.georgia@gmail.com](mailto:demacedo.georgia@gmail.com)

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

**Marcus A. S. Wittmann**

> [wittmann.marcus@gmail.com](mailto:wittmann.marcus@gmail.com)

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**



## Introdução

A sala de cinema da Cinemateca Capitólio é vermelha-escura. O chão, as paredes, as poltronas são igualmente aveludados e avermelhados. A sala, quando vazia, carrega um vasto silêncio que é observado por uma grande tela branca. Quando o filme começa, esse enorme vazio se torna som e luz, abraçando o espectador. Nas sessões de cinema das mostras Tela Indígena o espaço não é compartilhado apenas por esses objetos e espectadores silenciosos, e docilmente educados para manter o silêncio, a etiqueta e a postura supostamente convencionada de uma sala de cinema. Ao contrário, o espaço é partilhado por crianças indígenas subindo e descendo escadas, brincando, rindo e, também, prestando extrema atenção nas imagens que dão cor à tela branca.

Nas edições dessa mostra, o espaço do cinema recebe novos ares, novas cores, sons e pessoas. Quem adentra a Cinemateca Capitólio em um dia de exibição é recebido pelos sons de línguas nativas, por famílias vendendo os artesanatos de seus povos, por crianças correndo e se divertindo, pela possibilidade de encontro com pessoas indígenas de todo o Brasil e, em algumas oportunidades, pelos sons dos chocalhos, pelas batidas dos pés no chão, pelo ritmo e canto de danças. Ir em uma sessão da Tela Indígena não é só assistir a um filme indígena, é entrar em outro território, um território habitado pela diferença, de línguas, culturas, de corpos, de ser e de estar no mundo. A experiência não se restringe nem acaba após a exibição do filme, não se finda apenas no audiovisual, é sensorial, é corporal, é uma vivência de estranhamento que não inicia com os créditos iniciais, mas sim, desde que se entra no cinema.

A partir da nossa experiência como organizadores desta mostra de cinema, construímos esse artigo com o objetivo de refletir sobre os cinemas indígenas em sua diversidade de gêneros, povos e linguagens e sua confluência com outras expressões artísticas e políticas. Falamos aqui de cinemas e artes indígenas no plural, pois, como argumentado por Lagrou e Van Velthem (2018, p. 143), as estéticas ameríndias são muito diversas, tendo particularidades cosmológicas, históricas e culturais que impossibilitam uma homogeneização. Do mesmo modo, Brasil (2016, p. 126) aponta que falar de “cinema indígena” é tanto uma abstração do fazer cinema quanto do ser indígena, as especificidades de cada coletivo indígena e audiovisual devem ser levadas em conta quando se fala de suas produções.

Ao longo do texto, vamos refletir sobre como os festivais e mostras de cinema são espaços de divulgação e circulação de filmes, mas também de fazer antropológico. Apresentaremos questões em que o papel da produção e a antropologia se articulam, como ações que podem parecer burocráticas e organizativas são, também, espaços de cosmopolítica. O intuito do texto não é analisar a produção de obras audiovisuais específi-



cas, assunto esse amplamente analisado em diversos trabalhos<sup>1</sup>. O olhar etnográfico é voltado para essa experiência de curadoria, organização e produção de um evento de divulgação e exibição dessas obras.

A produção da Mostra de Cinema Tela Indígena vem nos mostrando algumas das formas que os filmes, após a sua finalização de edição, continuam criando encontros. Compartilharemos alguns momentos que nos fazem pensar o espaço de exibição de filmes, que é acompanhado de realizadores, diretores, artistas, lideranças indígenas e outras, como território de continuidade daquilo que inicia com as câmeras nas comunidades. Filmes que falam por si mesmos, que agenciam e entram em relação com outras produções, pessoas, sonhos e resultam em novos encontros e criações. Nossa proposta é pensar a mostra de cinema como território de *cosmocinepolítica* (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008), em que as imagens são continuadas, produzindo efeitos. A proposta é pensar não só os filmes como sensibilização do público, mas também o fazer cinematográfico, imagens e encontros como potentes formas de lutar por direitos dos povos indígenas.

## 1 Cinemas indígenas e a região sul

Festivais e mostras de cinema são um dos principais meios pelos quais uma obra audiovisual pode se fazer vista, além de caracterizarem importantes canais de difusão de obras de realizadores, especialmente quando há uma diferença de décadas entre o acesso de indígenas e não indígenas ao cinema e à estrutura para produzir filmes. Diversas etnias já contam com seus próprios cineastas e coletivos de cinema<sup>2</sup>. Mesmo assim, a arte dessas diversas comunidades no interior do país ainda é pouco divulgada e tem uma vazão pequena para o seu potencial. Festivais e mostras de cinema são, portanto, importantes realizações para inclusão e divulgação de obras que ainda não se instalam nos circuitos comerciais tradicionais de difusão e comercialização. A Tela Indígena é um dos nove festivais ou mostras no Brasil focados apenas em produções indígenas, sendo os outros: Aldeia SP, Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena, Cine Kurumin, Cine Tekoha, Mostra Amotara, Mostra Indígena de Filmes Etnográficos do Ceará, Mostra Cine Índio Brasil (FREITAS, 2018) e a Mostra Cine Flecha.

A ideia de fazer uma mostra de cinema e arte surgiu a partir das reuniões do Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais (NIT) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS), coordenado pelo professor doutor Sergio Baptista da Silva. Desde a graduação,

<sup>1</sup> A bibliografia é extensa, apontamos aqui alguns trabalhos mais recentes que abordam especificidades de diferentes povos e coletivos de cinema indígena como: Brasil e Belisário (2016); Caixeta de Queiroz e Diniz (2018); Demarchi e Dias (2018); Felipe (2019).

<sup>2</sup> Para citar alguns, a Tela Indígena já recebeu artistas do Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre (PA), Comunicação Kuery de cineastas Mbya Guarani (RS) e o Coletivo de Cinema Kalapalo (MT), além de ter exibido produções do Coletivo de Cinema Kuikuro (MT) e Coletivo de Cinema Fulni-ô (PE).



dades. Víamos nesse projeto, inspirados pelas lutas indígenas através do cinema e das mídias, um modo de fortalecer as narrativas contra este pensamento e contribuir na abertura de espaços na cidade para que os povos indígenas do Rio Grande do Sul se expressassem. Isso se deu tanto pela presença de famílias e lideranças dos territórios da grande Porto Alegre durante os dias da mostra, quanto pela exibição de obras audiovisuais Mbya Guarani e Kaingang. Os Mbya Guarani do Rio Grande do Sul têm uma extensa produção de cinema, com filmes documentários, de ficção e experimentais. Os nomes de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira são conhecidos no âmbito audiovisual nacional e internacional, e o Coletivo de Comunicação Kuery, formado por indígenas Mbya Guarani do estado, cada vez mais, vem ganhando seu espaço. Todavia, nem sempre há uma divulgação ampla de seus filmes no estado e um respeito a suas trajetórias. Já o cinema produzido pelo povo Kaingang ainda é muito incipiente, não há ainda um número extenso de filmes e nem coletivos e cineastas mais estabelecidos.

## 2 Etnografia entre memórias e métodos

Quando surgiu a vontade de escrever um artigo, nos perguntamos como escreveríamos a oito mãos e sempre virtualmente. Até os encontros que não se davam pelo arquivo on-line compartilhado eram virtuais. Cada um na sua casa, durante a longa quarentena que o Brasil enfrenta perante a pandemia da covid-19, conversamos por *Whatsapp*, pelos comentários do arquivo compartilhado, por vídeo chamadas. O ano de 2020 marcaria a V Edição da Mostra Tela Indígena, mas devido à pandemia não foi possível realizá-la. Sendo assim, resolvemos refletir sobre o que tínhamos experienciado e aprendido nos últimos cinco anos organizando uma mostra de cinema indígena.

Nos perguntávamos se a experiência de fazer curadoria, organizar e produzir uma mostra de cinema indígena também poderia ser revisitada enquanto dado etnográfico. Conforme Ingold (2016), é o ato de voltar o pensamento e a atenção ao que já foi vivido que torna a experiência de estar junto aos outros, etnografia. A experiência das edições anteriores foi revisitada, por cada um de nós, nas suas casas a partir das nossas antigas anotações da organização dos eventos, das fotografias que também são estratégia metodológica dentro da prática etnográfica moderna (GRIMSHAW, 2001) e de muito diálogo virtual entre nós quatro, lembrando das diversas situações que vivemos juntos quando na organização e produção da Mostra.

Para Goldman (2003), o trabalho de campo é parte do processo de educação do etnólogo. Dizer que a etnografia é um processo de observação do comportamento seria diminuir a experiência de fazer cultura junto ao outro. Nesse sentido, talvez as mostras de cinema indígena possam ser vistas como um grande encontro interétnico, com diferentes expressões artísticas e estéticas, com diferentes pontos de vista e concepções de



cosmo, local onde há uma constante invenção de cultura junto aos outros (WAGNER, 2017). A cultura é a relação. É, mais do que isso, a invenção do que faço para dar significado ao outro que me interpela (op. cit.).

O cinema, enquanto produção audiovisual, abre portas para que outros públicos entrem em contato com realidades, culturas, corpos e visões de mundo distintas, formas de pensar o cinema, narrativas e cosmologias. A abertura para diferenças se estende para os espaços de exibição dos filmes. Um espaço multiétnico habitado por diferentes pessoas, de diferentes lugares e culturas, gera uma relação inventiva não apenas entre o eu não indígena e indígena, mas também entre povos de localidades e etnias distintas. Como veremos, a ação de tradução agenciada nessas relações não se restringe apenas ao projetado na tela de cinema, mas vaza também para as relações fora da sala de cinema, para gestos, cantos e danças.

A Mostra, sendo produzida e organizada por antropólogos, tem como objetivo não explicar ou analisar os filmes e seus temas para o público não indígena, mas sim criar, através das nossas próprias experiências de vivência com povos indígenas e de produção cultural, um espaço no qual os indígenas se expressam, comunicam e articulam suas demandas, lutas, pensamentos, filosofias e visões por meio de suas próprias palavras, ações, modos e artes. O que notamos e aprendemos nessa experiência é que a Mostra é tanto organizada por nós quanto reinventada, ressignificada e reestruturada pelos indígenas presentes, ou antes durante o processo de pré-produção. Nesse sentido, será que a organização e produção deste evento não seria uma forma que estamos experimentando de fazer antropologia? Se, por um lado, antropólogos podem atuar conjuntamente com populações indígenas em oficinas de formação de audiovisual e na co-direção de filmes etnográficos, por outro, entendemos que a organização e produção de eventos de arte indígena também é uma função do fazer antropológico.

Uma mostra ou festival de cinema indígena pode ser um local de ampliação e potencialização da diferença como ação política e artística. A seguir, analisaremos alguns episódios ocorridos em edições da Mostra Tela Indígena que nos fazem refletir sobre as potencialidade e agências de filmes indígenas e a experiência de exhibir e ver essas produções com um público heterogêneo.

### **3 “Já foi tudo dito ali no filme, mas vocês gostam de mais explicações”**

Diversos artigos analisam o cinema indígena através de sua produção (BRASIL, 2016; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; CAIXETA DE QUEIROZ e DINIZ, 2018), pensando como os realizadores incorporam e reinventam as técnicas e narrativas internas de seus povos e com os não indígenas.









Mesmo assim, de certa forma ainda havia certa expectativa de que o cineasta Alexandre discutisse ou explicasse seu filme, seu processo de criação, as técnicas utilizadas e os significados do ritual retratado. Não obtivemos nada, ou melhor, obtivemos muito mais do que isso. Como Cris ressaltou durante sua fala, o fato de Alexandre não falar a língua portuguesa era um ato de resiliência do Povo Maxakali. O diretor não veio (ainda que o filme tenha sido realizado por muitas mãos); não havia domínio da língua portuguesa que permitisse, aos não conhecedores da língua Maxakali, algum tipo de diálogo sobre o filme; Alexandre não podia explicar a nós (que temos tantas vontades de explicações) sua arte. Como disse a Cacica Mbya Guarani Julia, após a exibição do seu filme (*Opy'i Regua*, dir. Júlia Gimenes e Sérgio Guidoux, 2019) durante a IV Tela Indígena: "já foi tudo dito ali no filme, mas vocês gostam de mais explicações, então eu tenho que falar".

Como espectadores de cinedebates, estamos acostumados a permanecer na sala de cinema após a exibição de alguma obra para ouvir, geralmente do diretor, o processo de realização do filme, motivações, aspectos técnicos. Muitas vezes, esperamos algum tipo de explicação. As perguntas do público e a fala do debatedor geralmente abordam a produção que foi anteriormente exibida. Em eventos onde são exibidos filmes de cineastas indígenas, - principalmente os realizados em abril, em comemoração ao dia do índio por diversas instituições - geralmente são convidados pesquisadores, antropólogos e lideranças indígenas locais para debater alguma questão. Na maioria das vezes, há impossibilidade de trazer os cineastas envolvidos na produção, mas, também, há um certo deslocamento do debate que gira não tanto em torno das questões técnicas e criativas do cinema, mas sobre *a questão indígena*, algumas vezes de forma mais ampla.

Na Mostra *Tela Indígena*, buscamos trazer os cineastas para que possam falar sobre suas obras após a exibição. No entanto, durante as conversas notamos que, frequentemente, os debates se voltam para temas que podem ter sido abordados nos filmes ou não diretamente. Assim, muitas lideranças e outros artistas também se agregam ao debate com diferentes perguntas, relatos de experiências, cantos, danças, entre outros movimentos. Os filmes exibidos servem, assim, tanto como um chamariz para o público ir ao evento (o cinema indígena é uma grande fonte de curiosidade e interesse), quanto como um agente de abertura para outras expressões artísticas, políticas e culturais. Uma sessão de cinema indígena não se resume apenas ao cinema. A arte indígena presente no evento não se restringe apenas aos filmes, mas está nos corpos, nos adornos, nos artesanatos expostos, nos cantos, danças e falas dos convidados. A mostra de cinema é transformada em um evento sinestésico, não tanto pela intencionalidade dos organizadores, mas, principalmente, pelas ações e intenções dos próprios indígenas. O evento congrega várias armadilhas (GELL, 2001; DEMARCHI, 2009), várias expressões artísticas e objetos de arte que capturam o olhar, a escuta, o olfato, o pensamento e o corpo do espectador, seja ele indígena ou não. A Tela Indígena, sendo composta por um conjunto de armadilhas, também é capturada pela experiência da estética relacional ameríndia (LAGROU, 2018; LAGROU e VAN VELTHEM, 2018; SEVERI e LAGROU, 2013), estando em constante transformação de uma sessão de cinema para uma conversa, um discurso, uma exposição de demandas e reivindicações políticas, para um canto, uma dança, para um ritual coletivo.



Nesse episódio com Alexandre, havia uma série de incomensurabilidades - de buracos e falhas de comunicação, tradução e diálogo na sua apresentação. É sobre essas falhas e saltos que tecemos nossos argumentos, pois a construção das pontes - a tradução - entre esses diferentes contextos, objetos e pessoas é o resultado da cosmocinepolítica. Conforme Caixeta de Queiroz e Diniz (2018) em seu artigo *Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena*, a imagem para os Maxakali não funciona como uma representação, mas sim como um aspecto material, como uma sombra ou extensão da pessoa. Esse não envolvimento da imagem com a representação exclui o domínio imagético das divisões ocidentais entre aparência e ser e, por consequência, entre verdade e falsidade. Da mesma forma, em "Da tradução como criação e como crítica", Haroldo de Campos (2006) defende que é impossível traduzir textos criativos - o que permite uma segunda possibilidade, a saber, sua recriação. Esse seria o trabalho da tradução crítica, ou seja, recriar textos artísticos e, em último caso, traduzir não só palavras, mas o signo. Quanto mais permeado de dificuldades, mais espaço e possibilidades de criação esse texto permite. Nesse processo, traduz-se não apenas o significado, mas o próprio signo, inclusive sua dimensão material, imagética - ou seja, icônica. É o oposto, portanto, de uma tradução literal.

Nas diferentes atividades e trocas que ocorrem durante o contexto dos encontros, há diferentes tentativas de tradução do público para com os filmes e as falas e cantos dos indígenas, assim como destes com o público não indígena. Nós, enquanto produtores e curadores, não escapamos disso. Todavia, procuramos controlar essas traduções, ou nos termos de Eduardo Viveiros de Castro (2018) equivocções, no sentido que a linguagem e os significados nativos não devem ser traídos nesse processo. A busca é de uma potencialização da diferença, e não uma tentativa de apresentar uma explicação homogênea desses processos de estranhamento:

A equivocção não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocção já existe; é comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocalidade - a similaridade essencial - entre o que o Outro e Nós estamos dizendo" (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 254-255).

Essa discussão teórica é importante, pois o contexto de exibição dos filmes na Tela Indígena é marcado pelo caráter interétnico - a plateia é composta por indígenas e não indígenas, havendo debatedores de diferentes povos. A solução escolhida por Alexandre para comunicar-se foi um canto. A tradução feita pelo cineasta envolveu a recriação do ritual em outra forma ritualística, dentro da sala de cinema, com força e agência para atingir a plateia.

O filme, nesse aspecto, funciona como uma imagem agenciadora, cujo intuito não é representar a realidade da aldeia, sem que caiba ao cineasta explicar e contemporizar a realidade e as técnicas envolvidas, como frequentemente ocorre em debates de cinema não indígenas. O debate e a interlocução entre filme, plateia e debatedor não tem como função desdobrar aspectos do filme, criando um comentário sobre ele. Essa imagem









Isso revela uma segunda característica sobre a circulação de filmes e artes indígenas: os eventos envolvem a potência de encontros. Iracema e Denilson que se encontram e produzem uma reflexão sobre sonhos, onças e arte. Alexandre e Cris que se reencontram após muitos anos para debater sobre canções e ritos Maxakali. Canções, músicas, danças e rituais surgem a partir de encontros entre membros da plateia ou das mesas debatedoras, auxiliando na quebra de certas fronteiras impostas à circulação de filmes indígenas independentes.

## 5 A linguagem do outro

Assistindo a produções dos cineastas Isael Maxakali e Sueli Maxakali para uma edição da mostra, nos questionávamos sobre acontecimentos encenados e vividos no ritual que era exibido no filme. Quando contatamos os cineastas para estarem presentes na mostra, criamos certa expectativa que pudéssemos conversar para compreender melhor, esperando uma “explicação”. Apesar do anseio sobre o que as imagens representam, veremos que os filmes falam por si mesmos, agenciam e entram em relação com outros filmes, imagens e gentes, abrindo possibilidade para novos filmes, novas criações, canções, obras e encontros.

Caixeta de Queiroz (2008) cita críticas aos filmes do Vídeo nas Aldeias sobre como as obras podem parecer descontextualizadas: não há um esforço de explicação dos realizadores para os espectadores leigos que desconhecem sobre o grupo presente no filme. O autor ressalta que muitas filmagens também se destinam ao consumo interno. Então coloca-se uma questão que também nos atravessa:

se nossos espectadores televisivos compulsivos e globais têm muita dificuldade em ver e assimilar o conteúdo de uma alteridade qualquer, feita com nossa “linguagem” (ainda que essa, no caso, seja minoritária na nossa própria sociedade, aquela do “cinema verdade” ou “moderno”), teria ele, fora do círculo fechado dos antropólogos e cinéfilos, alguma disposição em ler e compreender uma linguagem do outro? (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 110)

Essa questão trazida pelo autor nos faz olhar para as potencialidades dos filmes produzidos por cineastas e equipes indígenas, buscando entender qual o destinatário desse modo de fazer artístico. Nas Mostras que realizamos, sempre contamos com um público interessado que raramente abandona uma conversa ou exibição enquanto ela ainda não havia terminado. Nas últimas edições, percebemos que o público vem gradualmente se modificando. Isso pode ter acontecido tanto pela mudança de local de realização da mostra como também pela continuidade do evento e na divulgação da mostra na cidade. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de comentar que o público não se diversifica tanto quanto gostaríamos e estamos sempre nos perguntamos como atrair mais pessoas às exibições. Convocar as pessoas a se abrir a esse discurso e modo de fazer cinema. Um modo de produzir que, de fato, nem sempre deixa explícito ao espectador os elementos importantes da narrativa. Talvez as narrativas



sejam construídas, justamente, de outra forma. Onde o espectador é ativo na construção da história e a interpreta a partir das suas referências e interesses. Onde muitos elementos importantes estão nas entrelinhas.

O cinema realizado por cineastas indígenas ou com equipes de pessoas indígenas promove o encontro também com os parentes de outras etnias. Seja no lugar de espectador que, na sala de cinema, conhece a cultura, língua, danças, dos seus parentes de outras localidades do Brasil, como no próprio encontro presencial através desses eventos em torno da produção cinematográfica dos povos indígenas. Quando os cineastas, artistas e pensadores participam da mostra eles têm a oportunidade de reencontrar e conhecer parentes. Eles têm a oportunidade de contar com uma programação que mostra como seus parentes estão produzindo e pensando cinema. Aqui, não há um mundo comum que é debatido e habitado, mas uma pluralidade de mundos que emergem desses encontros. Não só as gentes humanas que são convocadas e convidadas a participar das exposições, mas também os invisíveis, os espíritos, as plantas, entre outros. Há a possibilidade de diálogos em línguas diferentes que permanecem diferentes, mas, ainda assim, existe uma comunicação.

As imagens representam algo que vai além delas, como podemos pensar a partir do encontro entre o Pajé Onça, a onça guia de Iracema, Iracema e Baniwa. Da mesma forma, as imagens trazidas nas produções fílmicas são agentes que entram em relação com outras gentes, outras imagens, produzem encontros, ruídos, relações, reencontros. Dessa forma, entendemos a exibição dos filmes também como continuidade de suas produções, no sentido da cosmocinepolítica e do cinema que se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p.118).

A potencialidade de novas criações e encontros a partir dos filmes também é descrita por Caixeta de Queiroz (2008), através da reflexão sobre os filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias, os quais mostravam a primeira vez em que pessoas da comunidade se viam na tela a partir das filmagens dos cineastas. Essas experiências, segundo o autor, gravitavam em torno da identidade: indígenas que se viam na imagem e refletiam sobre costumes, tradições, dinamismos, trocas entre grupos, demarcação de territórios. Em muitos filmes, as pessoas da comunidade pedem para serem refilmados, criando novas cenas, refazendo rituais, reavivando antigas práticas e reformulando outras:

Carelli e colaboradores (2006) informam que os Panará tinham visto tal evento num outro filme, sobre os Krahô, e, depois disso, resolveram fazer aquela “brincadeira” para ser filmada e demonstrada, porque ela também fazia parte da cultura deles. Ou seja, o que vemos é um filme gerando outro filme, tudo a serviço da demonstração de que “nós também temos nossa cultura”, ou “aqui também fazemos isso, mas diferente”, a “nossa tora é maior”; logo, somos diferentes na semelhança. (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008, p. 114).







realizadores, anciãos, parentes que estejam presentes no mesmo espaço, ou então se conectar a outras entidades e seres não-humanos através de cantos, danças, adornos e pinturas corporais.

Como produtores da mostra, geralmente o mais comum a se pensar é convidar o realizador para o debate após a sessão do filme. Entramos em contato com diversos artistas durante os quatro anos de realização da mostra. Foram raras as vezes em que os convidados aceitaram vir sozinhos para o evento. Um grande aprendizado em termos de produção: uma pessoa nunca é única. Para além de pensar que cada indígena, em seu corpo, traz seus ancestrais, a história e o conhecimento de seu povo; os convidados também traziam consigo seus parentes e parceiros para participar juntos dos eventos. Como afirma Gersem Baniwa ao analisar algumas narrativas das cosmologias ameríndias (2019):

(...) uma pessoa não pode ser considerada apenas como um indivíduo ou um átomo em si mesmo. Primeiro, porque ela não é uma unidade acabada, definida, autor-referente, autossuficiente, já que sua principal característica é ser uma mutante que transita entre diferentes estados de existência material e espiritual, ou seja, um ser que transita entre diferentes mundos ou mesmo todos os mundos possíveis (BANIWA, 2019, p.85).

É evidente que o caráter coletivo que muito se atenta entre os povos indígenas é estendido para o cinema. Não só os filmes que parecem, em muitos casos, “misturar” papéis de direção, atuação, roteiro, de quem filma e quem é filmado, entrevistador e entrevistado – o que se expande também para os formatos de documentário e ficção, que parecem não ter delimitações tão claras, como é o caso do filme *Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio* (2016) filme de direção coletiva de tantos diretores guarani, por exemplo. O espaço de exibição do filme não poderia ser diferente. Nele é também o coletivo que se sobrepõe à nossa tendência de esperar espaços mais monolíticos e individualizantes.

## Conclusão

Nesse espaço de circulação do cinema indígena, os discursos produzidos não versam diretamente sobre os filmes, análises estéticas ou sobre a produção dessas imagens. Trabalha-se com as agências que esses filmes oferecem, e que são recriadas no próprio evento de exibição do filme. Desse modo, os cinemas indígenas funcionam como um discurso com força agentiva e material, cujo propósito não é serem traduzidos e explicados, mas propiciar novas formas de discurso e novos encontros. Não por acaso, era raro que houvesse um debate sobre formas de filmar, editar ou sobre os significados dos filmes. As conversas com diretores ou a equipe indígena produtora da película *partiam* do filme, e não o retomavam e explicavam. Diante desse contexto, a cultura - parcialmente - de um povo era mostrada e agenciada pelos realizadores, momento que se seguia por novos diálogos.



Nosso foco, como já afirmamos, não é a análise dos filmes em si, mas sim de sua circulação em um espaço de cinema, ou seja, como os artistas lidam com a agência que as obras fílmicas possuem. Defendemos que o modo como diretores e artistas indígenas fazem isso não se relaciona tanto à ideia de comentário e crítica, reelaborando e explicando o material artístico, e sim com a de recriação e produtividade de discursos e encontros. Assim, os filmes servem como uma janela à cultura e à vida retratadas, e, após as luzes do cinema serem acesas, a agência do filme é utilizada como produtora de novos discursos. Esses poderiam envolver cantos, encontros entre imagens xamânicas, discursos históricos, diálogos entre parentes, entre outras tantas possibilidades abertas e que enriquecem e entrecruzam a curadoria e produção de uma mostra indígena, dado que as possibilidades de agências são levadas a novos expoentes.

E parecem ser os expoentes o foco desses cinemas indígenas. Diante de indícios, sombras e extensões de suas realidades, retratadas em cada película de uma forma única, essas imagens aparecem como uma potencialidade de multiplicação. Os cinemas indígenas propiciam encontros entre as aldeias, conexões entre parentes e etnias e formas de resgatar e acessar um passado interior. Essa característica exponencial funciona como um motor de novos encontros, sendo um dos focos cativar e apreender a atenção da plateia e dos espectadores, mas com efeitos colaterais como os encontros entre artista e os afetos dos não indígenas.

Por fim, as obras são vistas tanto como instrumentos de luta por direitos e territórios, como produtos estéticos que resgatam valores e memórias de um grupo étnico. No espaço do festival, diretores, artistas e lideranças indígenas, cada um carregando memórias e lutas de suas comunidades, se encontram tanto entre seus pares quanto com comunidades indígenas do Rio Grande do Sul e com espectadores não indígenas. Nesse momento, o artista atua como um produtor, não só cultural, mas político: divulga sua comunidade, conta sua história, ouve as narrativas de outras comunidades e revela significados políticos e culturais de suas imagens.

Os filmes indígenas alinham arte e cosmopolítica, mostrando-se como uma ferramenta de resistência, e o cinema, o ato de ir em uma sessão e estar presente junto a pessoas indígenas, pode ser uma arma de sensibilização, luta e exposição das demandas dos povos indígenas da região. Assim, acreditamos que essa é uma forma potente na busca pela erradicação do preconceito e soluções de conflitos, pois proporciona, através da poética da arte, a possibilidade de conhecer o outro. Como, por exemplo, o que ocorreu na sessão de encerramento da III Mostra Tela Indígena, com a exibição de Ara Pyau: a primavera Guarani (dir. Carlos Eduardo Magalhães, 2018), que versa sobre a luta dos Mbya Guarani da Terra Indígena do Jaraguá, em São Paulo, pela demarcação e ampliação de seu pequeno território. Após o término do filme, juntaram-se Tônico Benites, Ariel Ortega e Denilson Baniwa, que defenderam os territórios indígenas em suas falas. Quando Denilson falou, estava visivelmente emocionado e fez um pronunciamento muito forte sobre o etnocídio indígena e a usurpação dos territórios. Ao fim de sua reflexão, empunhou o microfone em uma mão e com a outra apontou para o chão dizendo, sob aplausos: "Porto Alegre é terra indígena, aqui é terra indígena!". O cinema estava demarcado.



## REFERÊNCIAS

BANIWA, Gersem. Direitos humanos e direitos indígenas na perspectiva da Lei n. 11.645/2008. In. **Culturas indígenas, diversidade e educação** / Sesc, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2019.

BAPTISTA DA SILVA, Sergio. Dualismo e Cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, n. 18, p. 189-209, dezembro de 2002

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos estudos CEBRAP**, v. 35, n. 3, 2016, p. 125-146.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: Variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Sociologia & Antropologia**, 2016, v. 6, n. 3, p. 601-634.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, v. 5, 2008, p. 98-125.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. **GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia**, v. 3, n. 1, 2018, p. 63-105.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRÉPEAU, Robert R. Les Substances du Chamanisme Perspectives sud- amérindiennes. **Anthropologie et Sociétés**, v. 31, n. 3, p. 107-125, 2007.

CRÉPEAU, Robert R. Les animaux obéissent aussi à la Religion. Paradoxes du chamanisme Kaingang (Brésil) en contexte pluraliste. **Anthropologie et Sociétés**, v. 39, n 1-2, p. 229-249, 2015.

DEMARCHI, André. Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. **Espaço Ameríndio**, v. 3, n. 2, 2009, p. 177-199.

DEMARCHI, André; DIAS, Diego Madi. Vídeo-Ritual: Circuitos Imagéticos e Filmagens Rituais entre os Mebêngôkre-Kayapó (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia**, v. 3, n. 1, 2018.

FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena. **Matrizes**, Vol. 13, nº 1, 2019, p. 231-254.

FREITAS, Luciana. **Olhar comum às visões plurais: os Festivais de Cinema Indígena no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, 2018.



GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes antropológicos**, v. 1, n. 2, 1995. p. 61-72.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, v. 8, n. 8, 2001, p. 174-191.

GARCIA, Geórgia de Macedo. O caminho se faz ao andar: aprendizagem e educação junto a mulheres indígenas Kaingang. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

GOLDMAN Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, vol 46, n. 2, 2003, p. 423-444.

GRIMSHAW, Anna. Introduction. In: **The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001, p 1-12.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia!. **Educação**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, 2016, p. 404- 411.

LAGROU, Els. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. **Sociologia & Antropologia**, v. 8, n. 1, 2018, p. 133-167.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo. Introdução. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Ed.). **Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena**. Editora 7Letras, 2018, p. 11-24.

LAGROU, Els; VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, n. 87, 2018, p. 133-156.

MARÉCHAL, Clémentine. **"Eu luto desde que me conheço como gente."** Territorialidade e cosmopolítica Kanhgág enfrentando o poder colonial no sul do Brasil. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

ROSA, Rogerio Reus Gonçalves da. **Os kujá são diferentes:** um estudo etnológico do complexo xamânico dos Kaingang da terra indígena Votouro. 416 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, PPGAS/UFRGS, Porto Alegre, 2005

SCHWEIG, Ana Letícia Meira. Educação pela Terra: professores Kaingang, territorialidades e políticas estatais. **Dissertação (Mestrado)**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, 2018, p. 442-464.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. Cadernos de Campo, São Paulo, n.14/15, p. 319-338, 2006

\_\_\_\_\_. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.299-346.

\_\_\_\_\_. A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada. **ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5, n. 10, 2018, p. 247-247.

WAGNER, Roy. A presunção da cultura e A cultura como criatividade. In: **A invenção da cultura** [1975]. São Paulo: Ubu Editora, 2017

## FILMES:

**A Mulher Tartaruga: meõ nire o kaprã**. Direção: Coletivo Beture, 12min, 2019.

**Ara Pyau: A primavera Guarani**. Direção: Carlos Eduardo Magalhães, 76min, 2018.

**Ava Yvy Vera: a terra do povo do raio**. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites, 52min, 2016.

**GRIN**. Direção: Isael Maxakali e Roney de Freitas, 35min, 2016.

**Kakxop Pit Hãmkoxuk Xop Te Yumugãhã - Iniciação dos Filhos dos Espíritos Da Terra**. Direção: Isael Maxakali, 47min, 2015.

**Konãgxeka: Dilúvio Maxakali**. Direção: Charles Bicalho e Isael Maxakali, 13min, 2016.

**Manoa - A lenda das queixadas**. Direção: José Alberto Mendes e Carlos Papá Mirim Poty, 17min, 2000.

**Mborai e Jerojy Mbya-Guarani (Canto e Dança Mbya-Guarani)**. Direção: de Werá Tukumbó Augustinho Moreira e Kuaray Alexandre Ortega, 42min, 2017.

**Opy'i Regua**. Direção: Júlia Gimenes e Sérgio Guidoux, 28min, 2019.



## Lights on: gatherings, translations, and agencies in the Tela Indígena Film Festival

**Abstract:** This article discusses the reception and agency of indigenous cinemas with indigenous and non-indigenous audiences. The narratives and analyzes described here are based on the authors' experience of organizing a project about indigenous cinema and arts, the Mostra Tela Indígena, in the south of the country. In the four editions of this project, several indigenous films from Brazil and the Americas were exhibited for an audience composed of both non-indigenous and indigenous peoples. We will discuss indigenous cinemas and other artistic expressions in the aforementioned exhibition, treating these different cinemas as an agency that produces new contacts and meetings. The circulation of these movies and arts, together with their creators, shows how the cinema screen is a powerful space for the continuity of filmmaking, for encounters and the realization of a *cosmocinepolitics*. Our aim is to reflect about the spaces in which films circulate and how they create agency for new speeches, meetings and productions.

**Keywords:** Indigenous Cinema; Film festival; Cosmocinepolitics; Ethnology

Recebido em 31 de julho de 2020

Aprovado em 31 de março de 2021

