

Buscando *Aröbönhipopá*: comunidade, cinema e território entre os Xavante

Samuel LEAL
Doutor em Comunicação
Universidade Federal Fluminense
samuelleal@id.uff.br

Resumo: Segundo a antropóloga Els Lagrou, a reivindicação das identidades indígenas contemporâneas passa pela adesão a um “regime específico de produção estética do conhecimento”. Tomaremos tal “regime de produção” enquanto um território de pertencimento identitário para pensar a prática audiovisual em uma comunidade indígena da etnia xavante, localizada no Planalto Central do Brasil. A partir dessa questão, trabalha-se com filme média-metragem que mostra uma caminhada de adultos e crianças pela reserva, cujo destino final é a região de uma antiga aldeia. O local atualmente está fora dos limites do território demarcado e é ocupado por uma fazenda. Pensaremos no vídeo a relação entre imagem, memória e território, este último entendido como um espaço ao mesmo tempo físico, identitário e imagético. O filme trabalha a história comunitária a partir do deslocamento físico no território, ao qual corresponde um deslocamento no tempo na medida em que engendra a recuperação de uma memória. Esse duplo deslocamento projeta o olhar para o passado do território físico (a terra) de modo a ampliar as possibilidades de acesso ao território simbólico (a identidade) por meio da consolidação de um espaço imagético (o filme).

Palavras-chave: cinema, identidade, território, comunidade

Abstract: According to the anthropologist Els Lagrou, the claim of contemporary indigenous identities involves adherence to a “specific regime of aesthetic production of knowledge”. We will take such a “production regime” as a territory of identity belonging, in order to think audiovisual practices in an indigenous community of the xavante ethnic group located at the Brazil Central Highlands. We will analyze a medium-length video that shows a walk of adults and children through their territory, whose final destination is the area of an old village. The site is currently outside the boundaries of the reserve and is occupied by farmers. We will think on the video in the relation between image, memory and territory, this understood as a space at the same time physical, identity and imaged. The film mobilizes the community history within the physical displacement in the territory, to which corresponds a displacement in the time, because it engenders the recovery of a memory. This double displacement projects the gaze to the past of the physical territory (the land), in order to expand the possibilities of access to the symbolic territory (the identity), through the consolidation of an imaged territory (the film).

Keywords: cinema, identity, territory, community

Introdução

Desde a década de 1980 observa-se a consolidação um lugar de fala para populações indígenas fortemente apoiado em imagens. A mediação do cinema foi decisiva para a reivindicação de uma identidade étnica politicamente implicada com as demandas por representatividade dessas populações. Trata-se de um processo que começou no final dos anos 80, ganhou força nos 90 e atingiu uma certa maturidade nos anos 2000. Ao longo dessas quase três décadas, a questão identitária, ao ser traduzida para a gramática audiovisual, implicou quase sempre um processo de disputa por representação. A antropóloga Els Lagrou comenta algumas formas de reivindicação da identidade indígena no Brasil (2015):

Nos anos 1980, durante a ditadura, era a imagem guerreira dos Kayapó. Depois, nos anos 1990, do índio como protetor do ambiente por definição. E o que vemos agora é que se trata, não do índio como protetor em si, mas de um regime específico de produção estética do conhecimento, que algumas jovens lideranças indígenas podem ou não seguir. (s.p.)

A antropóloga fala aqui de uma forma de apresentação geral por parte das populações indígenas no Brasil em uma arena nacional de visibilidade, uma forma de se mostrar para a opinião pública, uma forma de integrar os circuitos políticos e culturais do país. Essa citação interessa pois desloca a maneira de reivindicar essa identidade: saímos de um processo de representação de uma imagem de si para um processo de adesão a uma lógica produtiva. Tal abordagem permite pensar as imagens mobilizadas a seguir não em termos de um discurso representativo de si, mas como um processo de *produção estética da memória*.

O filme que motiva a reflexão vem de uma comunidade indígena da etnia xavante, localizada no Planalto Central brasileiro, a cerca de 1200 km ao norte de Brasília. Mais especificamente, trata-se de imagens produzidas em um centro cultural localizado na Terra Indígena Pimentel Barbosa, na aldeia chamada *Wederã*. O centro cultural foi montado em 2008 com verbas de um programa do Governo Federal brasileiro chamado Pontos de Cultura, por meio do qual comunidades recebiam verbas para realizarem atividades culturais voltadas para o fortalecimento dos modos de vida tradicional. No caso dos xavantes de *Wederã*, o ponto de cultura se tornou um centro de produção audiovisual.

Os xavantes¹ que vivem na T.I. Pimentel Barbosa tem uma relação muito forte com a memória de um antigo líder chamado *Apowê*. Ele liderou o primeiro contato pacífico oficial dos xavante com o Estado brasileiro, na década de 1940. Esse processo aconteceu na região da Serra do Roncador, no baixo curso Rio das Mortes, parte da bacia amazônica e onde atualmente se localiza a aldeia *Wederã*. Entre o final do século XIX e início do século XX os Xavante viveram seu último período de estabilidade longe da sociedade brasileira. A aldeia em que viveram mais tempo naquele momento chamava-se *Isõrepré*. A antropóloga Aracy Lopes da Silva diz que *Isõrepré* é a :

1 A utilização do etnônimo “xavante” neste artigo obedece às normas estabelecidas na *Convenção para a Grafia dos Nomes Tribais*, de 1953, da Associação Brasileira de Antropologia (Schaden 1976). Sendo assim, os termos são escritos com a letra inicial maiúscula e sem flexão de número quando se referem à etnia em geral, de maneira abstrata; e com a letra inicial minúscula e com flexão numérica, se for necessário, quando indicam um conjunto definido e/ou conhecido de indivíduos ou quando na forma adjetiva, mesmo nos casos em que qualificarem os substantivos “cultura” e “sociedade”.

[...] “aldeia-mãe”, a mais antiga, situada na região da Serra do Roncador/Rio das Mortes. [...] Dela partiram, em vários momentos, facções dissidentes que, formando novas aldeias, cindindo-se por sua vez, migrando em direções diversas, voltado em certos casos a reagrupar-se parcial ou completamente, expulsando e recebendo novos membros, constituíram novas unidades políticas e territoriais. (1992: 366)

Em uma dessas separações, um grupo que saiu de *Isôrepré* fundou a aldeia *Aröbönhipopá*, na mesma região entre a Serra do Roncador e a margem leste do Rio das Mortes. Essa aldeia era liderada pelo cacique *Apowê*. Ele ficou bastante conhecido nos meios de comunicação brasileiros na metade do século XX pelo protagonismo que assumiu no contato com a agência indigenista do Estado. Era também um momento em que *Apowê* e sua facção política experimentaram o ápice do poder e da influência sobre o território na luta contra os colonizadores. Esse vetor de ancestralidade atravessa decisivamente a relação dos moradores de *Wederã* com as imagens, o que ganha corpo notadamente na preferência por experimentar o cinema sobretudo enquanto ativador dessa ancestralidade.

Há ainda um outro aspecto importante na existência do Ponto de Cultura na aldeia, que é sua articulação com outras duas instituições locais: uma Escola de Ensino Básico e uma Associação Civil. Mais que o espaço físico, o Ponto, a Escola e a Associação compartilham um lugar de fronteira e mediação entre a comunidade e o mundo não-indígena. Esse pequeno complexo jurídico-institucional funciona como via de acesso a recurso e projetos do Estado e de Organizações Não-Governamentais, um espaço de articulação entre o modo de vida tradicional e a necessidade de adaptação ao contato com a sociedade brasileira.

Sendo assim, não é acaso que o Ponto de Cultura é batizado com o nome do antigo líder, *Apowê*. Como lugar de produção de memória por meio do cinema, o Ponto de Cultura *Apowê* cumpre esse papel de espaço de fronteira, de articulação e modulação da alteridade. É por isso que, nos filmes do Ponto de Cultura *Apowê*, a história cede lugar à geografia como via de acesso à memória. Com isso quero dizer que nesse arquivo de imagens, a produção da memória não passa mais pela narração de quem viveu os acontecimentos nem pela sistematização ritualizada do conhecimento: a presença xavante nas imagens se constrói pelo tato, pela relação direta com a terra, com o território e o que o constitui. Impossível não lembrar aqui do que Michèle Garneau identifica como os dois postulados fundamentais do cinema documentário de Pierre Perrault: «a geografia vem antes da história; a oralidade vem antes do texto.»² (2009: 125-126, tradução minha). As imagens mobilizadas neste artigo efetivam de modo particularmente intenso esse deslocamento. Além disso, constitui uma eloquente expressão do investimento comunitário feito nesses espaços mediadores que são a educação e o cinema.

O filme é um registro de uma atividade conjunta do Ponto com a Escola, com o objetivo de levar os alunos para fora da sala de aula e trabalhar noções mais ligadas à vida comunitária que ao programa curricular. Há, porém, uma ambição que ultrapassa a atividade escolar: mapear o território a partir da busca por vestígios da antiga aldeia *Aröbönhipopá*. Por isso, além dos professores da Escola, gestores do Ponto e estudantes, foi convidado um biólogo e ecólogo não-indígena parceiro da comunidade em outros projetos de manejo de caça que auxiliou com o uso do equipamento de georreferenciamento.

2 Em francês no original: « Les deux postulats les plus fondamentaux de la pratique de Perrault sont les répondants exacts de ceux de Dumont : que la géographie vient avant l'histoire; que l'oralité vient avant l'écriture. ».

Isso define de saída uma especificidade do filme, que é a presença de um não-indígena engajado na atividade realizada. Não se trata, portanto, de uma atividade voltada exclusivamente para a própria comunidade. Nesse sentido, as imagens trabalhadas a seguir surgem em continuidade com o gesto de abertura feito pela Escola e pelo Ponto. Poderíamos dizer que se trata, literalmente nesse caso, de um “filme de fronteira”, no sentido que ultrapassa uma organização atual do território, este entendido ao mesmo tempo espacial, temporal e culturalmente, e produz comunidade por meio da memória.

Caminhada

As grandes aventuras geográficas da história são linhas de fuga, ou seja, longas caminhadas, a pé, a cavalo ou de barco: [...] é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. (Deleuze e Parnet, 1998:159)

O título do filme é *Zômōri Aröbönhipopá*, que em português significa “aldeia Aröbönhipopá” em português. O arco narrativo é linear e se constrói em um intervalo de tempo de dois dias e uma noite. Nesse período o filme descreve uma longa caminhada cujo destino final é a região onde ficava essa aldeia. Isso só fica claro, porém, no final do primeiro terço do filme, por meio de um diálogo aparentemente incidental e que acontece em grande parte fora de campo. Antes disso, tudo que há é a caminhada, na qual somos levados, enquanto espectadores, pela câmera que segue os personagens. Ao longo dos dez primeiros minutos, acompanhamos o grupo que avança de carro, de moto, mas sobretudo a pé. Os corpos se organizam em fila e descrevem um deslocamento constante marcado por pausas causadas por razões diversas, como veremos adiante.



Figura 1: Linhas (frames do filme *Zômōri Aröbönhipopá*).

Nas primeiras sequências o que temos é um movimento que segue uma linha já traçada sobre o território: inicialmente a caminhonete percorre uma estrada de terra precária, depois as pessoas cobrem a pé as trilhas já abertas no cerrado. Aos poucos, porém, começam surgir obstáculos que o território coloca: um riacho fundo que impede a passagem da moto, a trilha que desaparece na mata fechada e tem que ser reaberta a golpes de facão. O movimento, no entanto, nunca é definitivamente interrompido: os corpos continuam seu deslocamento, que começa a ganhar ares de aventura, de exploração, de desbravamento de uma área pouco visitada desse território ao qual somos introduzidos pelas imagens.

Poderíamos dizer que eles aos poucos começam a traçar novas linhas sobre esse território, que é experimentado para além de sua fisicalidade. Entramos aqui na dimensão temporal do deslocamento: a caminhada como dispositivo de (re)conhecimento não só da terra, mas da história dessa terra, sua ocupação e seus usos.

Os professores estão levando as crianças para uma pequena aventura, ao longo da qual eles conhecerão do que seu território é feito, até onde ele vai, mas também como ele já foi e até onde ele ia.

Voltemos à citação de Deleuze, que aparece na epígrafe. O filósofo fala dos grandes deslocamentos da história como linhas de fuga, linhas criadoras de algo real. Nas imagens de que tratamos, há inicialmente um deslocamento que percorre uma linha já traçada. Em um segundo momento, no entanto, a trajetória avança por territórios não totalmente mapeados, ainda que já tenham um dia sido conhecidos. As pausas que ao longo do filme se tornam mais numerosas indicam hesitações momentâneas, a necessidade de tateamentos para continuar a caminhada. É por isso que aos poucos ela vai sendo pontuada por pausas não só para descanso, mas também por longas falas dirigidas a essas crianças. O grupo começa a reencontrar um território de memórias parcialmente esquecidas.

O deslocamento descrito pelas imagens é também desestabilizador de um estado de coisas, na medida em que os meninos são tirados de sua rotina para serem introduzidos a um outro olhar, constituidor algo novo, algo que em parte vem do passado, mas em grande parte aponta para o futuro. De novo Deleuze. «É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real. » (1998: 159). De início, o próprio entendimento dessas crianças sobre os limites do território é radicalmente expandida. Mais que isso, porém, são as histórias dos antepassados que saem do plano abstrato da memória narrada para ganhar a concretude do indício material. No filme, uma longa fala de mais de seis minutos concretiza esse deslocamento temporal:

Antigamente aqui ficava a aldeia antiga, de onde o nosso avô Apowê liderava todas as outras aldeias. Era uma aldeia grande, com muitas pessoas. Foi daqui que os xavantes daquela época começaram a se dividir, que uma parte ficou e outra subiu o rio, pra São Marcos, São Pedro, Sangradouro. Eu conheci esse lugar, sempre vinha aqui com meu pai e meu tio. Eles que me explicaram como era a aldeia e o que aconteceu. Aqui foi o último lugar que as pessoas daquela época moraram antes de dividir em outras aldeias. Por isso tinha muita gente, a população era muito grande. Então é importante que vocês conheçam, vocês jovens, esse lugar. É importante andar no território, ver o território, conhecer o território. Eu conheço esse lugar porque vim com meu pai, andei por aqui com ele, conheci a história da aldeia antiga. Por isso é tão importante pra vocês conhecerem o território, andarem por aí. Quando eu vim pela primeira vez, estava tudo queimado, e por isso dava pra ver restos de cerâmica e das ferramentas daquela época. Hoje não dá mais pra ver porque a mata cresceu. Essa macaúba³ aqui foi o pessoal daquela época que plantou. O pessoal comia o coco dela, jogava o resto no chão e ela brotava. Uma macaúba é sempre sinal de que já teve uma aldeia por perto.

Quem tem a palavra é um dos professores da escola, que começa falando da importância do lugar para a comunidade. Ele fala do tempo de Apowê, um ícone no imaginário dessas crianças. Com isso, ele abre um território afetivo para que o dispositivo de rememoração opere. Ele fala também de uma época decisiva na história recente da etnia, o momento em que os grupos que hoje ocupam as regiões de Areões, Sangradouro, São Marcos e Parabubure partiram rio acima. Foi um cisma decisivo pois determinou uma nova frente de contato com a sociedade brasileira na metade do século

3 Palmeira nativa brasileira (*Acrocomia aculeata*).

XX. Isso tem um impacto decisivo na forma como esses dois grupos experimentam suas tradições hoje, diferenças que marcam a religião, os rituais tradicionais, as técnicas de construção das casas, a distribuição da aldeia e, no limite, a maneira se identificar enquanto xavante. Essa é uma diferença que todo indivíduo ali conhece pela própria experiência de vida, daí o simbolismo e a importância do lugar.

A seguir ele narra sua experiência pessoal ali, uma caminhada com seus pais e tios quando era pequeno. Com isso ele recorre a um dispositivo de identificação para que as crianças se projetem na sua experiência, vivida há alguns anos naquele mesmo lugar, na companhia de homens que hoje são os anciãos da aldeia, pessoas conhecidas e respeitadas por esses jovens. Ele propõe mais um passo nesse deslocamento para o passado: ao se igualar experiencialmente com os meninos, o professor cria um espaço comum a ser habitado por todos – crianças, adultos, vivos e mortos. Ao fazer isso ele também procura exercer sua autoridade sobre o grupo. Ele diz « *eu conheço esse lugar porque vim com meu pai. [...] Por isso é tão importante para vocês conhecerem o território.* ». Em seguida ele procura fornecer provas concretas da história que conta, detalhando as formas de reconhecer os vestígios materiais que atestam a veracidade dessa memória.



Figura 2: Eurico e as crianças (frames do filme *Zômõri Aröbõnhipopá*).

Em outras palavras, ele estabelece o conhecimento sensível do território como condição da memória da comunidade. Daí a importância da caminhada, do deslocamento físico dos corpos sobre o território, ao qual corresponde um deslocamento temporal da memória na história. Esse duplo deslocamento tem o objetivo de abrir e ocupar um território simbólico, correspondente àquele « *regime específico de produção estética do conhecimento* » de que fala Lagrou. O contraste e aproximação entre passado e presente, jogo no qual reside as bases pedagógicas da atividade filmada, gera no filme um movimento que desloca o olhar para o passado do território físico (a terra) e temporal (a memória) de modo a ampliar as possibilidades de acesso ao território simbólico (a identidade).

Mas esse contraste acaba promovendo também uma reconciliação. Ao percorrer a pé a região e refazer alguns dos trajetos cotidianos dos antepassados, os jovens entram em contato com os projetos e aspirações daqueles que vieram antes. Tomo aqui emprestado um argumento de Paul Ricoeur, que diz que a tarefa do historiador é superar o espaço que separa o presente vivo das promessas não mantidas, por vezes impedidas pelo curso posterior da história (1998: 30-31). Michèle Garneau diz, ainda com Ricoeur, que tal restituição impede que « *o presente narcisista esqueça sua dívida com todas as aspirações por liberdade que foram vencidas no passado.* » (2009: 127). Aqui não se trata de uma dívida mas de uma herança perdida, apagada por décadas de dominação cultural. O filme tenta tecer novamente uma memória a partir dessas pontas soltas do passado.

É nesse sentido que podemos falar, retomando Deleuze, de linha de fuga: a caminhada estabelece um plano de consistência onde podem se atualizar as possibilidades de pertencimento à identidade xavante, notadamente por parte dos mais jovens. A caminhada coloca em contato direto, físico, os corpos presentes e a memória do passado por meio do deslocamento sobre território; realiza uma rememoração da ocupação tradicional e com isso abre possibilidades de ressignificação do presente. Com isso, a trajetória do filme restitui a memória à comunidade e contribui para a articulação das diferentes camadas do seu território, que é o lugar dos antepassados, do modo de vida tradicional e da memória coletiva, mas é também um lugar de abertura para as possibilidades de futuro, das transformações e das conexões dos Xavante com um mundo que se impôs a eles. E o cinema é fundamental nessa abertura.

Encontro

Além desse vetor de rememoração, há uma outra linha constituinte do filme, talvez imprevista, que procura consolidar o território por meio da sua abertura. Trata-se de um gesto que se constrói em continuidade com o lugar mediador estabelecido pela Escola e pelo Ponto de Cultura, e que se expressa como uma camada sutil na montagem das imagens, na forma de descrever as ações e de construir um espaço para um espectador que a princípio não seria bem-vindo ali. É como se houvesse uma vontade de alcançar uma alteridade que excede o projeto do filme. Uma curiosidade sincera, quase infantil, no sentido mais potente do termo, que deixa escapar para as imagens algo que talvez não esteja claramente elaborado na comunidade e que o cinema ajuda a dar forma. Proponho a seguir algumas pistas nesse sentido.

A princípio temos a impressão que o interlocutor principal do filme é um espectador hipotético não-indígena. Essa impressão vem dos letreiros, que são predominantemente em português. No entanto, com exceção dos letreiros iniciais, que localizam a ação (nome da escola, aldeia, reserva, município), e finais, que creditam a equipe e encerram o filme, os demais elementos textuais operam uma relação bastante particular com imagem e som. São palavras e expressões soltas que parecem querer traduzir o movimento presente nas imagens: “primeira saída”, “chegando”, “andar”, “andando”, “segunda chegada”, “descansar”. É como se o espectador previsto não tivesse capacidade de identificar o deslocamento filmado, não conhecesse o território, não pudesse entender por si só o sentido da caminhada.



Figura 3: Palavras conduzindo o espectador (frames do filme *Zômõri Aröbõnhipopá*).

Por volta do quarto minuto há um breve diálogo em xavante entre quem filma e um menino. As palavras aqui parecem querer funcionar como uma legenda para a conversa: “Para onde eu vou andar?”, “onde”, “espionar”, “meditar”. No entanto, o espectador sem intimidade com o idioma ou com a comunidade dificilmente consegue deduzir o sentido

da conversa, que menciona pela primeira vez no filme o destino da caminhada: “Para onde estamos indo?” “Aröbönhipopá.” “O que vamos ver lá?” “Vamos lá para conhecer.”.

Sendo assim, um espectador não-xavante é levado antes pelo fluxo do deslocamento, pela experiência sensível da caminhada que pelo seu objetivo. É somente aos onze minutos que temos alguma informação em português sobre o motivo da caminhada, no diálogo mencionado anteriormente. Esta conversa que se passa fora do quadro, percebemos, é a tradução da conversa em xavante que acontece naquele momento, tradução que um homem faz para uma mulher que aparentemente não fala o idioma. Ele explica para onde o grupo se dirige. É nesse momento que nós espectadores não-indígenas ficamos sabendo que o título do filme é o nome de uma aldeia chamada *Aröbönhipopá*, destino da caminhada.

É também quando percebemos com clareza a presença de não xavantes. A mulher do diálogo anterior é uma mulher carajá, casada com o então cacique da aldeia, que lhe faz a tradução da conversa. Além dela, há o biólogo convidado, que não aparece mais que em alguns planos breves e do qual não temos mais informações no filme; e uma menina negra, que é parente da família que vive no antigo posto indígena da reserva. Tanto esta menina quanto a esposa do cacique falam um pouco de xavante e por isso parecem às vezes conseguir participar de algumas conversas. Essas pessoas parecem ocupar um lugar intermediário ali, nem xavantes, nem estrangeiros. Para entender o que isso significa na atividade e no filme, talvez seja necessário dar um passo além das imagens.



Figura 4: Tradução (esq.) e os não xavantes (dir.) (frames do filme *Zömöri Aröbönhipopá*).

A viagem retratada tem a dinâmica do que as pessoas em *Wederã* chamam de uma expedição familiar, em que adultos e crianças, homens e mulheres, partem da aldeia por alguns dias para caçar e pescar, como forma de lazer. Aqui a presença da mulher carajá e da menina não-xavante faz todo sentido, pois elas têm uma relação efetivamente familiar com a comunidade, em função respectivamente do casamento e da relação de muitas décadas de convívio das famílias no território. Por outro lado, há o biólogo participando da caminhada. Ele exerce ali uma função profissional: auxiliar no mapeamento por satélite das regiões de fronteira da reserva. Sendo assim, a própria finalidade da expedição é ambígua: há dimensões pedagógicas e recreativas mas também técnicas e políticas.

Embora essa dimensão que envolve o parceiro não-indígena não esteja explícita no filme, sendo apenas sugerida no último plano, como veremos, tal multiplicidade dos objetivos da expedição transborda a própria economia da montagem. Ela acaba ganhando corpo pela vontade de relação com uma dimensão extra-aldeia expressa nos diálogos em português, ainda que incidentais, e sobretudo nas palavras escritas no idioma estrangeiro. É claro que há um certo descuido com esse espectador não-xavante, que fica à deriva boa parte do filme. Mesmo assim ele é levado na caminhada, como se

desafiado a acompanhá-la.

Há portanto, nessas imagens, uma instabilidade da divisão, que às vezes é aceita muito rapidamente, entre filmes feitos para a comunidade e filmes feitos para fora. Isso porque há, por um lado, uma intimidade evidente, momentos efetivamente privados da vida da comunidade que dificilmente estariam presentes em um filme pensado para circulação em festivais, como as mulheres amamentando, as crianças brincando enquanto os adultos falam, a piada que um homem faz no final, no acampamento, de que vai comer os pequis que as crianças coletarem. Por outro lado, a presença de um não indígena e a sobreposição de finalidades da atividade apontam para outras intenções. O acontecimento que eles produzem demanda visibilidade, e o cinema está ali por essa razão.

Assim, creio ser mais produtivo pensar essas imagens como índices dessa permeabilidade constituinte da comunidade, um gesto de descentramento e abertura. A presença do biólogo indica uma articulação não só entre Ponto e Escola, mas também com a Associação. Essa articulação entre as três instituições, o que de certo modo representa o estágio mais maduro de incorporação do mundo não-indígena na vida da aldeia, é também a expressão mais sofisticada da nova forma que a prática política xavante tomou desde a década de 1940. Ali estão mobilizadas várias camadas de alianças pessoais e institucionais, projetos e parcerias que viabilizaram a continuidade de alguns elementos da tradição dos antepassados.

Em outros termos: a vida na aldeia hoje passa necessariamente por essas estruturas incorporadas da sociedade que os cerca, mas que respondem aos projetos e interesses da comunidade. A própria caminhada é motivada em grande medida pela existência dessas instituições, pois com elas encontra-se novas formas de formular velhos problemas, buscando novas soluções. Ou seja, a forma com que a comunidade se narra para si mesma passa pela Escola, pela Associação, pelo Ponto de Cultura, pelo cinema. Estranho, portanto, seria que não houvesse uma câmera presente em um acontecimento dessa natureza. Sendo assim, o filme é, em certo sentido, quase um desdobramento inevitável do gesto de (re)conhecer o território. A ambiguidade do “destinatário” do filme vem daí.

Se a partir disso não cabe falar de um autor desse filme, não se pode por outro lado menosprezar o gesto da equipe do Ponto de Cultura na organização das imagens e da montagem. Nos créditos, a fotografia é atribuída a Caimi Waiassé e a montagem a Pontal Xavante. O primeiro é um reconhecido cineasta indígena, a pessoa mais experiente na comunidade no que se refere à prática cinematográfica; o segundo é um de seus sobrinhos, então adolescente, que dava seus primeiros passos no uso das imagens e não aparece nas imagens da expedição. Nesse exercício da caminhada, parece que Caimi provoca Pontal a montar o filme, talvez motivado pelo fato dele não ter participado da expedição. Há uma proposta interessante de exercício do olhar por meio das imagens, na medida em que o menino teve que reconstituir um acontecimento do qual não participou. Talvez daí venha uma certa insegurança da narrativa, que se apoia nas palavras para descrever a ação. Por outro lado, o menino assume um risco ao utilizar o português, que naquele momento não parecia dominar muito bem. Sendo assim, o gesto da montagem ganha uma dimensão didática para a própria pessoa que o realiza. Tal dimensão atravessa não só a relação com a técnica de edição ou do idioma português. Ela implica também a própria caminhada, que tem em si mesma uma dimensão didática.

Do mesmo modo que a Escola opera como interface para o acesso ao conhecimento de fora da aldeia, o Ponto funciona aqui como interface para um conhecimento local, que está sendo produzido nessa caminhada. A noção de fronteira pode ser útil para

trabalhar com essas imagens. Nesse caso, porém, o filme funciona como interface para fronteiras internas e, sobretudo, temporais. Há todo o aspecto memorial, tratado anteriormente, que lida com essa questão pela via da memória e da identidade. Interessa agora pensar como essa “frente de alteridade” lida com problemas ligados ao território e à história.

O animal

J'ai toujours l'impression quand je fais un film que je suis à la chasse [...], il y a des pistes et je me laisse inspirer par des pistes. Au bout, il y a une bête ou il n'y en a pas. (Perrault, apud Garneau, 2004: 26)

Uma questão que acompanha a expedição é a falta de caça na região. As duas falas no acampamento noturno mencionam esse fato. Trata-se de um problema relevante para eles não só por uma questão alimentar, já que há muito tempo os Xavante não tem a caça e a coleta como fontes primárias de alimentação. É também um sintoma da degradação do ecossistema e, mais importante, uma ameaça ao próprio estilo de vida, já que a carne de caça é um alimento ao mesmo tempo físico e espiritual para os Xavante. Comer carne de caça é condição para o sonho, via de acesso à sabedoria dos ancestrais por meio da recepção dos cantos danho're, que tem importância central em diversos rituais.

O bloco final do filme dialoga diretamente com essas duas falas. A sequência imediatamente posterior traz uma imagem do cerrado fechado e gritos ao fundo. Os próximos planos mostram um rapaz limpando uma carcaça já aberta no chão, depois crianças e adolescentes saindo do mato com pedaços do animal abatido, que serão colocados a seguir num *jirau*⁴ sobre o fogo que vemos ser preparado por uma senhora. A cabeça e membros do animal sendo defumados é a última coisa que aparece antes do plano final do filme: uma paisagem com um morro ao fundo e construções de alvenaria entre árvores no primeiro plano. A palavra “FAZENDAS” ocupa o centro do quadro.



Figura 5: Mata fechada e a caça encontrada (frames do filme *Zômôri Aröbönhipopá*).

Embora o cerrado tenha estado presente o filme todo, há uma certa opacidade no modo como ele aparece ao olhar nesse primeiro plano após o acampamento. Aqui, nós espectadores não estamos admirando a paisagem, nem abrigados sob as árvores, nem cruzando obstáculos do território. Após um longo período de condução, contextualização e informação que ajudou o olhar de fora da aldeia a chegar até ali, o filme o joga de volta ao estranhamento.

Talvez pela primeira vez não haja profundidade no quadro, marcado pela lateralidade da linha de árvores enfileiradas que bloqueiam o horizonte. O movimento lateral da

⁴ Espécie de grade de varas, sobre esteios fixados no chão, que serve de cama nas casas pobres e também de grelha para expor ao sol quaisquer objectos.

câmera à direta completa a ocupação do plano pelo verde. O cerrado inunda o quadro e não sobra mais espaço nem para o chão nem para o céu. Havia todo um sentido sendo consolidado nas falas dos adultos no acampamento, que subitamente deságua nesse plano onde os gritos vindos de dentro da mata fechada e a sutil instabilidade da imagem inspiram um certo ar delirante à sequência.

Finalmente algo é revelado. O corte seco nos leva para dentro do mato, onde um menino limpa um animal abatido. É uma queixada (*uhö* em xavante), um tipo de porco-do-mato comum na região. É também a carne preferida pela maioria dos xavantes. Rapidamente somos levados de volta para fora da vegetação fechada, acompanhando as crianças que carregam os cortes da queixada até o acampamento. Ali todos colaboram para preparar a carne, que deve ser defumada antes da caminhada de volta à aldeia. Há um sentimento de redenção nessa caçada que finalmente aconteceu. Como se uma incerteza tivesse sido desfeita, se uma ameaça tivesse desaparecido ou, pelo menos, momentaneamente superada. Ainda existem animais no cerrado, e os Xavante continuarão a sonhar pois podem se alimentar deles.

O plano final, no entanto, promove um retorno radical ao presente. É um contraste duro tanto com o território atualmente ocupado quando com o passado do território perdido. Há uma dupla contraposição, espacial e temporal, que opõe projetos distintos de vida e de relação com o território. Isso porque a imagem que vemos é dos terrenos vizinhos da reserva, áreas também ocupadas pelos antepassados mas que ficaram fora da demarcação oficial. Ou seja, a expedição foi até o limite do território.



Figura 6: O animal e as fazendas (frames do filme *Zômõri Aröbõnhipopá*).

Embora isso não seja dito no filme, a câmera aponta para o rumo onde ficava aquela outra aldeia, maior e mais antiga que *Aröbõnhipopá*, chamada *Isõrepré*. É sobre o processo de desmembramento dessa grande e pioneira aldeia que fala o professor na metade do filme. Daí a importância do lugar. Mas existe ainda uma outra razão para as imagens da fazenda terem sido o final da caminhada e do filme: os proprietários da fazenda negaram a entrada do grupo em seu território. O plano original da atividade foi assim reduzido e o gesto proposto pela expedição encontra um final precipitado. Há algo de propriamente pedagógico nesse corte súbito, que é fazer com que as crianças experimentem uma diferença fundamental entre a vida que levam e a dos seus bisavôs: as fronteiras.

Os Xavante não levam mais a vida seminômade que tinham tradicionalmente. O confinamento atual impõe nesse plano final um corte radical com essa memória que a caminhada procura restituir. A palavra FAZENDAS parece ocupar o lugar do tradicional FIM na narrativa e, se este último não aparecesse um pouco depois, não faria falta. Este fim ao qual as fazendas remetem é o fim da vida seminômade, mas também o fim dos animais, do cerrado, dos rios. Há algo de inescapável nessa paisagem. Não só os xavantes não podem cruzá-la livremente, mas se pudessem, não teriam para onde ir.

Há ainda a ameaça inversa, de que as fazendas venham até eles. Essa é uma ameaça

constante, mesmo sendo a região da T.I. Pimentel Barbosa relativamente estável em relação ao conflito por terras. Tal ameaça atualmente chega por meio de projetos de ferrovias e hidrovias que podem cruzar ou passar muito perto do território. A caminhada tem também essa intenção de resistência, que ultrapassa a questão da memória e se preocupa com a preservação dos limites físicos da reserva. Esta é a razão do mapeamento da área.

A eficácia da caminhada sobre as crianças é antes de tudo sensível pois opera justamente na percepção espacial e temporal desse processo. Aqueles meninos e meninas talvez não concordariam num primeiro momento com o fato de que não há para onde ir, ou que a chegada de estradas asfaltadas na aldeia não seriam melhores que as precárias estradas de terras atuais. Eles conhecem as cidades vizinhas pessoalmente e as cidades grandes pela televisão. Sabem o que lhes interessa naquele lugar e a que não tem acesso. O cerrado, os animais, os alimentos, os rios, sofrem do mal de tudo que é familiar – se torna ao mesmo tempo muito próximo e muito distante. A caminhada causa um estranhamento nessa familiaridade pela imersão seguida da súbita interrupção.

Essa perturbação do estado de coisas atual é um chamado não só à memória, mas também ao modo de se posicionar diante do futuro. Olhar as fazendas a partir do limite do território coloca as cidades em uma outra perspectiva. A caminhada obriga as crianças a tomarem o caminho mais longo até lá: não de carro pela estrada, mas a pé, pelo cerrado, cruzando com dificuldade os riachos que seus bisavôs atravessavam sem preocupação. Esse caminho modifica as sensibilidades de quem o percorre. Não é por acaso que as fazendas se oferecem ao final do caminho e do filme. O contraste é pedagógico para quem caminha e para quem acompanha pelas imagens, xavante ou não.

É interessante notar como há algo nesse processo do dispositivo característico do cinema documentário de Pierre Perrault, sobretudo na relação entre cinema e memória. Perrault concebe a construção do filme como um processo de dupla rememoração. A primeira rememoração é constituída na filmagem, uma “memória eletrônica” à qual o cineasta poderá voltar indefinidamente. Já a segunda é o retorno na montagem àquela “memória infalível” da objetiva. É na montagem que o encontro entre cineasta e personagens irá se cristalizar em uma narrativa sobre o real, momento em que pode emergir uma verdade possível do filme. Trata-se porém de uma verdade processual, dada aos incidentes e imprevistos, que Michèle Garneau chama de *memorável* (2012: 81).

O método de Perrault aponta para um cinema que surge de uma sensibilidade tateante na montagem, uma verdade acerca do real que ganha corpo a partir dos movimentos propiciados pelo encontro que deu origem às imagens. Perrault, não por acaso, confere em seus ensaios um lugar central ao aparato técnico do cinema, o que ele sintetiza na expressão “a objetividade da objetiva”, pois se trata de uma forma de fixar as relações do mundo no filme. Para Perrault, há filme quando há um encontro propiciado e fixado nas imagens. Esse encontro, aquele *memorável* que Garneau descreve como a comunidade a ser constituída pela imagem, é o dever-coletivo que o filme atualiza.

Entre os gestos das personagens, o olhar que se sobrepõe ao da câmera para registrá-los e o outro olhar que os revisita, concretiza-se no filme o deslocamento provocado pela caminhada que desestabiliza primeiro a relação sensível com o território, depois com a memória, depois com o engajamento de cada indivíduo com esse território e essa memória. Essas desestabilizações reposicionam os processos subjetivos, individuais e coletivos, a partir de um investimento comunitário na produção de conhecimento sobre o território. Tal investimento passa pela memória e pela tradição, mas também pela articulação com as novas formas de subjetivação implicadas por estruturas como a Escola e o Ponto.

Assim, o filme opera naquele regime de produção estética de conhecimento de que falamos no início. Abrindo-se para as dimensões sensíveis do território, a comunidade assume um risco. Parafraseando Perrault, eles se lançam atrás dos vestígios, do passado e do futuro. Ao final, pode ser que eles encontrem a antiga aldeia ou pode ser que não a encontrem mais. Naquele dia havia, ainda, um animal.

Bibliografia de referência

- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo, Escuta.
- Garneau, M. (2004). Les deux mémoires de Pierre Perrault. *Protée*, 32(1), 23-30.
Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/011022ar> (acesso em 7 Mar. 2018).
- Garneau, M. (2009). Ce qui nous rattache au temps. M. Garneau & D. Villeneuve (dir.). *Traversées de Pierre Perrault*. Québec, Éd. Fides, 109-138.
- Garneau, M. (2012). Ser ou não ser o autor de seus documentários. J. Araújo & M. Marie (dir.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte, Balafon.
- Lagrou, E. (2015). Entre xamãs e artistas: depoimento. *Revista Usina*. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou> (acesso em: 18 Mar. 2018).
- Ricoeur, P. (1998). La marque du passé. *Revue de Métaphysique et de morale*, 1, 30-31.
- Silva, A. L. (1992). Dois séculos e meio de história xavante. M.C. Cunha (dir.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Schaden, E. (1976). *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo, Ed. Nacional.

Filmografia

- Zõmõri Aröbönhipopã*. Pontal Xavante & Caimi Waiassé dir. (Brasil, Ponto de Cultura Apowê, 2008) [vídeo digital]