



DIREITOS CULTURAIS E SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL ASHÁNINKA NO DOCUMENTÁRIO “A GENTE LUTA MAS COME FRUTA”

CULTURAL RIGHTS AND ASHÁNINKA ENVIRONMENTAL SUSTAINABILITY IN THE DOCUMENTARY “A GENTE LUTA MAS COME FRUTA”

Aline Frey¹
Renato Izidoro da Silva²

Resumo: *A gente luta mas come fruta* é um documentário sobre as batalhas dos povos indígenas para manter algo que, embora fisicamente intangível, seja um pilar sólido para a sua existência e resistência: a cultura. Neste documentário, juntamente com os direitos à terra e à água, os direitos culturais também são fundamentais para a sobrevivência dos povos indígenas. O presente artigo analisa o discurso documental sobre a conexão entre desenvolvimento sustentável e o modo de vida tradicional dos povos indígenas baseado em seus conhecimentos e cosmologias.

Palavras chaves: povos indígenas, sustentabilidade, documentário, vídeo nas aldeias.

Abstract: *A gente luta mas come fruta* (We Struggle But We Eat Fruit) is a documentary depicting Indigenous peoples' struggles to maintain something that, although physically intangible, is a solid pillar for their existence and resistance: culture. In this documentary, along with land and water rights, cultural rights are key to Indigenous peoples survival. This present article analyses the documentary's discourse on the connexion between sustainable development and Indigenous peoples traditional way of life based on their knowledges and cosmologies.

Keywords: cinema, indian people, cultural rights, sustainability.

¹ Doutoranda bolsista da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Queensland, Austrália. Mestre em Cinema pela Universidade de Otago com pós-graduação em Artes pela Universidade Victoria de Wellington (Nova Zelândia). Psicóloga pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: alinefrey09@gmail.com

² Docente dos Programas de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e em Educação (PPGED). Doutor e mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Licenciado em Educação Física pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: izidoro.ufs@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo adota como objeto de reflexão o discurso documental sobre a conexão entre desenvolvimento sustentável e a cosmovisão tradicional da etnia amazônica *Asháninka*, cuja população habita a tríplice fronteira formada por Brasil (estado do Acre-AC), Bolívia e Peru. Na condição de *lócus* empírico deste trabalho elegemos o filme “A gente luta mais come fruta”, uma versão curta de quatro minutos (4’) de um documentário homônimo de trinta e nove minutos (39’) produzido pelos cineastas *Asháninka* Wewito Piyãko e Isaac Pinhanta no ano de 2006 no contexto da comunidade indígena *Apimtxa*, às margens do rio Amônia, no Acre. O referido documentário expõe os pilares do desenvolvimento sustentável do povo *Asháninka*; bem como sugere a participação do cinema indígena na luta por manter seu modo de vida e direitos culturais guiados por conhecimentos tradicionais.

Segundo o professor indígena Konai Thaman (2000, p. 1), o termo “direitos culturais” é definido como “direitos coletivos de pessoas que se identificam com determinados grupos, para autodeterminação, sobrevivência e sustentabilidade” no contexto global. Conseqüentemente, como afirma a ativista indígena Tauli-Corpuz (2010, p. 32), “a proteção dos direitos culturais” sustenta a existência e a perpetuação “da identidade cultural, linguística e religiosa” dos povos indígenas. Nesse contexto, o cinema indígena consiste em forma contemporânea de expressão cultural, responsável por registrar tradições culturais indígenas, como música, danças, canções, pintura e contação de histórias. Os recursos audiovisuais permitem uma interação documental junto aos povos indígenas somados – ou mesmo crítica – à tradição etnográfica do texto escrito; metodologicamente limitada – não menos importantes – quanto aos aspectos da oralidade, da gestualidade e da imagética indígenas.

No Brasil, devido à ausência de um canal de televisão indígena, o principal projeto que vem documentando e divulgando as práticas culturais indígenas por quase três décadas é o “Vídeo nas Aldeias”. A proposta tem uma impressionante coleção de filmes contendo mais de cem curtas-metragens e documentários, realizados por cerca de trinta diferentes etnias indígenas habitantes do território brasileiro. Grande

parte do acervo esta disponível online³ sem custos de aluguel ou compra. A criação do “Vídeo nas Aldeias” no ano 1986 coincidiu com o fim da ditadura militar e da censura. Durante esse período, antenas parabólicas e novas redes de televisão trouxeram uma diversidade de informações à televisão brasileira (PRATA, 2002, p. 180). Os movimentos indígenas estavam começando surgirem como manchetes sincrônicas, embora a grande mídia continuasse a representá-los com imagens e discursos estereotipados e diacrônicos sobre os povos indígenas no Brasil.

Às margens da imagética televisiva e documental da grande mídia e dos registros de Estado, a auto-representação indígena só encontrou espaço nos movimentos de base e de cinema independente, como os que passaram a ocorrer dentro de organizações não-governamentais (ONG) e sem fins lucrativos. Um dos exemplos de maior sucesso é o projeto “Vídeo nas Aldeias”, quando emergiu no seio dos trabalhos da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), mediante ação de Vicente Carelli junto à etnia Nambiquara. As atividades foram inauguradas a partir do momento em que Carelli passou a exibir aos Nambiquara imagens que em imediatamente havia registrado da vida na aldeia. Mais de dez anos após essa ação experimental, em 1997, foi realizada a primeira oficina de formação técnica em audiovisual para a comunidade Xavante localizada na Terra Indígena do Sangradouro, no estado do Mato Grosso, próximo ao Parque Indígena do Xingu (PIX).

A maioria das produções audiovisuais do Vídeo na Aldeia se enquadra em duas categorias: i) registro de manifestações culturais, histórias e conhecimentos indígenas para preservar e transmitir essas tradições às gerações mais jovens; registra as lutas pelos direitos à terra e à água, bem como a outras reivindicações, como a integração econômica e a assistência à saúde (GALLOIS e CARELLI, 1995, p. 207). Importante frisar que o filme eleito para compor a análise deste trabalho, “A gente luta mas come fruta”, participa de ambos os grupos temáticos. Mais especificamente, o documentário faz parte de uma série chamada “Visões Indígenas”, que mostra retratos detalhados de culturas tradicionais indígenas, ao mesmo tempo em que retrata lutas políticas contemporâneas, como tentativas de proteger territórios tradicionais contra a invasão ilegal de não-indígenas e encontrar meios econômicos de sobrevivência na região. O filme foi exibido na televisão (TV

³ Informações disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <http://videonasaldeias.org.br/2009/>

ISUMA⁴), em festivais internacionais, disponível on-line no YouTube com legendas em espanhol e inglês.

A série é composta por seis documentários curtos que apresentam uma visão geral das produções indígenas em diferentes partes do Brasil. Cada episódio mostra o cotidiano contemporâneo em diferentes aldeias indígenas. Os temas abordados abrangem desde formas de vida sustentáveis até as constantes ameaças econômicas e políticas que algumas aldeias enfrentam para proteger suas fronteiras territoriais. Também mostra intercâmbios culturais entre sociedades indígenas e não-indígenas. Os títulos dos filmes da série são: “A Gente Luta Mas Come Fruta” (povo Asháninka), “Nós e a Cidade” (povo *Mbya-Guarani*), “*Bimi: Mestre Kené*” (povo *Huniku*), “Troca de Olhares” (povos *Huniku/Asháninka*), “A História do Monstro *Kátpy*” (povo *Kisédjê*), “*Kidene: Academia Kuikuro*” (povo *Kuikuro*).

“A gente luta mas come fruta”, em sua versão curta, retrata um grupo do povo Asháninka que vive perto do rio Amônia, cujos territórios tradicionais se estendem pelos rios Alto Juruá e Envira, no Brasil, adentrando pela cordilheira dos Andes peruanos. Asháninka é o segundo maior grupo indígena da Amazônia peruana (logo após os Quéchuas). O Brasil foi o último a reivindicar partes do tradicional território Asháninka. O estado do Acre fazia parte da Bolívia até 1903, quando foi anexado ao Brasil sob o tratado de Petrópolis assinado entre os governos brasileiro e boliviano em 17 de novembro de 1903. O terceiro artigo do tratado explica os termos da troca do território do Acre: “Devido ao fato de que os territórios trocados pelas duas nações são desiguais em área”; Brasil teve que pagar, como compensação, dois milhões de libras. O dinheiro foi destinado principalmente para “a construção de ferrovias ou outras obras destinadas a melhorar as comunicações e desenvolver o comércio entre os dois países” (UN TREATIES SERIES, 1973, p. 248).

Da população total, apenas pequenas porções dos povos Asháninka vivem na parte brasileira da Amazônia. A população oficial dos povos Asháninka é 97.477 no Peru (INEI, 2007) e 1.201 no Brasil (SIASI / SESAI, 2013). Apenas 1.3% da população vive no Brasil. No

⁴ Informações sobre ISUMA TV estão disponíveis no seguinte endereço: <http://www.isuma.tv/about-us>. De origem canadense, consiste em uma página de internet que reúne produções audiovisuais oriunda de etnias indígenas do Canadá, EUA, Gronelândia, Noruega, Suécia, Rússia, Austrália, Nova Zelândia e toda a América Latina. O site está organizado em canais temáticos, bem como disponibiliza informações diversas sobre projetos e outras ações da organização.

final da década de 1980 uma aliança entre ambientalistas, povos indígenas e seringueiros contra o desmatamento causado por pecuaristas e madeireiros possibilitou um desenvolvimento sustentável na região. A repercussão internacional foi intensa com o assassinato do seringueiro/ambientalista Chico Mendes por um pecuarista em 1988. Movimentos indígenas e ativismo ambientalista levaram ao lançamento da “Aliança dos Povos da Floresta” em 1989 (PIMENTA, 2004, p. 133); resultando na criação da primeira reserva extrativista do país e no parque nacional da Serra do Divisor e na demarcação de terras indígenas, como os Asháninka de Apiwtxa. Em 1992, os povos Asháninka do Rio Amônia (lar de metade da população Asháninka no Brasil) adquiriram o reconhecimento legal de seus oitenta e sete mil hectares de terra (PIMENTA, 2008).

Em 1993, enfrentando a escassez alimentar, a comunidade Asháninka proibiu práticas predatórias de pesca e caça. Decidiram restringir a caça de tracajás e seus ovos por um período de três anos. A caça de outros animais foi regulamentada desde 1992. As áreas de caça foram estabelecidas através de períodos de rotação, criando zonas de refúgio temporárias para os animais (PIMENTA, 2004). Os Asháninka de Apiwtxa evitam a pesca predatória e a agricultura intensiva, bem como o plantio de grãos que exigem o desmatamento. Em vez disso, eles se concentram no artesanato e no cultivo de produtos naturais produzidos de forma sustentável, como óleos e essências de palmeiras nativas. Em 2015 assinaram um projeto com o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) orçado em mais de seis milhões de reais⁵, fornecendo alternativas econômicas sustentáveis às lucrativas atividades ilegais.

Desde que o Partido dos Trabalhadores (PT) começou a governar, em 1998, o Estado do Acre vem tentando lidar com os desafios ambientais, promovendo alianças entre povos indígenas e não-

⁵ Importante frisar que as práticas ilegais de degradação ambiental na Amazônia não podem ser combatidas apenas por meio de campanhas políticas e sociais ou mesmo por intensa fiscalização. Conforme SCHMITT (2015), não podemos desconsiderar o fato de a principal variável do desmatamento e outras práticas ilegais é o lucro financeiro gerado a partir do mercado ilegal, bem como dos efeitos no mercado legal. Assim, os valores monetários que circulam nas mãos de trabalhadores e empresário são muito maiores que as possíveis vantagens geradas pelas verbas destinadas a projetos sócio-econômicos de recuperação e preservação do ambiente. Além disso, os valores das multas aplicadas judicialmente são bem inferiores aos lucros dos infratores; de modo que pagar para manter a atividade ilegal acaba por fazer parte do orçamento lucrativo. Por isso, o valor de seis milhões, à primeira vista, pode parecer uma boa quantia; mas ainda é insuficiente para competir com o faturamento ilegal que gira em torno de 15 bilhões de reais por ano.

índigenas. Em comparação com outras partes do Brasil, os Asháninka de Apiwtxa são parte de um caso de sucesso em que o desenvolvimento sustentável é acompanhado por políticas públicas de educação. As crianças Asháninka estão aprendendo a língua Asháninka ensinada por professores locais usando seu próprio material didático. No entanto, apesar do apoio do governo local, os povos Asháninka também lidam com ameaças contínuas em suas fronteiras com o Peru. Eles frequentemente organizam expedições para impedir atividades ilegais de extração de madeira e do narcotráfico (PIMENTA, 2005, p.4). “A gente luta mas come fruta” mostra os esforços dos Asháninka no reflorestamento e preservação de suas terras, além da luta contra a invasão de madeireiros peruanos ao mesmo tempo em que recuperam seus direitos à terra.

O OLHAR ASHÁNINKA EM “A GENTE LUTA MAS COME FRUTA”

O curta começa com a imagem de duas crianças Asháninka caminhando descalças em uma estreita faixa de barro cercada por bananeiras de um lado e o verde rio Amônia do outro. O cineasta filma com a câmera na mão para que os espectadores possam acompanhar as crianças enquanto elas atravessam o exuberante mato tropical. As crianças estão vestidas de *kushma* (em quéchua) ou *látharenksi* (na língua Asháninka), um tradicional manto de algodão e forte símbolo de sua identidade (PIMENTA, 2004, p. 130). O menino mais velho, entre cinco e seis anos, explica que eles estão na horta que ele plantou há alguns anos. Ele se orgulha da abundância de frutas, mas brinca que as aves estão comendo a maioria delas.

Enquanto isso, o menino mais novo está comendo uma fruta. Depois de terminar a última mordida, ele orgulhosamente anuncia que plantará sua semente; quando simplesmente lança ao acaso a semente ao chão. A imagem combina o ato inocente da criança com a reputação de fartura e fertilidade das terras brasileiras desde os tempos coloniais, indicando que a natureza local não necessita de racionalidade moderna. De fato, o primeiro relatório oficial escrito por colonos portugueses em 1º de maio de 1500, conhecido como a Carta de Caminha, está repleto de referências sobre a generosidade da terra recém-descoberta. Caminha foi o escriba oficial da expedição de Pedro Álvares Cabral. Em sua carta ao

rei de Portugal, Dom Manuel, descreve: “é uma terra tão fértil que nela, em se plantando, tudo dá”. Referências às terras férteis brasileiras foram feitas desde os tempos coloniais até o presente. Parte disso deve ser o lugar histórico do Brasil como principal exportador mundial de produtos primários, do açúcar bruto no século XV à soja no século XXI.

De um ponto de vista mais amplo, a inocência da criança e a fertilidade da terra assumem uma conotação política no documentário *Asháninka*. A sincronia do momento despretenso do menino é a representação da culminância de um trabalho longo, difícil e coletivo de recuperação ambiental baseada em outra razão. A atitude infantil está sustentada e possibilitada por um passado recente de sofrimentos, mortes e esforços contra a racionalidade econômica do capitalismo. Os velhos, os líderes, o povo é a base material e simbólica voltada a sustentar a experiência poética da infância inocente, pois a história de conflitos contra madeireiros, garimpeiros e seringueiros significou a perda da inocência e o declínio da imagem literária dos “indígenas de Caminha” cheios de vida e alegria. O lançar despretenso e corporal é um ato político contra todo planejamento e instrumentalização da agroindústria racionalizada para a transformação da natureza em mercadoria.

Reflorestamento para a subsistência humana e animal ao modo *Asháninka*; na cena seguinte do documentário, um grupo de crianças assiste às imagens do documentarista projetadas em um telão dentro da casa da comunidade. Nesta auto-referência, os cineastas *Asháninka* reforçam a ideia de que o público principal do seu documentário são os próprios povos indígenas, especialmente as futuras gerações. Na cena exibida no telão um professor está organizando as crianças para plantar sementes. Ele explica que os mais velhos tiveram que transmitir seus conhecimentos no passado para que agora essa nova geração possa plantar frutas, palmeiras, madeira e ervas medicinais. Ao mesclar as imagens das crianças assistindo ao documentário com a imagem delas plantando no campo, o documentário sugere que o conhecimento agora pode ser transmitido usando mídia digital; ferramentas valiosas para preservar e disseminar o conhecimento *Asháninka*.

No telão as crianças *Asháninka* estão plantando de maneira mais sistemática, como que apresentando as bases educacionais das transformações ambientais que hoje permitem o ato lúdico da cena anterior em que o menino apenas joga a semente ao chão. Contrastando com nossas salas de aula ambientalizadas por aparelhos de ar-

condicionado, as crianças ouvem o professor metodicamente explicando o processo: "Nós misturamos o composto com um pouquinho de terra e depois de misturá-los podemos plantar a semente". Ao atravessar as lentes da câmera, a didática do professor não se dirige apenas às crianças, mas também ao público que, nesse momento é convidado a aprender o processo de plantação ao modo Asháninka. A cena a seguir mostra crianças manejando sementes e plantando palmeiras. A base inicial é o cultivo de frutas que atraem animais, promovendo sua caça sustentável. O manejo do mundo busca outras causalidades a determinações econômicas globais e antropocêntricas. O reequilíbrio se dá mediante uma reflexão acerca da relação com os animais.

O documentário destaca que a invasão de territórios por madeireiros ilegais é atualmente a principal preocupação da comunidade Asháninka de *Apintxa*. Depois de devastar as florestas fronteiriças, o corte criminoso de árvores está agora tentando alcançar suas terras. Um grupo de 30 homens Asháninka verifica pontos de entrada de seu território para procurar por invasores. Isaac Pinhanta, o cineasta Asháninka e professor da escola, fala para a câmera que seu povo estava ciente da escassez de animais para caça e pesca desde 1993. Isso motivou os Asháninka a iniciar um plano de manejo para repovoar as florestas e rios. Ele está vestido com o *kushma*, com um chapéu (*amatheyrentsi*) feito de penas de palmeira e arara, um colar de sementes nativas (*txoshiki*) e seu rosto pintado de vermelho. Suas palavras são seguidas pela imagem de filhotes de tracajás sendo liberados no rio.

A edição dessa sequência intercala essas imagens com a de helicópteros do Exército Brasileiro sobrevoando na proteção de suas fronteiras contra invasores vindos do Peru. Os militares queimam uma pilha de troncos encontrados em esconderijo da floresta. Isaac explica que a madeira secará e poderá desencadear um fogo incontido. Ele acrescenta que as crianças precisam aprender e cuidar de todas as coisas que são importantes para os povos Asháninka. Mais uma vez, o cineasta-professor declara o papel pedagógico do documentário ao registrar sucintamente os principais aspectos de seu cotidiano. As imagens finais do documentário celebram os modos de vida dos Asháninka. Um homem pesca um grande surubim. Orgulhoso diz que os Asháninka não é um povo preguiçoso.

Ao mostrar alegremente que sua comida foi resultado de seus próprios esforços, o pescador também está desafiando o estereótipo de que os povos indígenas são letárgicos. Enquanto isso, as mulheres

cozinham peixe na lenha para o restante do grupo. Um dos homens que desfruta da festa resume a mensagem principal do filme dizendo: "Aqui é assim, a vida é assim, lutamos, mas comemos frutas". Suas palavras dão título ao documentário e resumem o modo de vida Asháninka como uma rotina de trabalho e luta que é recompensada por bons frutos. Esses "frutos" podem ser entendidos literalmente como alimentos frescos (peixes, animais silvestres, frutas e vegetais), mas também metafóricos: a possibilidade do povo Asháninka cumprir seu modo de vida e manter suas tradições culturais em um desdobramento da vida que se produz para longe do sofrimento, da escassez, do trabalho enquanto sacrifício de corpos dados à insaciável economia de mercado, em que muitos trabalham duramente, mas não podem comer os frutos que eles mesmos plantam e colhem.

Pimenta (2004) argumenta que o modo de vida sustentável do povo Asháninka pode ser compreendido pelos conhecimentos e cosmologia tradicionais. Explica que a religião Asháninka condena a caça que não seja baseada em subsistência. O principal Deus e o criador mais poderoso é *Pawa*. Na época da criação, todos os seres eram humanos, mas os animais perderam sua humanidade e se tornaram fontes de alimento. No entanto, como parte de suas práticas de caça, os Asháninka respeitam as regras estabelecidas por um dos filhos de *Pawa*, *Maninkari* (que significa "aquele que está oculto"), o guardião dos animais da floresta. Para ter sucesso na caça, os Asháninka acreditam que devem respeitar regras básicas, como caçar apenas quando necessário (PIMENTA 2004, p.131). O documentário não traz essas informações, no entanto, faz questão de retratar uma sociedade que é impulsionada por uma relação sustentável com recursos naturais e consciência do impacto humano na natureza.

“A gente luta mas come fruta” fornece um exemplo de interação ambiental intimamente ligada à continuação dos modos tradicionais de vida. Como o documentário fala com as crianças Asháninka em primeiro lugar, ele endossa o papel do cinema como um recurso para assegurar uma pedagogia das práticas culturais. A luta para manter modos de vida tradicionais contra modelos agressivos de desenvolvimento é comum às histórias indígenas em todo o mundo. Conforme enfatizado pelo ativista Tauli-Corpuz (2010, p. 10): “Nossas visões e filosofias indígenas, sistemas de valores, sistemas culturais, sociais, políticos e econômicos, que incluem nossos modos de vida tradicionais, foram vistos como obstáculos ao desenvolvimento e modernização”.

A luta continua à medida que o desenvolvimento e os interesses econômicos nacionais e transnacionais se tornam as principais justificativas da desapropriação indígena. O documentário pretende ser mais do que educacional ou divertido. Ele não apenas registra conhecimentos importantes sobre práticas culturais indígenas mas também assume um papel político no resgate e conservação deles. Ao fazê-lo, contribui para fortalecer os direitos indígenas de acordo com a Declaração dos Direitos Povos Indígenas (Artigo 13, 2007): “Os povos indígenas têm o direito de revitalizar, usar, desenvolver e transmitir às gerações futuras suas histórias, idiomas, tradições orais, filosofias, sistemas de escrita e literaturas, e designar e manter seus próprios nomes para comunidades, lugares e pessoas”.

As práticas culturais são parte de um processo para restaurar a natureza e realizar um estilo *Asháninka* de vida, que busca uma relação política com os ambientes local e global. Sobre esse panorama local e global, Nobre (2010, p. 38) comenta que Sam Johnston (Universidade das Nações Unidas) argumentou, no contexto da “Cúpula Mundial dos Povos Indígenas”, reunida sob a temática da “Mudança Climática” em 2001, que: “O mundo tem que prestar mais atenção às opiniões das comunidades indígenas e à sabedoria do conhecimento ancestral”. Não podemos esquecer que os povos das florestas aprenderam complexos modos de vida em um meio ambiente totalmente hostil aos estranhos invasores brancos. Nós tememos a floresta, tememos seu poder mortífero, em seu seio somos frágeis ignorantes, prezas fáceis de nossa própria idiotia incomunicável. Para os nativos a floresta é uma grande mãe, generosa, íntima e promotora da vida em sua exuberância comunicativa.

CINEMA INDÍGENA E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

Recentemente a “Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual” (SOCINE) publicou, em 2015, o segundo livro da “Série de Estudos Socine”; uma coletânea reunindo textos sob o título de “A sobrevivência das imagens”, epistemologicamente inspirados nas reflexões de Didi-Huberman acerca das relações entre os conceitos de Warburg e Benjamin. No segundo e no terceiro capítulos do livro encontramos dois textos sobre cinema e mídia indígenas. Guimaraes (2015, p. 35) escreveu “As imagens dos Guarani e *Kaiowá* resistem” e

Cesar (2015, p. 49) redigiu “Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural”. O primeiro escrito inicia comentando sobre Warburg ter reconhecido semelhanças entre a gestualidade observada na coreografia florentina dos Médicis dos quinhentos e naquela encontrada no ritual das *katchinas*, dos *hopis* do Novo México, quando os visitou em 1896. Guimarães diz que Warburg mistura estratos temporais, pois as imagens sobrevivem aos/nos tempos histórico e mítico.

Na modernidade a sobrevivência das imagens se deve à fotografia e ao cinema. Contudo, a despeito de ligações tecnológicas, existem semelhanças na imagética gestual entre *Hopi* e Médicis, distantes no tempo e no espaço. As imagens capturadas pelos olhos de Warburg o remeteram a reminiscências pictóricas renascentistas. Diz Didi-Huberman (2013, p. 55 apud GUIMARÃES, 2015, p. 36): “A forma [imagem] [...] sobrevivente [...] *à sua própria morte*, desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, [...] no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’”. Os Hopi e os Médicis sobrevivem. O segundo texto nos lembra sobre os motivos referentes à certa “tradição” ocidental e eurocêntrica de registrar imagens (gravuras, pinturas, fotografias e cinematografias) de povos nativos do Novo Mundo com a justificativa de preservar a memória de culturas prestes a desaparecerem (CESAR, 2015, p. 49).

César (2015, p. 51-52) apresenta um exemplo que contradiz as expectativas em torno de uma modernidade crescentemente ubíqua e das tradições sempre supostamente em extinção. Trata-se das imagens filmadas pelo antropólogo inglês Haddon, quando junto aos Aborígenes da ilha *Murray*, norte australiano, em 1898, registrou suas danças tradicionais com a intenção de manter viva uma memória de uma cultura supostamente mortificada. Após mais de um século, as imagens gravadas por Haddon foram utilizadas pelos nativos para provarem ao Estado e à sociedade sua sobrevivência no contexto de uma disputa de território. Caso análogo às misturas tempo-espaço de Warburg que provoca pensar as sobrevivências do mundo histórico-cultural de Haddon para além das imagens inglesas na era do carvão.

Os ingleses da época não poderiam imaginar que muitos de seus modos de vida desapareceriam, ao contrário das sobrevivências na atualidade dos corpos indígenas, cujas tradições resistem às ideias funerárias das primeiras imagens, que não foram utilizadas pelos

modernos contemporâneos a conhecerem um passado lendário. Inadvertidamente, os registros lembram aos brancos que um passado condenado à morte sobrevive. Ironicamente, aquele mundo europeu há muito deixou de existir; sobrevivente apenas nas imagens. “Nesse sentido, o movimento mais agudo de reversão da observação etnográfica clássica e de suas empreitadas de preservação museológica parece ser a atuação performativa da prática audiovisual nas comunidades indígenas e sua relação com a tradição” (CESAR, 2015, p. 52).

Não queremos dizer que a vida indígena hoje não se transformou ao longo de um século. Perguntamos acerca do que restou da Europa daquele tempo em que se narrava a extinção indígena, bem como o que ainda resiste de tradições ocidentais no seio de uma pós-modernidade que declarou a morte dos primeiros modernos. Doravante, uma reversão ainda mais ousada do tempo vem sendo produzida na medida em que os indígenas, hoje, podem visualizar, no cinema, uma Europa extinta em muitos de seus costumes e valores dominantes no início do século XX; ou mesmo de ser um passado desinteressante aos olhos e ouvidos dos mais jovens ocidentais voltados para o futuro como negação. As reversões e inversões não param por aí. O diretor Takumã Kuikuro no documentário “*Ete London*” (Londres como uma Aldeia, 2015) busca a partir de uma perspectiva indígena semelhanças e contrastes entre sua aldeia Kuikuro e a vida na cidade de Londres, tentando demonstrar as muitas aldeias que coexistem dentro da sociedade londrina.

No entanto, essa problemática cheia de possibilidades acerca dos movimentos relativos aos olhadores da câmera/cineasta nos traz para o cinema indígena naquilo que ele expressa de mais comum no cinema em geral: filmar a si próprio para, fascinado, ver a si próprio na tela. Embora de uma perspectiva não-indígena, que é a nossa, projetos como o “Vídeo nas Aldeias” expressem mais fortemente uma intencionalidade exógena voltada a afetar o estrangeiro, a novidade do cinema indígena para os índios é justamente verem a si próprio desde uma perspectiva familiar. Ora, não é isso que predominantemente fazem os cinemas do mundo todo, em especial o ocidental, senão filmar a própria vida, seus conflitos, suas comédias, suas tragédias, feiuras e belezas, para na tela gerar empatia e identificações no público que busca se reconhecer na narrativa e em seus atores e figurantes? Mesmo que Hollywood tenha explorado em máxima potência a vida indígena acerca da conquista do Velho Oeste, o segredo da audiência sempre foi gerar identidades contra diferenças.

Pensem no ato inaugural do cinema quando os Lumière elegem um dos contextos mais comuns de seu tempo: a estação de trem. Filma-se algo que está à disposição na paisagem para ser visto a olhos nus. O mais incrível disso é que, em hipótese, não podemos aceitar que os Lumière filmaram o trem chegando à estação porque suspeitavam que algum dia aquela realidade desapareceria; da mesma forma que as fotografias de família não se resumem à intenção da posteridade, senão têm como principal motivo os sujeitos fotografados verem suas próprias imagens cotidianamente disponíveis pelas pessoas a nossa frente ou pelos espelhos em que nos vemos diariamente. Essa relação com o familiar atual imediato se expressa mais fortemente quando as imagens digitais instantâneas geram tanta satisfação nas pessoas que registram o *self* dezenas de vezes em um único dia ou mesmo em único minuto.

As marcas do desenvolvimento do cinema indicam certo fundamento que se repete em todo ato de (re)fundação identitária ou étnica do cinema e suas relações com a cultura: o ato de ver a si próprio é capaz de mobilizar aspectos ontológicos que levam a uma produção da repetição na diferença. Filmar e ver a si próprio desde diversos ângulos e situações; semelhante ao cantante que sente prazer ao explorar sua voz e ao escutar a si próprio na manifestação de seus sons em diversos tons conhecidos e desconhecidos. Conforme nos recorda Cesar (2015, p. 54), foi essa a surpresa fundadora do “Vídeo nas Aldeias” quando Carelli conta a primeira experiência do projeto junto aos Nambiquaras, cujo “[...] processo de produção consistia em filmar e mostrar logo em seguida o resultado das filmagens para a comunidade”. Segundo Carelli (apud CESAR, 2015, p. 54): “Esse ‘jogo de espelho’ ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquaras [...] furam o nariz de 30 jovens numa cerimônia que não se realizava há 20 anos”.

O mesmo fenômeno parece ter ocorrido recentemente durante as filmagens de “As Hiper Mulheres”, do cineasta Tukumã Kuikuro. A película conta as problemáticas sociais, culturais e políticas kuikuro acerca da transmissão da tradição às voltas dos preparativos para o ritual feminino de nome *jamurikumalu* que há 30 anos não promovia o impacto de então, reunindo por volta de 600 pessoas da etnia (CESAR, 2015, p. 53). Não obstante, discordamos diametralmente da consideração do antropólogo Carlos Fausto, que acompanhou e assinou, com Takumã e Leonardo Sette (montador), quando disse que “[...] o ritual é um modo de ‘virar índio para os brancos’, mas é também, e sobretudo, um modo de

‘virar índio *para os índios*’” (FAUSTO, 2010, p. 167 apud CESAR, 2015, p. 53). Mais uma vez o branco pensa a partir, em primeiro lugar, de seu próprio centro sem suspeitar que toda perspectiva étnica é etnocêntrica. De outro modo, não se trata de “virar índio para...”; o verbo virar implica, no lapso colonialista, dizer que um dia o índio “desvirou” sua identidade ao avesso branco.

Nas palavras de Augé (2010, p. 43-44): “E o antropólogo [...] gaba-se de decifrar pela organização do lugar [...] uma ordem muito mais restritiva, e, seja como for, evidente, porque sua transcrição no espaço lhe dá a aparência de uma segunda natureza. O etnólogo vê-se [...] como o mais sutil e o mais sábio dos indígenas”. Esse tipo de comentário parece colocar em segundo plano o fato de ser uma atividade própria da “cultura” a reflexão sobre si no plano dos conflitos entre identidade e diferença. Pensar a si, sua identidade, a partir do outro é diverso de pensar a si para o outro. A alteridade é sempre a referência de um “conhece-te a ti mesmo” desde que possamos compreender uma ontologia descentrada. Neste ponto se torna inevitável recordarmos Husserl (2014, p. 115) em sua conferência “A crise da humanidade Europeia e a filosofia”, proferida em 1935 em Viena, quando estabelece como ponto de partida para refletir a crise da racionalidade Europeia a chamada “medicina naturalista ou popular” como uma referência crítica de uma Europa adoecida em pleno cientificismo.

Do antigo debate grego acerca dos poderes mortíferos das imagens de Narciso e de Meduza (CESAR, 2015, p. 54), bem como nas reflexões psicanalíticas de Lacan (1998, p. 104) em “A agressividade em psicanálise” acerca do eixo imaginário ser o mesmo eixo da violência e da paranoia do eu que resiste à alteridade; a imagem “[...] não mata no campo de uma fala sempre ativa. [...] O violento é a manipulação dos corpos reduzidos ao silêncio do pensamento fora da alteridade” (MONDZAIN, 2002, p. 56 apud CESAR, 2015, p. 57). Nos termos de Cesar (2015, p. 57): “A possibilidade de atuação política da imagem sustenta-se pela palavra dada pelo prazer de ver que é ofertado nela – a imagem”. Mas, esse prazer pode ser melhor localizado na busca narcísica de si mesmo na imagem que, quando não se encontra a morte, encontra-se o outro na própria imagem e, assim, uma abertura para reflexão sobre o passado, o presente e o futuro expressos na espacialidade do lugar e não em referência cartesiana e kantianamente ao suprassensível de um “ego” transcendente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento fundador das relações humanas com as imagens (acústicas ou visuais) envolve um filmar a si que significa filmar o lugar em que se é, possibilitando-nos retornar para o documentário Asháninka cuja narrativa apresenta as relações ontológicas recíprocas entre o ser e o ambiente. Do que podemos dizer de uma retomada da identidade Asháninka tradicional, em distinção daquela que vinha se construindo, também como possibilidade Asháninka, no fluxo das demandas modernas, mantém evidente a relação redundante de duplicidade que o ser estabelece com seu lugar no espaço. “Não seria de se espantar que os termos desse discurso [de reconhecimento] fossem [...] a partir do momento que o dispositivo espacial é [...] o que exprime a identidade do grupo [...]” (AUGÉ, 2010, p. 45).

Nas palavras de Leroi-Gourhan (2002, p. 121): “O facto humano por excelência não é tanto a criação do utensílio [e da linguagem] mas talvez a domesticação do tempo e do espaço”. Da mesma forma que o modo de vida moderno depende de certas relações históricas com o ambiente urbano, o modo de vida indígena Asháninka também depende de interações específicas. No plano das diferenças identitárias, o moderno pode ser identificado pelo modo como se relaciona com os lugares transformando tudo em cidade. Para alimentar a importante polêmica lévi-straussiana entre sociedades “frias” e “quentes” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 57), na medida em que nossas sociedades são feitas para mudar, as transformações ambientais são os fatores determinantes para as mudanças culturais sofridas pelos modernos no interior de suas irreconhecíveis cidades hodiernas; de modo que podemos nos perguntar sobre os estranhamentos identitários entre pais/mães e filhos(as) em nossa época. As instabilidades ou fluidez das identidades pós-modernas se materializam por causa dos ataques ambientais.

As relações ambientais dos Asháninka nos ensinam que o valor cultural do imperativo devir da pós-modernidade não pode ser o critério distintivo entre culturas atrasadas (“frias”) e avançadas (“quentes”) em relação a um único modelo terminal da humanidade expresso pelo eurocentrismo. As culturas (incluindo os animais) ou os hábitos e costumes são uma força necessária para gerar equilíbrio em um mundo inevitavelmente imerso no por vir e nas contingências. O cinema,

portanto, como técnica, implica justamente o aspecto de estabilização ou de controle das transformações por parte das culturas que lutam para sobreviverem no tempo, de maneira oposta ao movimento moderno de destruição constante de si mesmo. A produção de “A gente luta mas come fruta” é um exemplo identitário que demarca sua diferença por uma afirmação da estabilidade em relação a uma ficção chamada identidade brasileiras, que há um pouco mais que um século tenta se inventar.

O presente texto permite trazer as perspectivas indígenas para um debate nacional. Este artigo é inspirado no trabalho de cineastas indígenas de registrar manifestações culturais para que não se percam no tempo, mas principalmente para atuarem no espaço sincrônico. Também se inspira no ativismo cinematográfico dos povos Asháninka que querem garantir que suas práticas de plantio e pesca sejam ensinadas a seus filhos e a públicos não-indígenas. O cinema indígena é uma tentativa de aumentar a visibilidade da cultura nativa, bem como manter sua vida longa. A mídia indígena consiste em alternativa para que ouvidos e “[...] vozes marginais e de oposição contestem a visão do mundo, valores e estilos de vida do mainstream” e, ao fazê-lo, estimula a “circulação e crescimento de subculturas e comunidades alternativas” (KELLNER, 1989, p. 144). O desenvolvimento da mídia indígena é fundamental para que suas perspectivas sejam amplamente vistas e ouvidas.

Produções de mídia coletiva, como o projeto “Vídeo nas Aldeias”, estão trazendo narrativas indígenas com suas próprias vozes e imagens, não apenas para o público local, mas também para o público global. A ascensão da auto-representação indígena na mídia – possibilitada tanto pela acessibilidade das novas mídias quanto pelo fortalecimento dos movimentos indígenas – está levando a mudanças políticas e estéticas. As produções audiovisuais indígenas podem agora ser produzidas localmente e distribuídas em vários níveis, como para sua própria comunidade e também nacionalmente e até internacionalmente, por meio de festivais de cinema ou canais on-line. Vislumbramos que suas produções interfiram nas teorias do cinema, contribuindo com rupturas e afirmações paradigmáticas.

Referências

A GENTE LUTA MAS COMO FRUTA. Direção: Isaac e Bebeto Piyáko (Valdete Pinhanta). Edição | Tiago Torres. Produção: Vídeo nas Aldeias (20 min.). Colorido. Documentário. Idiomas: Asháninka e Português. Acre/Brasil, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** introdução à uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

CARELLI, Vicent. Moi, Un Indien. In: **Catálogo da ‘Mostra vídeo nas Aldeias:** um olhar indígena’ (Catalogue of Video in the Villages exhibition through Indian eyes). Rio de Janeiro: Vídeo nas Aldeias. 20-25 April 2004

CESAR, Amaranta. Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural. In: BRANDÃO, Alessandra et al. (Orgs.) **A sobrevivência das imagens.** Campinas, SP: Papyrus, 2015. (Série de Estudos Socine) p. 49-62.

ETE LODON. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: People’s Palace Projects. Apoios: Ministério da Cultura Brasileiro; Associação Indígena Kuikuro Alto Xingu. Londres: Pelople’s Palace Projects. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FciwjZ_1B1w (20 min.). Curta Metragem. Colorido. Documentário. Idiomas: Inglês/Português. Brasil/Inglaterra, 2015.

GALLOIS, Dominique T., and Vincent Carelli. "Diálogo Entre Povos Indígenas: A Experiência De Dois Encontros Mediados Pelo Vídeo." **Revista de Antropologia** 38.1 205-59, 1995.

GUIMARÃES, Cesar. As imagens dos Guarani e Kaiowá resistem. In: BRANDÃO, Alessandra et al. (Orgs.) **A sobrevivência das imagens.** Campinas, SP: Papyrus, 2015. (Série de Estudos Socine) p. 35-48.

HUSSERL, Edmund. **Europa:** crise e renovação: artigos para a revista Kaizo – a crise da humanidade Européia e a filosofia. Tradução de Pedro M. S. Alves e al. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise. In: _____ **Escritos.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Campo freudiano no Brasil)

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**: 2- memória e ritmos. Tradução de Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 2002. (Perspectiva do homem; 18)

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A antropologia diante dos problemas do mundo moderno**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOBRE, Antonio Donato. Floresta e clima: saber indígena e ciência. In: CABALZAR, Aloísio. **Manejo do mundo**: conhecimentos e práticas dos povos indígenas do Rio Negro, Noroeste Amazônico. São Paulo: ISA; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 2010. (Conhecimentos indígenas, pesquisas interculturais; 1) p. 38-45.

PRATA, Monica Nadler. **The Representation of the Brazilian Indian in Literature and Cinema from Hans Staden to the Indigenous Media**. ProQuest Dissertations Publishing, 2002.

PIMENTA José. 2004. Desenvolvimento sustentável e povos indígenas: Os paradoxos de um exemplo Amazônico. **Anuário Antropológico**, p. 115-150, 2002/2003:

PIMENTA, José. 2005. Ashaninka: History in Brazil. In: **Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/en/povo/ashaninka/146> Acessado em: 11 de março de 2018.

PIMENTA, José. 2008. Viver em comunidade: O processo de territorialização dos Ashaninka do rio Amônia. In: **Anuário Antropológico**, p. 117-50, 2006.

TAULI-CORPUZ, Victoria. Indigenous Peoples' Self-Determined Development: Challenges and Trajectories. In: _____ et al. **Towards an alternative development paradigm indigenous people's self-determined development**. Baguio City Philippines: Tebtebba, 2010.

THAMAN, Konai. Cultural Rights: A personal perspective. In: Margaret Wilson and Paul Hunt. **Culture, Rights, and Cultural Rights**. New Zealand: Huia Publishers, 2000.

UNITED NATIONS. **Treaty of Petropolis of 17 November 1903**. Treaty Series, no. 698 (1973): 245-249 We

SCHMITT, Jair. **Crime sem castigo**: a efetividade da fiscalização ambiental para o controle do desmatamento ilegal na Amazônia. Tese de Doutorado. Centro de Desenvolvimento Sustentável. Universidade de Brasília, Brasília, 2015. p.188

Aline Frey; Renato Izidoro da Silva

Recebido: 30 de agosto de 2018

Aprovado: 27 de setembro de 2018