

REFLETINDO A QUESTÃO DO OUTRO NO BRASIL: YNDIO DO BRASIL (S. BACK, 1995) E A HISTÓRIA DO MONSTRO KÁTPY (ÍNDIOS KISÊDJÊ, 2009)

*Erika Thomas**

RESUMO: Esse artigo propõe uma análise comparada da sequência de abertura de *Yndio do Brasil* (Sílvio Back, 1995) - documentário que coloca em perspectiva as representações do índio no Brasil - em relação a curta metragem *A história do monstro Kátpy* (Kamikia P.T. Kisedje, Whinti Suyá, 2009) produzida nas oficinas do projeto *Video nas Aldeias* pelos índios Kisêdjê e que de alguma forma me parece dialogar com o longa-metragem ambicioso de Sílvio Back. Nos dois filmes, uma leitura antropológica da narrativa coletiva – produzida pelo conjunto de filmes aglomerados no caso de *Yndio do Brasil* e pelos próprios índios no caso de *A história do monstro Kátpy* – nos mostra a importância da questão do Outro no espaço topográfico e no espaço mental brasileiro. Objetos e sujeitos do discurso, os índios do Brasil assim como suas representações audiovisuais e cinematográficas problematizam questões colocadas em pauta no imaginário coletivo brasileiro: o que é ser índio no Brasil? Tais questões nos levam a nos perguntar o que representa para os cineastas indígenas e para as suas comunidades o espaço audiovisual e suas possibilidades.

PALAVRAS-CHAVES: Antropologia, cinema e audiovisual, comunidades indígenas, representações sociais, hiperespaço audiovisual.

ABSTRACT: This paper presents a comparative analysis of the opening sequence of *Yndio do Brasil* (Sílvio Back Back, 1995) – which puts into perspective indigenous representations in Brazilian society – and *A história do monstro Kátpy* (Kamikia P. T. Kisedje,

* Professora em FLSH-ICL Universidade de Lille (França).

Whinti Suyá, 2009), a short movie made by the Kisêdjê indigenous people in *Videos nas aldeias* workshop video. In a certain way, the short movie seems to establish a dialogue with the ambitious film made by Silvio Back. An anthropological approach to both films points out the figure of the “Other” in Brazilian topographic and mental spaces. Objects and subjects of the discourse, the indigenous people of Brazil, as well as their cinematic and audio-visual representations, brings into focus questions such as: what does it mean to be an indigenous person in contemporary Brazil? Such questions lead us to ask ourselves how indigenous filmmakers deal with audio-visual opportunities and possibilities.

KEYWORDS: anthropology, cinema and audiovisual, indigenous communities, social representations, audiovisual hyperspace.

Em 1979, ano da abertura política do regime militar brasileiro, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI)¹ é criado por antropólogos e educadores sociais com o objetivo de defender os direitos dos povos indígenas do Brasil com os quais eles trabalham fornecendo apoio social e jurídico. Com o decorrer do tempo, vários projetos vão tomar forma. Entre eles *Vídeo nas aldeias*, iniciado em 1987 por Vincent Carelli e os índios Nambiquara procura proporcionar – graças aos meios audiovisuais - maior visibilidade à luta dos povos indígenas em relação a questão da terra, da cultura e da identidade étnica. Em 1990 Terence Turner vai além desta colaboração audiovisual entre índios e não índios, criando uma oficina de formação à linguagem audiovisual para que os índios Kayapó possam elaborar eles mesmos os discursos fílmicos sobre sua comunidade². Em 1997, Vincent Carelli generaliza à experiência de Turner e varias oficinas audiovisuais são espalhadas pelas comunidades indígenas do Brasil. O site *Vídeo nas aldeias*³ apresenta, distribui e vende hoje todo esse material. A série *Cineastas Indígenas* comporta filmes que regularmente

¹ <http://www.trabalhoindigenista.org.br/historico.asp>

² Turner, T. 1990. The Kayapo Video Project, A progress report, *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*, Université de Montréal, 1990: http://www.anthro.umontreal.ca/personnel/beaudetf/Media_Autochtones/6-kayapo/pdf/Turner.pdf. Turner, T. 1995. Representation, collaboration and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media. *Visual Anthropology Review*, vol. 11 N°2, 1995, p. 103-106.

³ <http://www.videonasaldeias.org.br>

são apresentados em festivais de filmes etnológicos e são por vezes premiados. Mesmo considerando modesto o impacto destas realizações audiovisuais no Brasil, o simples fato de existirem constitui uma resposta à construção cultural que faz dos índios, um “índio genérico”⁴ um índio tribal exótico e selvagem que vive numa mata excluída da sociedade brasileira. Os filmes das comunidades, além de mostrar a riqueza da cultura e do imaginário indígena, além de mostrar o caráter específico de cada povo, nos mostram um povo organizado para lutar por seus direitos, um povo orgulhoso de sua identidade étnica. Desta forma os filmes podem ser considerados como verdadeiros instrumentos políticos cujo conteúdo deve ser analisado e compreendido a partir dos estereótipos existentes na sociedade brasileira em relação aos índios. Sobre este último ponto vale aqui considerar o edificante documentário de Sílvio Back, *Yndio do Brasil* (1995), que coloca em perspectiva – graças a uma colagem de vários filmes de ficção e documentários, cinejornais e propagandas sobre o assunto – estes estereótipos absorvidos e difundidos pelo cinema e pela mídia. A alteridade radical e absoluta que representa o índio brasileiro nestes fragmentos juntados em *Yndio do Brasil*, o filme-vídeo *A história do monstro Kátty* (Kamikia P. T. Kisedje, Whinti Suyá, Índios Kisêdjê, 4min, 2009), uma curta-metragem produzida nestas oficinas do projeto *Video nas Aldeias* pelos índios Kisêdjê, responde mostrando alteridades relativas e fronteiras porosas entre índios e não índios. O curta-metragem dos índios Kisêdjê dialoga, de alguma forma, com o longa-metragem ambicioso de Sílvio Back. Nos dois filmes, uma leitura antropológica da narrativa coletiva – produzida pelo conjunto de filmes no caso de *Yndio do Brasil* e pelos próprios índios no caso de *A história do monstro Kátty* – nos mostra a importância da questão da identidade/alteridade e de sua relação ao espaço brasileiro. Do mesmo modo, uma leitura psicanalítica das problemáticas dos filmes põe em perspectiva a função de “porta-sintoma” da alteridade – o monstro no caso da curta metragem e o índio no caso do longa metragem – dentro da sociedade brasileira. Essas leituras

⁴ Ribeiro D. 1996. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 3 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. p. 503.

e o conhecimento do relativo pouco impacto das produções e realizações filmicas dos povos indígenas do Brasil nos leva a nos perguntar o que é ser índio no Brasil –índio objeto e sujeito do discurso – e o que representa, para os cineastas indígenas e para as comunidades, o espaço audiovisual.

1. O ÍNDIO OBJETO DO DISCURSO: YNDIO DO BRASIL (SILVIO BACK, 1995, 65 MIN) E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS MIDIÁTICAS DOS ÍNDIOS DO BRASIL

Como dito anteriormente, *Yndio do Brasil* é um documentário unicamente composto de trechos de vários filmes brasileiros e estrangeiros, vários cinejornais, várias propagandas, enfim, de várias imagens que mostram como o cinema e a sociedade brasileira pensam e representam os índios. De acordo com Silvio Back, que diz ter assistido mais de 700 filmes para realizar este documentário, o cinema reforçou a visão distorcida da sociedade branca sobre o índio: "*Esse olhar tem várias vertentes: uma é a do cinema americano, em que os índios são maus, demonizados; outra é a da Igreja, que mostra de um lado o índio demonizado, e de outro o índio idealizado, ingênuo, idílico*".

Os quatro primeiros minutos do documentário revelam a organização discursiva do filme e o ponto de vista do cineasta. Uma sequência de *Como era Gostoso o Meu Francês* (N. Pereira dos Santos, 1970) abre o documentário e nos mostra durante um minuto e trinta segundos uma batalha tribal entre os Tupiniquin e Tupinamba. O trecho mostrando este confronto é o prólogo do filme. Logo em seguida aparecem na tela os créditos de abertura que duram um pouco mais de um minuto (0: 01: 33-0: 02: 38). Segue logo após, uma curta sequência de *O Descobrimento do Brasil*, (H. Mauro, 1937) mostrando o encontro dos índios com os Portugueses no litoral brasileiro. O encontro é cordial: presentes são trocados, um aperto de mão é mostrado em close-up (0: 03: 22). Em seguida, um clip de propaganda – um desenho animado – concebido na época da ditadura

⁵ Silvio Back citado em Labaki A (org), 1998. O cinema brasileiro, Publifolha, São Paulo, 1998, p. 180.

militar - conta a formação da nação brasileira: em 33 segundos, caravelas, índios, negros, trabalhadores brancos e uma bandeira do Brasil flutuando no horizonte são mostrados enquanto ouvimos a canção da dupla Os Incríveis⁶ lembrando os temas dos propagandistas do regime militar: “Foi Pindorama a mãe/ Dessa terra gigante / Chamada Brasil/ Unida na mesma língua / No canto, na dança/ Destino comum/ Índio, mulato e branco / De todas as cores / São todos por um (...)”⁷

Esses primeiros minutos do documentário revelam os três grandes polos da rerepresentação social relativa aos índios: O índio é um Outro selvagem e canibal cuja nudez e as práticas rituais aproximam-no dos animais; o encontro com o Branco que o humaniza e o torna mais dócil; e a civilização que o faz integrar a grande nação brasileira. Em quatro minutos e 18 segundos, o documentário *Yndio do Brasil* mostra as várias representações do índio e a lógica de tais representações. Essa colagem de filmes e trechos fílmicos juntados sem consideração estética, sem levar em conta a cronologia ou o gênero, essa composição cinematográfica que considera simplesmente o denominador comum dos trechos selecionados – ou seja o índio mostrado, representado, inventado – revela a ambição de *Yndio do Brasil*: mostrar os processos de representações sociais do índio no imaginário brasileiro e, mais amplamente, no imaginário “branco”.

O título e o subtítulo do documentário podem ser compreendidos como a manifestação do ponto de vista do diretor do filme. O índio com o Y é esse índio construído no imaginário coletivo, um índio que na verdade não é o índio do Brasil. Desde o título, se encontra evocada a negação do índio como índio brasileiro. O subtítulo do filme também é edificante: “O unico índio bom é o índio filmado” – que se refere à famosa frase atribuída à Henry Philip “Um índio bom é um índio morto” – traduz a ideia que além de negado como índio do Brasil, ele é destruído pelas imagens que são dadas dele. O *Yndio* filmado é um índio inventado. O significado simbólico desta representação social do índio é em grande parte política e, portanto, sintomática do contexto social, econômico e ideológico. Tendo em conta

⁶ Dupla musical brasileira dos anos 60 e 70.

⁷ Os Incríveis, *Pindorama*, 1976.

o discurso icônico e verbal que abrange, através das imagens mostradas, mais de 50 anos ilustrando portanto uma representação enraizada na consciência dos indivíduos e grupos⁸, Silvio Back faz amplo relato do uso de tais construções discursivas políticas e ideológicas que atualizam o pensamento social segundo o qual o índio investe, no imaginário coletivo, uma forma de alteridade radical – o selvagem, objeto de fascínio e de rejeição – que é civilizável à custo de uma política voluntarista. A partir destes elementos fundamentando e determinando as representações sociais, *Yndio do Brasil* também mostra a linguagem paradoxal das instituições e das políticas do Brasil que não hesitam em fazer do índio um instrumento de propaganda. Por detrás das representações ideológicas, *Yndio do Brasil*, evoca em alguns fragmentos, a realidade das condições de vida e da agonia dos índios do Brasil. Deste ponto de vista vale destacar a presença de fragmentos de *Noel Nutels* (M. Altberg, 1975) e de *Xetas na Serra dos Dourados* (V. Kozak 1956) no documentário que nos convida a considerar as várias representações do índio como intimamente ligadas ao contexto político de uma época e as ficções discursivas deste contexto.

I. OS ÍNDIOS SUJEITOS DO DISCURSO: A HISTÓRIA DO MONSTRO KÁTPY E A EXPRESSÃO AUDIOVISUAL DE SI

Essa figura do Outro que ameaça, que é selvagem, que é cruel e canibal também existe na ficção audiovisual realizada pelos índios Kisêdjê, *A história do monstro Kátpy*. A história relata o cotidiano de um índio caçador Kisêdjê da aldeia Ngôjwêrê no Mato Grosso ameaçado pelo monstro Kátpy também chamado “índio feio”. A partir da história contada e ilustrada pelas imagens de ficção, o imaginário social dos índios Kisêdjê é colocado em perspectiva em torno do simbolismo que carrega a comida, a fome e da vida. Na curta-metragem um velho índio conta, frente a câmera, a lenda do monstro Kátpy – esse “índio feio” –, que um dia atacou uma índia Kisêdjê. Enquanto o velho conta a história conhecida dos Kisêdjê

⁸ Jodelet D. 1991. *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991.

e transmitida de geração para geração, os índios dão vida à história fazendo o papel dos diversos protagonistas. Uma montagem alternada associa às sequências do velho índio contando a história, às imagens da encenação da história pelos índios Kisêdjê. Dentro do enredo a questão da fome – e da antropofagia – aparece como central. O enredo é simples: um índio Kisêdjê deixa sua esposa e seus filhos que choram toda noite com fome para ir à caça. Enquanto ele consegue capturar um macaco (0:01:06), o monstro Kátpy, um índio barbudo, o ataca, o mata e o carrega numa cesta de vime (0:02:06). Uma picada de abelha o faz resussitar. Aproveitando o momento em que monstro Kátpy coloca a cesta no chão, o índio Kisêdjê sai da cesta, enche-a de pedras e foge (0:02:44). O final da história é o mesmo para os dois protagonistas: as crianças do caçador Kisêdjê e as crianças do monstro Kátpy, felizes vendo o pai voltar da caça: "*Papai chegou! Ele trouxe comida! Um bicho bem grande*" (0:03:04) acabam chorando infelizes descobrindo que na verdade não ha nada para comer (0:04:09).

Diferentes elementos merecem ser considerados aqui: em primeiro lugar o dispositivo especial permitindo uma nova modalidade de transmissão de uma parte da herança cultural indígena: de fato, a memória da história se encontra ancorada no filme tanto na tradição oral, ilustrada pelo velho índio que conta a história, como nas imagens da história que colocam em perspectiva suas problemáticas. Outro elemento interessante é a maneira com a qual o filme constrói um discurso sobre as fronteiras: o espaço indígena: a floresta – filmada como um labirinto com fronteiras incertas – que parece densa e fértil é na verdade um deserto, fazendo do espaço da caça um espaço problemático. A questão da fronteira também se encontra nas dialéticas apresentadas: entre a presa e o caçador, o animal (preso e perdido) e o humano (capturado e perdido) entre a vida e a morte (o índio morto que resucita) as fronteiras também parecem porosas. A porosidade das fronteiras também é ressaltada pelo contexto do que podemas qualificar de “proximidade situacional” entre os dois caçadores: ambos querem alimentar as crianças que choram com fome. Esta proximidade também se encontra no fato do monstro Kátpy ser o que nos parece ser apresentado como uma variedade de índio: um índio barbudo, um índio feio. Assim sendo, o índio feio é o antropófago que alias ilustra na história

uma das funções da antropofagia, tal como ela é estudada e conceitualizada por Viveiros de Castro, ou seja a prática que – contrariamente aquela que aproxima o índio dos deuses no caso da antropofagia como incorporação das almas - aproxima o índio do animal já que esta antropofagia serve para alimentar um corpo com fome⁹. Neste sentido, vale ressaltar o fato que o caçador Kisêdjê que captura um macaco e finalmente torna-se uma presa por sua vez, também ilustra a aproximação entre o índio e o animal. Identidade e alteridade se encontram problematizados em torno destas questões enfatizando as fronteiras porosas que separam a identidade da alteridade.

Este curta-metragem – como de forma mais ampla os filmes de *vídeo nas aldeias* – além de problematizar questões colocadas em pauta no imaginário coletivo (o que é ser índio? Qual é a ligação do índio com seu espaço? O que representa o canibalismo?) pode ser visto como a ilustração da *inversão do estigma*¹⁰ na medida em que a identidade étnica se encontra aqui afirmada especialmente com a valorização da memória cultural do grupo. O material audiovisual também pode ser considerado como um elemento social investindo funções específicas dentro das comunidades indígenas cuja função memorial e função de consolidação da identidade étnica nos parecem as mais importantes. A primeira função, a função memorial do filme, está intrinsecamente ligada ao fato do filme gravar a memória do grupo e de fazer parte em seguida do fundo documental *Video nas Aldeias* que se constitui – com o passar do tempo – como memória audiovisual dos grupos indígenas. A segunda função, a função de consolidação da identidade étnica, se manifesta no fato do filme se constituir como um meio de transmissão de crenças, ideologias e valores culturais propondo um sistema de representações e interpretações das realidades psíquicas do grupo. Estas duas funções estão ligadas à dimensão simbólica do funcionamento do grupo como “envelope grupal” tal como estudado pelo psicanalista Didier Anzieu: um envelope com uma dupla membrana

⁹ Viveiros de Castro, E. 1984. Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Arawete. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 27-28, n 3, 1984. p. 55-90.

¹⁰ E. 1963. *Stigmate, usages sociaux d'un handicap*, Minuit, Paris, 1963.

delimitando os dois lados (interno e externo) do grupo: edificando por um lado uma barreira protetora delimitando a realidade externa do grupo (ou seja os outros grupos indígenas e outros grupos da sociedade brasileira) e por outro lado mantendo em tensão a dinâmica interna do grupo cuja realidade imaginária¹¹ se encontra por parte representada nestas elaborações audiovisuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da questão da representação de si e do Outro, ou seja da identidade e da alteridade está presente nos dois filmes aqui brevemente considerados. Em *Yndios do Brasil* assistimos a uma construção do índio como um Outro que representa uma alteridade radical que pouco tem a ver com os outros grupos representados. Mesmo se relacionando com estes últimos, os índios nunca se encontram em posição de igualdade. Eles permanecem os selvagens cuja civilização pode aproximá-los dos Brancos sem nunca confundi-los com eles. Eles são, por detrás das representações sociais, os excluídos da sociedade, os esquecidos cuja agonia nos interroga sobre os méritos da “civilização” imposta. Em *A história do monstro Kátty*, uma fronteira mais fina e bem mais porosa existe entre o Outro e o índio. O selvagem – o monstro, o índio feio, o canibal - vive um contexto parecido com o do caçador de animais. Uma relação de igualdade entre suas necessidades, seus espaços de vida compartilhados e suas relações familiares permite uma identificação de um ao outro. *A história do monstro Kátty* mostra assim grande sutilidade na representação do Outro como variação de um si. Esta questão antropológica da representação do Outro, traz em sua abordagem psicanalítica uma realidade que merece ser ressaltada aqui. Nos dos filmes considerados – *Yndio do Brasil* e *A história do monstro Kátty* – se encontra ilustrada a função fórica de porta-sintoma da alteridade – o monstro no caso da curta-metragem e o índio no caso do longa-metragem – dentro da sociedade brasileira. Na definição de Kaës,

¹¹ Anzieu, D. 1999. *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1999.

a função fórica¹² traduz a articulação entre o individual e os processos inconscientes coletivos do grupo. Neste sentido este Outro construído e revelado nos filmes mencionados aqui, é o sujeito do inconsciente e do conflito que carrega o sintoma de uma sociedade marcada pelo etnocídio passado e pela agonia atual de várias comunidades indígenas.

Do ponto de vista da recepção dos filmes, podemos nos questionar sobre o significado simbólico do investimento do espaço audiovisual pelos cineastas indígenas já que dificilmente estes vídeos conseguem ganhar importante espaço midiático. Mesmo existindo em alguns festivais, mesmo interessando universitários cada vez mais numerosos, sabemos que o impacto destes filmes realizados pelos índios do Brasil é pouco importante. No entanto estas realizações audiovisuais nos parecem preciosas e indispensáveis. Elas constituem uma proposta para as comunidades indígenas e uma resposta para os não indígenas. Elas permitem a construção de um si coletivo colocando em perspectiva a questão da auto-representação dos grupos e a construção de um modelo identificatório para as comunidades. Nestes vídeos, apresentados em festivais ou encontrados na Internet, cada comunidade pode se reconhecer e ser reconhecido pelos outros. O modelo identificatório relacionado à língua e ao uso da língua, aos mitos, as ideologias, as lendas e as utopias do grupo, também se estrutura neste espaço audiovisual que acaba organizando o espaço cognitivo do grupo. Os vídeos assim realizados se tornam uma maneira de responder aos preconceitos e à invisibilidade midiática sofrida pelos índios do Brasil. O espaço audiovisual investido pelas comunidades se transforma num hiperespaço¹³ dentro do qual coexistem três dimensões fundamentais:

– a *dimensão de apresentação* de si na medida em que os índios são os porta-vozes do grupo étnico. As imagens são produzidas por grupos identificados como grupos específicos – os índios Kisêdjê no caso de *Ahistória do monstro Katpy* – que apresentam realidades ou imaginários ligados ao grupo – a *dimensão de exposição de si*, na medida

¹² Que pode se manifestar como função de porta-voz, porta-sonhos, porta-sintoma...

¹³ Thomas E. 2012, *Les indiens du Brésil, (In)visibilités médiatiques*, L'Harmattan, Paris, 2012.

em que tal apresentação os deixa expostos a julgamentos positivos ou negativos da parte dos outros grupos indígenas ou não indígenas.

– *a dimensão de apropriação e reivindicação da identidade coletiva* na medida em que as imagens elaboradas pelo grupo permitem a consolidação do grupo através da auto afirmação da identidade coletiva.

Este hiperespaço - que é construído em reação e em resposta ao sentimento de indignidade e de invisibilidade e dentro do qual a identidade é apresentada, exposta e consolidada – se revela ao mesmo tempo um espaço político e existencial. Para ser operacional, o hiperespaço coloca em perspectiva “imagens identificantes¹⁴” de um “nós cultural que reduz o “processo dialético” identitário permitindo o surgimento de singularidades e fazendo do sujeito/ indivíduo um ator de sua cultura e de sua própria identidade¹⁵. Este hiperespaço contribui a construir a memória, o conhecimento e a história indígena. Em certo sentido, seu principal objetivo talvez seja de conseguir resistir ao desprezo político.

BIBLIOGRAFIA

ANZIEU, D. *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1999.

AUGE, M. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris, 1994.

GOFFMAN, E. *Stigmate, usages sociaux d'un handicap*, Minuit, Paris, 1963. JODELET, D. *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991.

LABAKI, A (org). *O cinema brasileiro*, Publifolha, São Paulo, 1998.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 3 ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

TURNER, T. *The Kayapo Video Project, A progress report*, *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*, Université de Montréal, 1990.

¹⁴ Augé M. 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris, 1994, p.107.

¹⁵ Vinsonneau G. 2002. *L'identité culturelle*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 12.

- TURNER, T. Representation, collaboration and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media. *Visual Anthropology Review*, vol. 11 n° 2, 1995, p. 103-106.
- THOMAS, E. *Les indiens du Brésil, (In)visibilités médiatiques*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- VINSONNEAU, G. *L'identité culturelle*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 12.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Arawete. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 27-28, n° 3, 1984. p. 55-90.