

CINEMA DE ÍNDIO

Kaxinawá



DAHER
JOSEANE

UMA REALIZAÇÃO DOS POVOS DA FLORESTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

JOSEANE ZANCHI DAHER

**CINEMA DE ÍNDIO:
UMA REALIZAÇÃO DOS POVOS DA FLORESTA**

CURITIBA
2007

JOSEANE ZANCHI DAHER

**CINEMA DE ÍNDIO:
UMA REALIZAÇÃO DOS POVOS DA FLORESTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná para obtenção do título de Mestre.

Orientação da Professora Dra. Edilene Coffaci de Lima e co-orientação do Professor Dr. Edgar Teodoro da Cunha.

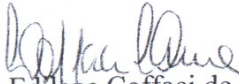
CURITIBA
2007

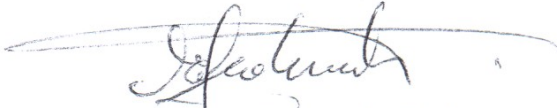
**47ª ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE JULGAMENTO DA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO,
APRESENTADA PELA ALUNA JOSEANE DAHER EM
SESSÃO PÚBLICA**

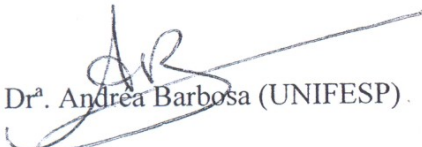
Aos treze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e sete, às 14 horas, na sala 613 do Edifício D. Pedro I, reuniu-se a banca examinadora, designada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, composta pelos seguintes Professores Doutores: Edilene Coffaci de Lima (orientadora), Edgar Teodoro da Cunha (FGV-SP, co-orientador), Andréa Barbosa (UNIFESP) e Maria Inês Smiljanic Borges (UFPR), para julgamento da Dissertação intitulada "Cinema de Índio: Uma realização dos povos da floresta", de Joseane Daher. Foi aberta a sessão pela presidente, professora Edilene Coffaci de Lima, apresentando ao público os demais membros, passando a palavra em seguida à mestranda, conferindo-lhe trinta minutos para exposição de seu trabalho. Concluída a exposição, passou-se à arguição. Os avaliadores fizeram suas observações e críticas no prazo de trinta minutos, na seguinte ordem: Andréa Barbosa e Maria Inês Smiljanic Borges, tendo a mestranda igual tempo para resposta. Ao final, a Presidente suspendeu a sessão para que fosse decidido o julgamento. A banca decidiu pela aprovada da mestranda, com conceito B.

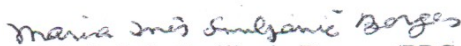
Recomendações da banca:

Banca examinadora:


Dr.ª Edilene Coffaci de Lima
(orientadora, PPGAS/UFPR)


Dr. Edgar Teodoro da Cunha
(co-orientador, FGV-SP)


Dr.ª Andréa Barbosa (UNIFESP)


Dr.ª Maria Inês Smiljanic Borges (PPGAS/UFPR)

Para meu pai, Nagib.
Para minha mãe, Giuseppina.
Para meu filho, Jahsun.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFPR – Universidade Federal do Paraná, por ter me concedido parte do financiamento para esta pesquisa, por meio de uma bolsa de estudos da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, no ano de 2006.

À minha orientadora, Edilene Coffaci de Lima, que soube me guiar com clareza, firmeza e sobretudo carinho nos caminhos teóricos e metodológicos do Acre, pois, como autêntica “panóloga”, ama o objeto de seus estudos, partilhando com eficiência e sensibilidade seus conhecimentos e enorme experiência. Foi muito gratificante tê-la comigo todo esse tempo.

Ao meu co-orientador, Edgar Teodoro da Cunha, que me abriu as portas do LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP - Universidade de São Paulo, em 2006, para aprender e ter contato com doutores como George Marcus, Sylvia Caiuby Novaes, David MacDougall, com quem fiz um *workshop* sobre Antropologia da Imagem. Além de oferecer essa importante contribuição, incentivou-me com seus comentários e sugestões, ao longo do trabalho, despertando em mim o gosto pelo questionamento e elevando minha confiança nos momentos de dúvida e insegurança em relação à pesquisa.

Aos argüidores da banca, Professor Doutor Ricardo Cid Fernandes – UFPR, Professora Doutora Maria Inês Smiljanic Borges – UFPR e Professora Doutora Andréa Barbosa – UNIFESP, pesquisadora do GRAVI-LISA – USP.

Aos meus colegas de mestrado, com quem tive bons momentos e trocas.

A todos os meus professores, em especial ao professor e amigo Ricardo Cid Fernandes, que sempre apoiou minha aproximação “imagética” com a antropologia.

Aos pesquisadores que, por meio de minha orientadora, Edilene, deram contribuições e informações, como Mauro Barbosa de Almeida, Manuela Carneiro da Cunha e Marcelo Piedrafita Iglesias.

Ao antropólogo Vincent Carelli, da Ong *Vídeo nas Aldeias*, que me enviou informações eletronicamente, além de comentários importantes para a compreensão do tema.

À minha família – irmão, irmãs, cunhados, cunhada, sobrinhos e sobrinhas –, que me deu suporte emocional e ofereceu ambiente propício para os estudos, aliviando as tensões aos domingos, nos nossos famosos e divertidos lanches.

À minha mãe, italianíssima e linda, Giuseppina Zanchi Daher, que, tocando ao piano Rachmaninoff, Chopin, Beethoven e outros compositores eruditos, embalava minhas horas de pesquisa, às vezes tediosas e exaustivas, transformando-as num prazer.

À lembrança sempre viva de meu pai, libanês querido, que tratava dos males das populações menos favorecidas no norte pioneiro do Paraná, recebendo em agradecimento ora uma camisa de renda nordestina, ora um coelho, ora um porco, presentes que apareciam de vez em quando em nosso quintal, em Apucarana. Foi desse médico otorrinolaringologista e oftalmologista que, com 11 anos de idade, ganhei minha primeira câmera fotográfica e pude me aventurar no universo visual. Também dele veio o exemplo de estar próximo do *outro* e de suas *visões*.

Ao meu filho amado, Jahsun Daher Golding, meu nova-iorquino jamaicano, a força motriz de tudo a que me dedico na vida. Que bom você existir e ser como é, meu querido adolescente!

Ao meu cunhado Sady Raul Pereira, mestre em psicologia, mestre em filosofia, psicanalista e artista plástico, que me incentivou a buscar no mestrado a realização de mais uma etapa de meu crescimento profissional e foi minha fonte de alimento intelectual – “bom para pensar”. A ele agradeço o apoio na elaboração do pré-projeto e na preparação para o processo de seleção, além das dicas em todo o desenvolvimento da dissertação. À minha irmãzinha, Luciene, sua esposa, o apoio emocional, que me propiciou tranqüilidade quando se tornava necessário.

À antropóloga Andréa Martini, que fez a ponte de contato com Siã Kaxinawá quando este se encontrava ou na floresta, ou no Município de Jordão, onde é vice-

prefeito, oportunizando entre nós o fluxo de informações requerido para a conclusão da pesquisa no devido prazo.

Ao grupo Kaxinawá do Jordão, em especial a Fabiano e Leopardo Kaxinawá, filhos de Siã, Kaxinawabane, Ixã, Augustinho Manduca, Elsa, Ozélia, Dona Elena Buni e tantos outros que conheci e me deram um pouco de sua história para a construção da minha.

À amiga, ambientalista e coordenadora do Greengrants Fund no Brasil, Maria Amália de Souza, que me convidou a acompanhá-la, em 2000, ao Jordão, numa viagem para documentar fotograficamente o grupo para o *website* da ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão.

À amiga e antropóloga Laila Williamson, do Departamento de Antropologia do Museu Americano de História Natural de Nova York, EUA, que me abriu os olhos para o mundo dos índios do Brasil quando me convidou para ser a fotógrafa e acompanhá-la numa expedição aos Xavante de Pimentel Barbosa, em 1991. Ao seu apoio, mesmo longínquo, durante toda a pesquisa. Laila e “sua vida de antropóloga” foram a grande inspiração para chegar até aqui. Estendo meus agradecimentos à sua colega e amiga, a antropóloga Nancy Flowers, do City College de Nova York, EUA, que, além de fazer um excelente trabalho entre os Xavante, tanto nos ajudou na expedição quanto me forneceu informações sobre bolsas de estudos.

À amiga e antropóloga Vilma Chiara, que é outra inspiração, cuja energia, curiosidade, discussões e questionamentos me deram a certeza que o caminho estava sendo seguido. Vilma também me beneficiou com as histórias de suas viagens com Harald Schultz, assim como com as imagens por ele realizadas.

Por fim, ao *txai* Siã Kaxinawá, amigo e colega de profissão quando se trata de imagens, cujo importante trabalho me inspirou na elaboração desta dissertação. Obrigada, Siã!

SUMÁRIO

RESUMO	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUÇÃO	1
1 QUEM SÃO, ONDE ESTÃO E COMO VIVEM OS POVOS DA FLORESTA, OS <i>HUNI KUIN</i> DO RIO JORDÃO	16
1.1 INTRODUÇÃO.....	16
1.2 O CONTATO, AS CORRERIAS E A EMPRESA SERINGALISTA.....	18
1.2.1 Mapa do Acre com a Localização da TI Kaxinawá do Rio Jordão.....	32
1.2.2 Situação das Terras Indígenas no Estado do Acre.....	33
1.2.3 Mapa da Distribuição da Língua Pano.....	34
1.3 O <i>BOOME</i> E A QUEDA DA BORRACHA.....	35
1.4 O TEMPO DOS DIREITOS.....	37
2 MOVIMENTOS DOS POVOS TRADICIONAIS DO ACRE	44
2.1 A ALIANÇA DOS POVOS DA FLORESTA.....	44
2.2 RESERVAS EXTRATIVISTAS.....	51
2.3 A RESERVA EXTRATIVISTA DO ALTO JURUÁ E OS PERSONAGENS QUE CONTRIBUÍRAM PARA SUA CRIAÇÃO.....	52
3 ANTROPOLOGIA DA IMAGEM	57
3.1 CINEMATOGRAFIA INDÍGENA.....	57
3.2 <i>MORE RESEARCH IS NEEDED</i>	60
4 A ESCRITA DA IMAGEM	73
4.1 INTRODUÇÃO.....	73
4.2 IMAGEM E ORGANIZAÇÃO SOCIAL.....	73
4.2.1 Imagem e Simbologia Ritual.....	73
4.2.2 Imagem e Alteridade.....	81
4.2.3 Imagem e Identidade.....	86
4.3 IMAGEM E POLÍTICA.....	88

4.3.1 A Aliança dos Povos da Floresta.....	88
4.3.2 A Reserva Extrativista do Alto Juruá.....	91
4.3.3 Política Através da Cultura.....	96
4.4 IMAGEM E CULTURA.....	99
4.5 IMAGEM, CULTURA E NATUREZA.....	104
4.6 IMAGEM, HISTÓRIA E ECONOMIA.....	108
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	123
FILMOGRAFIA.....	129
ANEXO.....	132

RESUMO

Essa dissertação apresenta e analisa dois filmes de Siã Kaxinawá: *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, de 1987, e *Os povos do Tinto René*, de 1991. Os dois filmes, cada um a seu modo, abordam a Aliança dos Povos da Floresta, como ficou conhecido o movimento de índios e seringueiros que teve lugar no Acre na segunda metade da década de 1980 e início de 1990. Ambos os filmes foram realizados em momentos históricos, políticos e econômicos bastante distintos, embora, como tentarei mostrar, bastante interligados. Por meio das imagens de Siã se faz possível traçar o perfil etnográfico dos Kaxinawá e abordar temas de importância antropológica, como alteridade, construção da identidade, ritual, cultura, política, história e economia. Suas imagens também servem de substrato para uma incursão nos estudos cinematográficos tanto indígenas quanto não-indígenas e na relação travada entre eles.

Palavras-chave: Antropologia. Cinema. Vídeos indígenas. Etnografia. Antropologia Visual.

ABSTRACT

This research presents and is based on the analysis of two films by Siã Kaxinawá, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (1987) and *Os Povos do Tintó René* (1991). The making of the two films, each one in its own way, approaches the Aliança dos Povos da Floresta, a movement made by indians and rubber tappers which took place in Acre state, in the Amazon, on the second half of 1980 and beginning of 1990. Although interrelated, the two films portray very distinct historical, political and economical moments, as I will try to show in this dissertation. Siã's images made possible to trace an ethnographical profile of the Kaxinawá group approaching themes of anthropological importance. The alterity, the construction of identity, ritual, politics, history and economy are the subjects implied in his films. The images also serve as a substrate for an incursion on the cinematographic studies both indigenous and non-indigenous and on the relationship between them.

Key-words: Anthropology. Cinema. Indigenous videos. Ethnography. Visual Anthropology.

INTRODUÇÃO

Os pajés me mandaram usar o espelho mágico, que é a televisão dos brancos, para contar como vivem os seringueiros e os índios, que estão fazendo uma linda Aliança de Povos da Floresta no Alto Juruá, o rio de muitas voltas do Tinto René.

Viajei muitas voltas de rio e em muitos caminhos da floresta para fazer as imagens do Povo do Tinto René – o rio de muitas voltas.

Recebi essa missão de um sonho de meus pajés e, com este filme, estou saldando meu compromisso. Estou feliz porque o fim de minha viagem mostra o começo de uma viagem, a viagem do sonho dos Povos da Floresta, do espelho mágico da câmera, que diz a verdade que conheci.

Siã Kaxinawá no início do filme *Os povos do Tinto René*

A investigação antropológica do mundo *Huni Kuin* do rio Jordão, no Acre, aprofundada nesta pesquisa, se baseia nas imagens do realizador indígena Siã Kaxinawá.

Meu interesse recai na mediação intercultural e na apropriação de meios e técnicas do *outro* para a construção de si mesmo, através da utilização do vídeo pelos povos indígenas. A intenção é alcançar a compreensão das imagens, com ênfase na perspectiva de seu autor, considerando o contexto histórico em que foram realizadas.

O primeiro filme a ser analisado denomina-se *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, de 1987; o segundo filme intitula-se *Os povos do Tinto René*, de 1991, premiado pela Fundação Reebok, dos Estados Unidos, em 1993, com *The Human Rights Award*. Um corte etnográfico foi executado através da análise dos dois filmes, realizados em momentos históricos, políticos e econômicos distintos, embora bastante interligados, enfatizando projetos de perspectivas culturais, sociais e políticas também distintas, porém seqüenciais.

A escolha dos dois títulos foi fundamentada no contraponto que um vídeo faz ao outro. O primeiro, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, mostra a efervescência de um conjunto de ações de grupos mobilizados pelo mesmo fim: livrar-se do regime seringalista e obter autonomia através da demarcação de terras indígenas e da criação das reservas extrativistas.

O segundo filme analisado, *Os povos do Tinto René*, marca uma outra fase na vida desses “povos da floresta”, quando os grupos já estão livres e gozando dos benefícios da liberdade, organizados em torno de um projeto cooperativista e dedicando-se novamente às suas atividades diárias, sociais e rituais, sem estarem submetidos a um patrão. É um momento de alegria, de celebração dessa união, de mostrar os verdadeiros frutos dessa aliança, como a persistência e a autonomia da cultura de cada grupo.

A partir de uma aproximação da linguagem das imagens, tento abordar e analisar, por meio da etnografia, ou seja, da escrita dessas imagens, esses dois momentos incomuns e marcantes da vida dos povos da floresta, retratados pelas lentes de Siã Kaxinawá com o intuito de mostrar ao mundo o que se passava no mundo “dele”.

Outro aspecto também determinante da escolha dos dois filmes neste trabalho foi a forma de sua realização, que me fez levar em conta os aspectos técnicos e de significação das imagens.

Como abordagem metodológica, as pesquisas e análises resultantes de trabalhos dos antropólogos modernos, mais especificamente os discursos e discussões dos antropólogos Marshall Sahlins e Terence Turner, servem de suporte para se pensar as causas e razões da apropriação dos recursos audiovisuais pelos povos tradicionais.

Conforme já nos ensinava Sahlins (2004, p. 511), os europeus inventaram suas tradições, entre os séculos XV e XVI, revivendo uma antiga cultura que diziam ser herança de seus ancestrais, mas que não passava, muitas vezes, de cópia de um passado irrecuperável. Era a “Renascença” que surgia na história européia, dando origem à “civilização moderna”.

Sahlins afirma que outros povos, quando fazem esse movimento de resgate histórico-cultural, não recebem o mesmo crédito que os europeus, tornando-se para a sociedade dominante símbolo de decadência na tentativa de recuperação de um passado extinto.

Em oposição a essa tentativa de recuperação do passado, há um projeto cultural universalizante do Ocidente que prescreve aos povos dominados humilhações, perda de identidade e valores culturais locais, gerando movimentos centrífugos, como o “culturalismo” ou a “invenção da tradição”.

Sahlins cita a preocupação da antropologia com o paradigma do “objeto-em-vias-de-extinção”, quando muitos dos povos tradicionais, objeto de estudo dos antropólogos, estavam desaparecendo por “aculturação” e pelo contato intercultural com o capitalismo mundial. Essa inquietação advém dos primórdios da etnografia, passa por Malinowski e chega ao modernismo e pós-modernismo, sendo definida como “arqueologia do vivente”, “primitivo evanescente”, “teoria do desalento”, “pessimismo sentimental”, entre outras acepções. Sahlins cita Clifford, que vê o mundo não-ocidental em constante desaparecimento e modernização. (SAHLINS, 1997a, p. 25)

Entretanto, a tendência à hegemonia e extinção, ou “pessimismo sentimental”, como define Stephen Greenblatt no texto de Sahlins (1997a), imposta pelo capitalismo global, colocou a cultura como um conceito essencialista e demarcador das diferenças, portanto causador do racismo, entre muitas desigualdades. A “fricção” entre o que é tradicional para os povos não-ocidentais e o capitalismo trouxe a degradação cultural e a pobreza para muitos desses povos, obrigando-os a deixar suas terras, seus valores e sua identidade como ser social. Na sociedade envolvente, não encontraram lugar e traços culturais dignos, como os que foram compelidos a abandonar. (SAHLINS, 1997a)

Mas uma “cultura de resistência” surge ao longo do tempo e, surpreendentemente, esse “pessimismo sentimental” gera uma diversidade cultural grandiosa, colocando o conceito de cultura como o grande aglutinador dessas diferenças. (SAHLINS, 1997a, p. 2-13) A cultura forjada pelo contato interétnico passou a ser um bem, podendo ser “trocado”, inicialmente no âmbito da sociedade local, que insistiu em reconstruir seu ser social segundo os pressupostos de seus significados e valores tradicionais. Ocorre, dessa maneira, uma passagem do

“aniquilamento” da cultura para um processo de inclusão desses povos tradicionais, já reafirmados dentro de sua cultura local, para o espaço ocupado pela sociedade dominante. Essa passagem se dá por meio da interação entre a cultura, como bem determinante de autonomia, entre os grupos locais e a sociedade nacional ocidentalizada, num nível mais global.

Sahlins rejeita as críticas que consideram os conceitos de “culturalismo” e “invenção da tradição” sem limites e imprecisos. Sustenta que o poder cultural da inclusão não significa a incapacidade de manutenção de um limite, mas a construção de uma existência em relação a condições externas, naturais e sociais; em síntese, a construção da própria alteridade. Essas condições externas fogem ao controle dos povos dominados, que buscam formas de construir sua alteridade e de não se tornarem iguais ao *outro*.

O culturalismo moderno se insere no capitalismo, que demanda a posse, sendo assimilado de maneira muito própria pelos povos tradicionais. Eles utilizam técnicas da cultura dominante, diferenciando-as da sua função original e dando-lhes uma função particular e característica, conforme suas necessidades, tanto na afirmação de sua alteridade e cultura quanto nas políticas de contato interétnico.

É a inversão cultural, observada por Terence Turner, ou a “indigenização da modernidade” (SAHLINS, 1997b), quando os povos tradicionais fazem da assimilação da cultura dominante um meio de sustentar a diferença, através de mediações dessa relação intercultural. Pela apropriação dos produtos e poderes da sociedade nacional, os povos tradicionais visam reproduzir sua própria cultura. Esse novo conceito de “cultura” está associado à luta política, sem perder o caráter étnico, ao modo de subsistência material, que está ligado ao meio ambiente, às instituições sociais e ao sistema cerimonial tradicional. (SAHLINS, 2004, p. 512)

Portanto, esta pesquisa faz uma análise da apropriação do vídeo pelos índios, por meio das imagens de seu realizador, Siã Kaxinawá.

O texto do antropólogo Paul Rabinow em *Writing cultures*, de Marcus e Fisher, de 1986, menciona o autor Fredric Jameson como o defensor da utilização

de imagens na construção de uma etnografia e a contextualiza como um elemento importante do pós-modernismo na antropologia, além do passado histórico.

Para Jameson, conforme nos explica Rabinow, os filmes representam a nossa própria representação de outras eras, como no conceito de *pastiche*, que no cinema é um recurso que se utiliza de uma analogia entre os filmes que tentam recriar uma época através de artefatos estilísticos, como, por exemplo, *Chinatown*, num modo retrô, ou *Star Wars*, numa nostalgia do passado ou inventando um futuro, ou ainda os filmes tradicionais históricos, que tentam recriar a ficção de uma outra época. E vai mais longe, dizendo que estamos condenados a procurar nosso passado histórico através das nossas imagens *pop* e estereótipos sobre o passado, que nunca conseguiremos alcançar.

O conceito de *pastiche* remonta a uma época, no século XVIII, em que as óperas eram criadas a partir da “colagem” de várias partes de outras já existentes. Já no século XX era utilizado como um recurso cômico de estilo literário, no qual se imitava um outro estilo, sem desrespeitá-lo. Esse conceito abrange diversas áreas do conhecimento, nas quais é no campo do filme e da escrita que faço uma analogia com o processo de construção de uma etnografia baseada em imagens.

Rabinow acrescenta às análises de Jameson a idéia de que é nessas representações das representações do *outro* que reside o grande problema das etnografias. (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p. 249-250)

Com a finalidade de não cair no “pastiche”, nem enquadrar meu texto em algum movimento ou escola, seja interpretativa, modernista ou pós-modernista, busco, nos pesquisadores que se inseriram ou foram inseridos nelas, de alguma forma, as ferramentas para a construção de uma etnografia e análise. Sem “aderir” ao discurso nativo, tento trazer à tona como se constrói o olhar desses nativos, por meio das imagens e visões de uma cinematografia indígena, representada aqui por Siã Kaxinawá e seus filmes.

Incursão nas imagens da floresta

Barth, em sua pesquisa sobre as teorias da etnicidade, afirma que

...a identidade étnica nunca se define de maneira puramente endógena pela transmissão das qualidades étnicas por meio do membership, mas que ela é 'sempre e inevitavelmente um produto de atos significativos de outros grupos' (apud Drummond, 1981). Ela se constrói na relação entre a categorização pelos não-membros e a identificação com um grupo particular. 'A pertença a um grupo étnico', já escrevia Wallerstein em 1960, é questão 'de identificação social, de interação entre a autodefinição dos membros e a definição dos outros grupos'. É esta relação dialética entre as definições exógena e endógena da pertença étnica que transforma a etnicidade em um processo dinâmico sempre sujeito à redefinição e à recomposição. (BARTH, 1998, p. 142)

Quando morei em Nova York, onde passei dez anos, um interesse profundo por nossa sociedade foi em mim despertado através das representações simbólicas do Brasil e dos personagens do cenário político, artístico e cultural, do território e dos povos que aqui vivem.

No final dos anos 80, movida pelo interesse constante pela cultura do país, que, numa analogia, posso dizer, era meu trabalho de campo, fui à *New School for Social Research* assistir a um filme que mostrava o trabalho do líder sindicalista, seringueiro e ambientalista Chico Mendes e falava de um movimento coordenado por ele, entre outros, para unir os povos moradores da floresta. Esse filme, realizado por um líder indígena e cinegrafista do Acre, Siã Kaxinawá, intitula-se *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* e teve uma recepção bastante entusiasmada do público, normalmente constituído de intelectuais, ambientalistas, estudantes. Devido ao espaço em que foi apresentado, lotou a sala de projeção.

À exibição seguiu-se um debate sobre vários tópicos do filme e foi proferido o pedido público e formal para o aprisionamento dos culpados da morte de Chico Mendes.

Antes da exibição do filme, ao redor da fila dos que aguardavam a vez para entrar na sala de projeção, circulavam alguns indivíduos com um abaixo-assinado, a ser enviado ao então presidente do Brasil, pedindo o fim da impunidade dos assassinos de Chico Mendes. Uma dessas pessoas se aproximou e começamos a conversar: era Zezé Weiss, jornalista e ambientalista brasileira, que coordenava a ação, juntamente com outros brasileiros e alguns americanos. Muito interessada no

movimento, fui convidada por Zezé a participar de encontros do grupo, realizados semanalmente na Organização Cultural Brasileira da Universidade de Nova York. Assim começou minha aproximação com as causas ambientais e sociais do Brasil.

O grupo, após um curto período de tempo, apoiado pela Ong *Rainforest Alliance*, com sede em Nova York, e como resultado de um projeto chamado *Amazon Week I*, tornou-se em 1990 também uma Ong, denominada *Amanaka´a Amazon Network*, da qual passei a ser coordenadora do Departamento de Imagens e fotógrafa oficial.

Amanaka´a (que na língua tupi significa *floresta*) fez sua trajetória como uma organização de apoio direto aos projetos de vários líderes dos povos da Amazônia, como seringueiros, índios, camponeses, na área dos direitos humanos, meio ambiente, saúde, desenvolvimento sustentável, educação. Atuou como mediadora na obtenção de apoio financeiro de organizações internacionais e indivíduos para esses projetos.

Foi num dos eventos da *Amanaka´a* que conheci vários líderes seringueiros, como Antônio Luís Batista Macedo, coordenador do CNS – Conselho Nacional dos Seringueiros, pela Regional do Juruá, Pedro Ramos de Souza, vice-presidente do CNS, Gomercindo Rodrigues, conselheiro do CNS, Osmarino Amâncio Rodrigues, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais – Brasiléia/Acre e secretário do CNS, e líderes indígenas, como Aílton Krenak, então presidente da UNI – União das Nações Indígenas, Davi Kopenawa Yanomami, Cipassé Xavante, Severiá Idiorê, Siã Kaxinawá, Paulinho Payakan e muitos outros.

Num passeio com algum desses líderes ao Museu Americano de História Natural (AMNH), em Nova York, para cujo Departamento de Antropologia eu havia feito um trabalho de tradução, mais especificamente para os antropólogos Laila Williamson e Robert Carneiro, os líderes indígenas e seringueiros foram apresentados à antropóloga Laila Williamson, que os acompanhou pelo *South American Hall*.

Meses mais tarde, Laila Williamson convidou-me para ajudá-la a coordenar uma expedição à aldeia dos índios Xavante de Pimentel Barbosa, no Mato Grosso, onde Cipassé Xavante era o líder, e a trabalhar na expedição como a fotógrafa oficial do Museu, patrocinada pelo próprio Museu e pela Varig.

Nossa viagem a essa aldeia aconteceu em junho de 1992. Em seguida, fui ao Rio de Janeiro participar da ECO-92 como fotógrafa para o AMNH. Essa foi minha primeira imersão num mundo antes desconhecido, só visto nos livros da escola e nos dioramas dos museus, ali apresentado como um mundo exótico, selvagem, em vias de extinção, onde a pobreza imperava.

Foi meu primeiro encontro com os índios do Brasil e rapidamente interessei-me pela temática indígena em meus trabalhos fotográficos. Tenho mantido esse interesse ao longo dos anos e conduzido novos trabalhos entre outros povos, como os índios Kaxinawá do rio Jordão, no Acre.

Esse conjunto de experiências trouxe uma nova direção ao curso de minha trajetória profissional, e meu olhar de fotógrafa se direcionou mais perspicazmente ao sentido das imagens, não somente no campo estético mas de seus signos e significados. Conforme a metodologia semiológica de Roland Barthes (1980), já não é só o *studium* que me move enquanto fotógrafa-*operator* mas os diversos *puncta* que me levam além do enquadramento, os vários significados que vão além do meu repertório cultural, na busca do repertório cultural do *outro*.

Segundo Barthes,

O *puncta* não está relacionado com as intenções do fotógrafo, com a cultura do *operator*, com sua visão do mundo. Ele depende do *spectator* se sentir ferido, pungido por determinada imagem. Ao contrário do *studium*, que é uma espécie de educação, de "saber" que permite encontrar, para Barthes, o *operator* e suas intenções. O *puncta* é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver. (apud SANTOS LIMA, 2004)

Essas experiências foram impactantes, além do olhar manifesto através das imagens, e certamente contribuíram para que eu chegasse à análise desenvolvida nesta pesquisa.

Sempre que estava em campo desenvolvendo meu trabalho fotográfico-documental, sentia a necessidade de aprofundar os significados das situações encontradas, de conhecer as raízes históricas dos grupos visitados, de compreender os signos fotografados nas pinturas corporais, no artesanato, nos rituais, na rotina diária, nos alimentos, nos gestos, nas danças, enfim, de ver o *outro* com um olhar menos estrangeiro, de tentar apreender algo de sua cultura e não somente trazer nas minhas imagens a testemunho do “estive lá”, do vivido.

A presente pesquisa tem raiz nessas experiências e leva em conta o trabalho fotográfico realizado, a observação direta, as reflexões suscitadas pelas mencionadas experiências, bem como os estudos necessários para uma aproximação, diante da complexidade do assunto. Assim, uma diretriz foi escolhida para a formatação desta pesquisa em antropologia, mais especificamente na área da antropologia da imagem.

Em maio de 2000, acompanhada da ambientalista e coordenadora no Brasil do *Global Greengrants Fund*, Maria Amália de Souza, fotografei os *Huni Kuin* – Kaxinawá do rio Jordão, no Acre, para um *website* da ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão, numa expedição apoiada pela Fundação Reebok dos Estados Unidos.

Nessa expedição, éramos nove passageiros num barco: Siã Kaxinawá, líder *Huni Kuin* e *videomaker*, seu cunhado, a sobrinha e sua irmã Ozélia, Elena Buni, sua mãe de criação – uma senhora de cerca de 90 anos, mestre na arte do *kenê* –, o piloto Assis e Manoel, descendente de nordestinos, que morava às margens do rio Tarauacá, além de Amália, a ambientalista, e eu, a fotógrafa (SOUZA; DAHER, 2000). Em geral, numa viagem de barco naquela região, vão quantas pessoas couberem nele, normalmente ligadas por laços de parentesco, mas não necessariamente, pois muitos são “caroneiros” que vivem às margens do rio ou no interior da floresta.

Fomos coletar imagens e informações do dia-a-dia dos *Huni Kuin*, sua vida ao longo do rio Jordão, para formar um acervo para o *website*, especialmente sobre

a arte da tecelagem *kenê*, com símbolos de sua cosmologia confeccionados em algodão plantado, colhido, fiado, tingido e tecido pelas mulheres. Buscávamos disponibilizar e expor seu trabalho para o público global, com a intenção de abrir novas oportunidades de comercialização e renda para o grupo.

Nossa visita foi programada pelos Kaxinawá, através de Siã, fato que pode ser pensado como a expressão do processo de apropriação e utilização dos desenvolvimentos tecnológicos da sociedade dominante. Além de transpor essa cultura do local para o global, utilizam-se do capitalismo com a venda desses signos, os *kenê*¹, em prol da manutenção e perduração de sua cultura.

Os *Huni Kuin* decidiram lançar mão de uma câmera de vídeo e se tornarem realizadores de imagens, iniciativa de Siã Kaxinawá, após terem realizado cursos e participado do projeto *Vídeo nas Aldeias*, do CTI, Centro de Trabalho Indigenista, em São Paulo, no final da década de 80.

Em 1982, Siã começou a estudar fotografia e vídeo, auxiliando cinegrafistas como assistente. Passou então a documentar os povos da floresta e o movimento indígena, colaborando com inúmeras revistas e periódicos, além de ser fundador de jornais como *O Varadouro*, no Acre. Ganhou experiência na observação de cinegrafistas e técnicos com os quais teve contato e em trabalhos realizados com a intenção, segundo ele, de preservar os direitos, a cultura e as tradições Kaxinawá:

...o meu olhar forte fazia grandes fotos. Como já entendia a câmera, corri atrás de filmar, que é aprender o espírito das coisas. Achei muito interessante documentar os fatos ao vivo, o que realmente está acontecendo, e ir gravando. Aquilo fica para sempre guardado, se for bem cuidado, em lugar apropriado.²

Em 1986 Siã realizou seu primeiro curta-metragem, denominado *A estrada da autonomia*, e em 1987 fez seu primeiro documentário, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, um dos vídeos analisados nesta pesquisa, resultado de sua

¹ Elsje M. Lagrou (1991, 1998, 2002) desenvolveu extensiva pesquisa sobre os *kenê*. Entre muitos autores que também mencionam essa arte, estão Aquino e Iglesias (1994, p. 40). Nesta pesquisa apresentarei uma visão mais generalizada sobre os *kenê*, já que a proposta dos filmes escolhidos não é documentá-los detalhadamente, mas incluí-los como parte do repertório cultural dos Kaxinawá.

² Texto enviado eletronicamente por Siã à pesquisadora em outubro de 2003.

participação no projeto *Vídeo nas Aldeias*. Em 1991, realizou outro documentário, *Os povos do Tinto Renê*, o segundo filme analisado.

A incorporação de uma tecnologia contemporânea de captação e manipulação da imagem, principalmente quando se trabalha com sociedades de tradição oral, foi iniciada em 1987 pelo Centro de Trabalho Indigenista – CTI, organizada por antropólogos, educadores e indigenistas, com o projeto denominado *Vídeo nas Aldeias*, que capacitou os índios através de oficinas de realização nas aldeias e de oficinas de edição na sede, em São Paulo, sob a coordenação do indigenista e documentarista Vincent Carelli.

Na sua primeira fase, entre 1987 e 1997, o projeto instalou videotecas e centros de capacitação para a produção de vídeos em diversas aldeias distribuídas pelos estados do Amapá, Mato Grosso, Pará, Maranhão e Mato Grosso do Sul. (PELLEGRINO, 2003)³

O *Vídeo nas Aldeias* era um canal de apropriação da câmera como instrumento de elaboração e recriação, pelos índios, da própria imagem. Após a realização, as imagens eram apresentadas ao público da aldeia, gerando novas discussões sobre os processos significativos das imagens e sons e proporcionando tanto aos produtores de imagens indígenas quanto aos receptores dessas imagens um campo amplo para o diálogo de suas representações em uma nova linguagem.

Um dos objetivos do projeto *Vídeo nas Aldeias* era permitir, pelo uso dos meios audiovisuais, a reflexividade na comunicação entre diferentes culturas locais, facilitando a polifonia da comunicação entre o local e o global e abrindo campo para o deslocamento de um isolamento que, ilusoriamente, favorecia a preservação de identidades étnicas, para uma definição e manutenção da alteridade.

Outro enfoque era para projetos de caráter político, social e cultural: por meio da linguagem de vídeo, canais eram abertos para que as várias comunidades indígenas pudessem reafirmar sua cultura, documentando festas e rituais.

³ Informações extraídas de um texto enviado à pesquisadora por Vincent Carelli, em 13/5/2007.

Na segunda fase do projeto, em 1998, a diretora e editora de documentários Mari Corrêa é convidada a participar do projeto *Vídeo nas Aldeias* e inicia a formação de realizadores indígenas, com oficinas de capacitação em todos os processos de um filme, desde a captação de imagens e sons até a edição.⁴

Em 2000, o projeto é transformado em Ong e torna-se uma escola e centro de produção de vídeos para os povos indígenas, o que abre uma nova perspectiva de trabalho para os grupos envolvidos.

Os povos com os quais a Ong *Vídeo nas Aldeias* trabalha atualmente são:

- Xavante, Suyá, Ikpeng, Kuikuro e Panará (Mato Grosso)
- Ashaninka, Kaxinawá, Manchineri e Yawanawa (Acre)
- Piratapuia, Tukano, Baré e Tariano (rio Negro)
- Waimiri-Atroari (Amazonas)
- Makuxi (Roraima).

A manutenção dos direitos em relação à sociedade dominante é também uma prática do projeto *Vídeo nas Aldeias*, realizada, a exemplo da câmera de Siã, no vídeo *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, que nos mostra as várias facetas da formação e atuação dos grupos e associações para reivindicação da autonomia dos povos indígenas, seringueiros e ribeirinhos do Acre perante o sistema dos padrões da borracha. Esse vídeo se torna então documento a ser mostrado para a própria sociedade, tanto nacional quanto internacional, na tentativa de chamar a atenção para os problemas locais, na expectativa de gerar soluções.

Ninguém melhor do que o próprio Siã para descrever o início de sua relação com o filme:

Em final de 86, durante quinze dias, fui o único indígena em um curso patrocinado pela TV Aldeia de Rio Branco-AC, sobre acervo de imagens e câmera em vídeo. Neste curso tive a oportunidade de escrever um projeto e conseguir apoio para realizá-lo. Juntamente com outros colegas fizemos um curta sobre a luta dos povos da floresta e eu gravei algumas etnias do estado como os Kaxinawá, Ashaninka, Shanenawa, Yawanawa, Kulina e Apurinã. O resultado do curso foi positivo.

⁴ Informações extraídas de um texto enviado à pesquisadora por Vincent Carelli, em 13/5/2007.

Ganhei um diploma, como um dos melhores alunos.

Em 1988, ajudei a organizar e documentar o I Encontro da Aliança dos Povos da Floresta, como reconhecimento do trabalho do companheiro e líder Chico Mendes, que deu o sangue para ver respeitado o direito dos povos da floresta.

Apreendi a manusear duas câmeras digitais. Como base, tinha a máquina de fotografia.

Participei de três cursos no Estado de São Paulo.

No Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), hoje ISA, Instituto Socioambiental, realizei *A estrada da autonomia* (1986), sobre a luta Huni Kuin, no Acre.

No Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o resultado do curso foi o vídeo *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta I*, em 1987, meu primeiro documentário.

Realizei também *Aliança dos Povos da Floresta II* – Tinton René (1989-1990), juntamente com o cineasta João Araújo.

Colaborei também na produção de *Sous les Grands Arbres* (1991), longa-metragem sobre o meu povo do Jordão, do diretor canadense Michel Régnier. Na edição e montagem deste longa, tive a oportunidade de visitar a Office National du Film do Canadá, onde dei continuidade à minha formação profissional.

Participei da realização do filme *Voz do Amazonas* (1988), juntamente com o cineasta norte-americano Glen Monte.

Em 1996, passei seis meses em Montreal, Canadá, fazendo um curso de montagem.

Participei ainda de alguns festivais, como o Festival de Cinema de Cuzco (1991), Festival de Cinema de Nova Iorque (1989) e o Cine Maranhão (1988).

Tive o reconhecimento do Estado do Acre através de vários prêmios, como o Personalidades do Ano (1992), e também recebi o Prêmio Reebok de Direitos Humanos Mundial, em 1993.⁵

A filmografia de Siã Kaxinawá já conta com vários títulos, que se encontram listados no final desse trabalho, porém aqui me concentrei na análise dos dois filmes anteriormente citados.

Cabe lembrar que o próprio Siã, já no início desta pesquisa, não tinha mais cópias de seus filmes. Ele imagina tê-las emprestado e esquecido de pedir a devolução. Também acredita estarem *pelo mundo*, como ele próprio explica.⁶

Retornando ao desenvolvimento deste trabalho, que se sustenta nas experiências mencionadas, é importante salientar que, durante o mestrado, foram realizadas algumas tentativas de um encontro entre mim, Siã, e meu co-orientador, Edgar Teodoro da Cunha, na USP, em São Paulo. A idéia era que pudéssemos assistir juntos aos dois filmes de Siã. Infelizmente, esse encontro acabou não

⁵ Texto enviado eletronicamente por Siã Kaxinawá à pesquisadora, em outubro de 2003.

⁶ Devo mencionar que desconheço os outros filmes realizados por Siã Kaxinawá.

acontecendo, devido à dificuldade da agenda de Siã (então vice-prefeito do Município do Jordão) e também à minha impossibilidade de cobrir as despesas de viagem. É por esse motivo que me sirvo de informações trocadas eletronicamente com Siã. Não há dúvidas de que o ideal seria encontrar-me e conversar pessoalmente com todas as pessoas que tomaram parte, direta ou indiretamente, nos filmes de Siã, mas isso se tornou difícil em virtude do custo dos deslocamentos e dos prazos para a conclusão do trabalho.

Para encerrar este meu relato introdutório, recorro às palavras de Pedro Martinelli (2007), fotógrafo profissional que tem dedicado a vida a documentar a Floresta Amazônica, com as quais me identifico profundamente: “A gente é tão cheio de referências estrangeiras, tão viciado, que perdemos a capacidade de enxergar coisas geniais que florescem por aqui.”

O trabalho que tenho realizado ao longo dos anos e o encontro entre as imagens e as palavras na forma de etnografia podem ser melhor compreendidos quando resumidos por Martinelli, em resposta à pergunta-chavão “uma imagem vale mais do que mil palavras?”:

Para mim, não. Isso é coisa inventada nas escolas de jornalismo. Com o tempo, fui descobrindo que meu negócio é melhorar a qualidade da informação sobre a mata. Tem que ter uma foto e mais dez mil palavras para as coisas ficarem absolutamente claras. Por isso faço fotografia. Porque viabiliza esse discurso que estou fazendo aqui, que já deve estar passando dos dez milhões de palavras. (MARTINELLI, 2007, p. 12-17)



PARTE I



A HISTÓRIA CONTADA NOS FILMES



1 QUEM SÃO, ONDE ESTÃO E COMO VIVEM OS POVOS DA FLORESTA, OS *HUNI KUIN* DO RIO JORDÃO

1.1 INTRODUÇÃO

Os tópicos desenvolvidos neste capítulo ajudam a delinear o perfil do grupo em estudo, os Kaxinawá do rio Jordão, abordando conhecimentos necessários e importantes de um repertório de questões documentadas por Siã Kaxinawá nos filmes analisados, que preparam para uma melhor compreensão dos temas das imagens.

Os assuntos do mundo Kaxinawá a serem discutidos versam sobre o período pré-contato e pós-contato, sua rede de relações e sociabilidades, organização social, história e noção de pessoa. Além de contextualizá-los geograficamente, busco apresentar e situar os Kaxinawá em dois momentos – durante a sujeição aos padrões seringalistas e, depois, já livres daquele regime de escravidão –, ambos retratados nos filmes escolhidos.

A atenção também se dirige às correrias e à empresa seringalista, aos personagens que mudaram a história dos Kaxinawá, às categorias advindas do sistema empregado nos seringais, assim como ao momento histórico do *boom* da borracha e à queda pós-guerra mundial.

Finalmente, a liberdade daquele regime de escravidão infligido aos povos da floresta é demonstrada ao longo da última parte do capítulo, a qual intitulei *O tempo dos direitos*, em referência à denominação recorrente nos trabalhos de Terri Valle de Aquino e Marcelo Piedrafita Iglesias, que ambos dizem ser proveniente da forma como os próprios Kaxinawá reportam-se àquele tempo. É o período da formação das cooperativas e associações, da mobilização e constituição das lideranças, do produto da ação dessas organizações, do incentivo para a produção da borracha e do artesanato *kenê*. É aí que Siã Kaxinawá vai surgindo no cenário político do grupo

e torna-se peça importante nas reivindicações dos Kaxinawá frente à sociedade dominante.

A pesquisa se apóia nos trabalhos dos autores que mais se aproximam dos momentos retratados nos dois filmes de Siã Kaxinawá, os antropólogos Terri Valle de Aquino e Marcelo Piedrafita Iglesias. Portanto, grande parte de suas pesquisas, dados e relatos estão referidos neste capítulo. Aquino e Iglesias não só conhecem os Kaxinawá do rio Jordão academicamente como também participaram de grandes transformações sociopolíticas desse povo nos últimos 30 anos.

Há também autores nos quais me apoiarei que pesquisaram os seringueiros do Alto Juruá, vizinhos dos Kaxinawá do rio Jordão, moradores da Reserva Extrativista do Alto Juruá (REAJ). Entre esses estudiosos, cito o antropólogo Mauro Barbosa de Almeida, cujo trabalho sobre os seringueiros do Alto Juruá, mais especificamente na região do rio Tejo, muito me ajudou a compreender como essas fronteiras são estabelecidas e interagem. Além disso, seus artigos apresentam dados e fatos relevantes sobre alguns personagens importantes no estabelecimento da Aliança dos Povos da Floresta, como Antônio Macedo, Chico Ginu, Chico Mendes e tantos outros. Eles nos são apresentados em algumas cenas do primeiro filme de Siã analisado nesta pesquisa, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, à medida que vão se inserindo naquele contexto de mudanças históricas, econômicas e políticas.

Antropólogas como Mariana C. Pantoja e Maria Gabriela Jahnel de Araújo, ambas estudiosas dos seringueiros da Reserva Extrativista do Alto Juruá, também deram enorme contribuição a esta pesquisa, com seus relatos publicados em livros e teses, fortemente baseados em períodos prolongados de trabalho de campo.

Outros autores importantes que serão uma referência neste trabalho, em diferentes momentos, estudaram os Kaxinawá espalhados por outras regiões e no Peru, como o missionário francês Constantin Tastevin, os antropólogos Elsje Maria Lagrou, Kenneth Kensinger, Cecília McCallum, Patrick Deshayes, Bárbara Keifenheim, além de estudiosos de outros grupos da família lingüística Pano, a

mesma dos Kaxinawá, como Edilene Coffaci de Lima, minha orientadora nesta pesquisa, que tem trabalhado diretamente com os Katukina, no Acre, envolvendo-se tanto na pesquisa antropológica quanto nos desenvolvimentos sociopolíticos.

O capítulo não segue por completo uma ordem cronológica, nem tampouco separa os tópicos que serão abordados, só os distribui de uma forma mais organizada, pois eles estão extremamente intrincados numa rede de relações e interações, formando, por assim dizer e em analogia, uma “aliança” que não vale ser desfeita.

1.2 O CONTATO, AS CORRERIAS E A EMPRESA SERINGALISTA

SEQÜÊNCIA – RIO PURUS

Vídeo Fruto da Aliança dos Povos da Floresta

Pôr-do-sol no rio Purus, e o canto continua.

“Agora não é mais só no papel, a nossa imagem está sendo gravada, para o governo e o público saber que precisamos da demarcação da nossa terra.”

O povo Kaxinawá ou Huni Kuin – *gente verdadeira*, conforme se autodenominam – vive dos dois lados da fronteira do Brasil e Peru. No território brasileiro, estão no Estado do Acre e no sul do Amazonas, nas regiões dos vales dos rios Purus e Juruá (rios Purus, Jordão, Envira, Humaitá, Breu, Tarauacá e Muru), e no Peru, ao leste, no alto curso do rio Purus e seu afluente Curanja. (AQUINO; IGLESIAS, 1992, p. 4)

No Estado do Acre, os Huni Kuin estão localizados em 12 terras indígenas, uma em processo de identificação e outra dominial/reservada, compartilhando três delas com os povos Ashaninka (Kampa), Shanenawa, Kulina, Jaminawa e Katukina. Suas terras estão distribuídas em 5 municípios, totalizando uma área de 758.296 hectares, com população aproximada de 5.818 índios no Estado do Acre em agosto de 2007, 1.400 no Brasil (em 2000) e 3.964 no Peru (em 1999), distribuída em 14 seringais. (IGLESIAS; AQUINO, 2007)

Os rios Muru, Humaitá e principalmente o Iboçu, três afluentes do Envira (por sua vez afluente do Juruá), foram considerados como o território “original” dos Kaxinawá, antes da chegada dos seringueiros (McCALLUM, 2001, p. 8). Os Kaxinawá ocuparam a margem direita, ficando a margem esquerda com os Kulina (LAGROU, 1991, p. 13)⁷.

O relato de um primeiro contato data do final do século XIX, por volta de 1892, e, como esperado, modificou drasticamente a vida desse grupo. No século seguinte, o grupo se encontrava disperso no alto do rio Purus, no Brasil, até o rio Curanja, no Peru. (McCALLUM, 2001, p. 8)

Nas últimas duas décadas do século XIX, os primeiros contatos dos Kaxinawá foram realizados por duas frentes de expansão extrativistas: a da borracha ou *Hevea brasiliensis*, dos nordestinos, de duração mais longa, por preservar a seringueira através do corte realizado para a retirada da borracha, ou “sangramento”; e a do caucho, do gênero *Castilloa*, dos caucheiros peruanos, itinerante, de mão-de-obra indígena, de curta duração, por esgotar a plantação dos seringais pela forma utilizada para a retirada do produto. Os caucheiros acampavam, derrubavam a árvore de caucho e extraíam, de uma só vez e de cada uma, 30 quilos de látex. Mauro de Almeida (2004, p. 36-37) nota que a fronteira entre Peru e Brasil coincide com a fronteira botânica entre a borracha e o caucho, e não por acaso. As fronteiras entre Brasil, Peru e Bolívia foram definidas, em favor do Brasil, por meio da ocupação dos seringueiros na busca pela borracha, através dos tratados entre Brasil e Bolívia, em 1903, e do tratado entre Brasil e Peru, em 1909.

Parte da população *Kaxinawá* se mudou para o território peruano no final do século XIX, nas cabeceiras do rio Curanja, longe dos caucheiros e seringueiros, e parte dos *Kaxinawá* permaneceu no território brasileiro.

O caucho e a seringa foram os produtos determinantes do rápido povoamento da região do Juruá e Purus, porém deixaram marcas nos grupos indígenas que ali habitavam, de língua Pano e Arawak. (LAGROU, 2004)

⁷ Website do Instituto Socioambiental www.isa.org.br

Essas marcas resultaram das *correrias*, um termo regional que caracterizava as matanças dos diversos grupos indígenas organizadas pelos proprietários de seringais abertos. Os brancos, ou *cariús* (termo regional empregado pelos índios), utilizavam-se das *correrias* para forçar sua entrada na floresta, expulsar os índios de suas terras tradicionais e estabelecer os seringais através dos *mateiros*. Estes eram contratados sob a justificativa de garantir a segurança dos seringueiros, patrocinados pelos caucheiros e proprietários de seringais. O objetivo era exterminar e assustar os nativos da região, aproveitando-se, dessa forma, da seringa, do caucho e de outros recursos da floresta, assegurando-se o lugar aos imigrantes brasileiros, que eram mão-de-obra de alto custo e categoria considerada superior do ponto de vista dos patrões.

Aquino, em sua dissertação de mestrado, datada de 1977, *Kaxinawá: de seringueiro 'caboclo' a peão 'acreano'*, discorre sobre identidades étnicas e classificações na escala social a partir das categorias dos *caboclos* e dos *cariús*. (AQUINO, 1977, p. 73-82)

De acordo com Aquino, o *cariú* era todo brasileiro que tivesse relação com a extração da borracha na região do Acre, e o *caboclo*, todo remanescente ou descendente de grupos indígenas da região. Eram categorias complementares, porém em oposição, uma somente existindo em relação à outra.

Entretanto, o termo *caboclo* servia para manter a diferença negativamente em prol do *cariú*, este dotado de qualificações positivas, enquanto, para o primeiro, o critério étnico era uma forma de marginalizá-lo como cidadão de segunda categoria.

Vale reforçar que os elementos ditos 'misturados', que eram os índios miscigenados, adquiriam nova identidade étnica como *cariús*. Deixavam de ser *caboclos* e elevavam-se, assim, na escala social e do trabalho, pois denominar um índio de *caboclo* era insultá-lo e rebaixá-lo à condição de um indivíduo, ou grupo. Na condição de *caboclo* embutiam-se julgamentos como *preguiçoso, vagabundo, irresponsável, sem ambição, inconstante, ocioso, ladrão, sem futuro, traiçoeiro,*

vingativo, desconfiado, selvagem, infantil, feiticeiro, cachaceiro, animal e por aí fora.

Conforme Calávia Saez (2006, p. 142-145), ao escrever sobre um outro grupo de língua Pano, a categoria *mestiço* é pouco significativa entre os Yaminawa, pois essa classe simplesmente não existe, mesmo que os “filhos de branco” sejam facilmente reconhecidos. Assim, seria possível ser índio e branco ao mesmo tempo entre os Yaminawa, pois não se reconhece a existência de uma categoria intermediária entre eles.

A pesquisa de Pimenta (2006, p. 9-11) entre os Ashaninka do rio Amônia também aponta para a utilização das mesmas categorias, *mestiço* e *caboclo*, para filhos de brancos com índios que não assumiam a identidade indígena, ou filhos de casamentos entre grupos indígenas distintos.

Porém, sem ultrapassar os limites do meu campo de pesquisa, que não está focalizado na discussão dessas diversas categorias étnicas, sinto a necessidade de fazer algumas observações a partir da leitura de Pimenta e Calávia Saez e da trajetória de Siã Kaxinawá.

Tanto Calávia Saez quanto Pimenta afirmam que a mestiçagem não é fator determinante de diferenciação no interior da vida social de um grupo. Ambos, no entanto, são de parecer que a mestiçagem é importante na escolha da chefia.

Para Calávia Saez (2006, p. 145), a situação é paradoxal, pois, se o *mestiço* não sofre discriminação nem tem privilégios, entre os Yaminawa, ao mesmo tempo, é o caminho mais curto para a chefia.

Pimenta (2006, p. 10-11) cita o exemplo da família Pianko, entre os Ashaninka do rio Amônia, cuja chefia inicialmente foi garantida através dos laços de parentesco, para depois ser reafirmada e ampliada para um nível mais global, por meio do casamento de um de seus integrantes, Antônio, índio, com uma branca, Dona Piti. Esse matrimônio facilitou a comunicação entre os Ashaninka e a sociedade regional, assim como fortaleceu a posição da chefia de Antônio. Além

disso, Dona Piti o ajudou a administrar vários setores da sociedade indígena em questão, como as áreas de saúde e os conflitos de terras.

Observa-se também que Antônio Pianko não é mestiço, mas seus filhos, todos mestiços, hoje são lideranças importantes na região do Acre.

Assim como ocorreu nos exemplos mencionados por Calávia Saez e Pimenta, Siã também acessou a chefia por meio do parentesco: seu pai, Sueiro, é filho de um patrão e uma índia, fato detalhado mais à frente, neste mesmo capítulo.

A partir dos exemplos expostos, não deve ser exagero imaginar que a mestiçagem facilita o acesso à chefia e ao seu exercício, que supõe, atualmente, o trânsito e a comunicação com a sociedade envolvente, por meio do domínio do português, da compreensão dos códigos e do sistema do "mundo dos brancos" – além das novas tecnologias.

Após esse breve aparte, retorno à seqüência da pesquisa.

O período compreendido entre 1877 e 1879 foi de secas no nordeste do Brasil e de 1870 a 1912 teve lugar o *boom* da borracha (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 6). O grande fluxo migratório de nordestinos para as áreas tradicionalmente indígenas ocorreu por meio da violência, além de doenças adquiridas pelos índios desses exploradores, de acordo com o missionário francês Tastevin, em seu artigo datado de 1928 *Le riozinho da liberdade*, e outros viajantes daquela época, que relataram a mesma situação. (AQUINO, 1977, p. 41-44)

Uma vez estabelecidos, os novos moradores da região matavam sistematicamente os índios. Pela falta de mulheres na região, assassinavam adultos e crianças do gênero masculino e tomavam suas mulheres e crianças, para delas fazer suas esposas e procriar. Certamente era um genocídio praticado com liberdade, pois os índios não conseguiam enfrentar a invasão dos brancos aos seus territórios.

Pantoja (2004, p. 134-146) descreve as *correrias* numa relação atemporal, em uma temporalidade estendida, pré-contato, pois não se instituiu em razão do contato com o branco. A autora menciona o fato de as *correrias* serem anteriores ao

contato com os *cariús*, como fruto de guerras intertribais, que se acirraram com o contato. Afirma também que, por essa mesma natureza e costume, alguns índios que conviviam com os brancos exerciam a função de *mateiros* durante as *correrias*, sem estarem negando sua indianidade, mas, sim, lutando contra o inimigo, conforme faziam no período anterior ao contato.

Por fim, Pantoja descreve as diferentes versões sobre esse contato dos brancos com os índios da Região Amazônica. Uma versão relata que esse encontro resultou no extermínio total das populações indígenas.

Somente após o *tempo das correrias*, ou seja, os primeiros encontros entre os índios e os *cariús*, os índios foram incorporados aos empreendimentos da empresa seringalista. (AQUINO; IGLESIAS, 1994) Pantoja atribui às *correrias* um caráter redefinidor de contatos e fusões interétnicas entre os *cariús* e os índios, o que resultou em migrações, pelas fugas dos grupos indígenas, em indivíduos que se juntavam a outros grupos que não os seus e em alteridades diversificadas por esses encontros e pelo contato com os *cariús*. (2004, p. 128)

A maioria dos índios evitava o contato com os *cariús* por um longo período e, mesmo assim, alguns índios Kaxinawá e de outros grupos deixaram-se *amansar* pelos padrões seringalistas, entrando no esquema de escravidão aplicado por eles (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 14-25). Um índio *amansado* significava aquele contatado, amigável e incorporado ao seringal (PANTOJA, 2004, p. 93). Uma vez parte da sociedade que envolvia o sistema seringalista, podia 'usufruir' de benefícios e do assistencialismo dos padrões, além de garantir a segurança de não ser perseguido e morto por eles e pelos próprios índios *brabos*. Essa categoria indicava ausência de domesticação na sociedade do seringal e se referia à brabeza, hostilidade e vida na selva. (PANTOJA, 2004, p. 93)

Pantoja (2004, p. 148) comenta sobre o fato de os padrões e fronteiras étnicas serem baseados nas relações de interação. No exemplo dos seringais, os índios *brabos* são capturados pelos *cariús* através das *correrias*; o oposto ocorre

com menor frequência, assim como *caboclos mansos* e *cariús*, vistos como grupos étnicos diferentes.

Portanto, o *manso*, vivendo sob o sistema dos seringais, significa uma situação de contato e troca de elementos culturais e pessoas, incluindo a formação de uma nova rede de parentesco. (PANTOJA, 2004, p. 148)

Vídeo *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*

SEQÜÊNCIA – RIO JURUÁ

Antônio Macedo com o microfone, em meio às árvores.

Até 1983, quando a minha primeira vinda aqui, do Terri aqui, nessa comunidade indígena, segundo os Poyanawa, e, pelo que nós presenciamos, os Poyanawa viviam nuns..., num sistema de semi-escravidão branca. Eram peões do Mâncio Lima Neto⁸, eram peões da Dona Débora⁹, eram peões do seu Raimundo Zacarias e de vários patrões, Manoel Lopes, que morava aqui dentro dessa área indígena.

Os índios inseridos na empresa seringalista, após o *tempo das correrias*, desempenhavam atividades como o corte da seringa, a abertura e cuidado das estradas de seringa, a colocação de roçados para os patrões, o transporte da borracha e mercadorias, enfim, tornaram possível o funcionamento dos barracões e se envolveram com as regras impostas pelos patrões seringalistas. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 4)

A borracha era produzida em pélas, por meio de um lento processo de defumação, que pesavam cerca de 60 kg e tinham o formato de “bolas”, difíceis de transportar do barracão à cidade. Só durante as *alagações*, que transformavam os rasos espelhos de água em igarapés, se fazia possível esse transporte. (ALMEIDA, 2004, p. 37)

⁸ Conforme descreve Pantoja (2004, p. 127, 152), outro personagem importante da época foi o coronel Mâncio Lima, que possuía várias fazendas de criação e agricultura. No início do século XX, a partir de 1911, “pacificou” os índios Poyanawa, próximos a Cruzeiro do Sul, no Acre, atraindo-os com a ajuda dos índios *mansos* e migrantes cearenses, para fins de contato, solução de conflitos entre os seringueiros e os índios, até então categorizados por *brabos*, e sua incorporação à mão-de-obra local.

⁹ Filha de Mâncio Lima Neto, que o sucedeu na administração do seringal, foi a primeira farmacêutica formada da Amazônia. (WOLFF, 1999, p. 81)

Em 1905, as primeiras aldeias conhecidas de Kaxinawá dos rios Acuraua, Alto Tarauacá, Muru, Iboiaçu, Humaitá, Jordão e Alto Envira foram descritas em um relatório do prefeito do Alto Juruá, Gregório Taumaturgo de Azevedo, ao Ministro do Interior do Brasil, no qual dizia que viviam economicamente só para suprir suas necessidades, através da caça, pesca e agricultura.

O estabelecimento, nos seringais, de imigrantes vindos do Nordeste, intensificou-se claramente a partir de 1890, devido ao interesse internacional pela borracha.

Durante o *boom* da borracha, a mão-de-obra nordestina era vantajosa, por não se dedicar a qualquer outra atividade extrativista. Os patrões assim mantinham os seringueiros presos ao regime de *aviamento*, além de aumentar a capacidade produtiva de seus seringais.

A relação entre patrão e índio era mediada ora pelos chefes dos grupos, ora pelos patrões, que consideravam os índios menos produtivos que os nordestinos.

O sistema de *aviamento* era imposto ao seringueiro por meio da compra de artigos de primeira necessidade e ferramentas de trabalho no barracão da própria fazenda, onde os preços eram altíssimos. Os seringueiros eram proibidos de comprar de outros barracões e dos *regatões* e *marreteiros*, que eram as alternativas nesse contexto. Tinham também que entregar o produto de sua safra de borracha como pagamento pelas compras em tais barracões, ficando assim endividados durante todo o ano.

Além disso, para utilizar as estradas de seringa, localizadas nos seringais dos patrões, era necessário pagar uma renda, ou seja, um valor como de um “aluguel ou arrendamento”. Esse valor era cobrado em borracha e totalizava, em média, 66 kg por ano, sendo a produção média de 10 kg por dia. (ARAÚJO, 1998) Por meio do sistema de *aviamento*, os patrões conseguiam controlar tanto os preços das mercadorias quanto os da borracha, monopolizando o comércio e o território.

Os patrões também utilizavam técnicas abusivas para administrar a crescente dívida dos peões, como o confisco, a contabilidade errônea, a coerção

através de violência, sujeitando-os às suas imposições e tornando-os, assim, seus escravos. A fiscalização era feita pelo *mateiro*, indivíduo contratado pelos patrões, que em muitos dos casos era um índio já *amansado*, ou seja, que vivia entre os brancos e levava os seringueiros ou peões ao encontro de outros índios.

Um patrão que incorporou os serviços dos índios de diversas etnias em seus seringais, no rio Tarauacá, assim como para proteger outras colocações, foi o cearense Ângelo Ferreira da Silva.

Os índios sob sua tutela também faziam o papel de policiais da fronteira nos altos rios, para proteger os seringueiros dos ataques dos índios *brabos* “Papavô”.

A categoria *brabos* era aplicada aos índios que não haviam passado pelo contato ou que não haviam sido *amansados*, ou seja, que não estavam acostumados a viver entre os brancos. (PANTOJA, 2004, p. 126)

Ângelo Ferreira foi assassinado por um patrão vizinho em 1909, pouco antes do início da crise da borracha, por causa da disputa pela posse de uma propriedade. Como consequência, após sua morte ocorreu a dispersão de grande parte dos índios que viviam em seus seringais. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 9, 10)

Depois da crise do mercado nas décadas de 1910-1920 (ARAÚJO, 1998, p. 23), a borracha passa a ser produzida em pranchas, derramando-se o leite da seringa em caixas de madeira, induzindo o processo de coagulação através da mistura de gotas de látex de outra árvore e em seguida escoando-se a água contida nelas.

Dessa forma, tornou-se viável o transporte das pranchas de borracha, que pesavam cerca de 10 kg, não sendo necessário esperar pelas alagações. A borracha podia, assim, ser comercializada diretamente com os regatões, que traziam as mercadorias, estabelecendo-se um comércio paralelo e longe do monopólio dos patrões. (ARAÚJO, 1998, p. 23)

Os regatões serviram como apoio aos seringueiros na época da queda dos preços da borracha e, conseqüente, da falência de alguns patrões, na 1.^a Crise da Borracha, nos primeiros anos da década de 1910 (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 15)

até 1920, período anterior à Primeira Guerra Mundial até o Pós-Guerra (ARAÚJO, 1998, p. 22), provendo-os com os produtos de necessidade básicos e inclusive, em alguns casos, tornando-se os responsáveis pelo barracão.

Durante e depois da crise, por motivos de sobrevivência, alguns dos índios submetidos aos patrões continuaram a apoiá-los e a viver com eles.

Um grupo de Kaxinawá de Iboiçu foi subjugado pelo patrão Felizardo Cerqueira, que era sobrinho e havia sido empregado de Ângelo Ferreira, em troca de mercadorias, sendo levados por ele do rio Iboiçu para o Alto Envira para explorar o caucho e, por volta de 1919, para o rio Tarauacá.

Em 1924, foram levados novamente por ele e se estabeleceram no rio Jordão, afluente da margem esquerda do Alto Tarauacá, no seringal Revisão, a convite do patrão José Maia. Pelo fato de seus seringueiros brancos estarem sendo atacados por índios *brabos*, os *amansados* de Cerqueira empreenderam as *correrias* contra eles. (LAGROU; PANTOJA, 2004, p. 126-127)

Por essa razão, os descendentes dos Kaxinawá que habitaram o lado peruano e o território brasileiro, onde a extração da borracha teve seus dias de glória, não podiam viver mais da extração do látex, pela maneira predatória com que era retirada a borracha, dilapidando os seringais. Porém, os descendentes dos Kaxinawá que acompanharam Felizardo Cerqueira, estabelecidos no rio Jordão, são exceção na produção da borracha, pois, além de terem disponíveis uma grande quantidade de árvores de seringa, extraíam o látex de forma sustentável. (McCALLUM, 2001, p. 10)

De acordo com extensos depoimentos recolhidos entre os Kaxinawá do rio Jordão pelos antropólogos Terri de Aquino e Marcelo Iglesias, Felizardo Cerqueira costumava marcar os braços de seus *caboclos*, como os índios eram denominados, com suas iniciais, "FC", para provar que os Kaxinawá marcados pertenciam aos seus seringais.

Tanto Ângelo Ferreira quanto Felizardo Cerqueira eram considerados patrões que *amansavam* os índios para que trabalhassem para eles, ao invés de matá-los, como tantos outros que existiram. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 12)

Felizardo era um patrão que aceitava o modo de vida dos Kaxinawá, inclusive incentivando-os a manter suas tradições e rituais, e falava a língua *Hãtxa Kuin*, tendo sido peça importante no processo migratório dos grupos Kaxinawá para o rio Jordão. Também teve inúmeros filhos com várias índias, entre os quais Sueiro Sales Cerqueira, pai de Siã Kaxinawá. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 9-19)

Após a mudança de Felizardo do seringal Revisão para Ipixuna, no Estado do Amazonas, várias famílias Kaxinawá foram se acomodando nos seringais espalhados pelo rio Jordão.

O grupo chefiado por Chico Curumim, que era um Kaxinawá *amansado* e um dos vários patrões que se relacionavam com Sueiro através de mercadorias aviadas por ele, também passou a tê-lo como chefe, e seus integrantes foram convidados por uma nordestina do Piauí, Marcolina do Forno, para se tornarem fregueses compradores de mercadorias de seu barracão, o Fortaleza, que ela, após a morte do marido, já não tinha meios para manter sozinha.

Marcolina do Forno prometeu, apenas verbalmente, que, após sua morte, o Fortaleza seria herdado pelos Kaxinawá, que tiveram que provar perante as autoridades do município, por não terem documento assinado por ela, não estarem envolvidos num assassinato, cometido por um patrão vizinho, Quincas Mariano, que queria tomar posse do Fortaleza. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 14, 19-20)

Conta Pantoja (2004, p. 153, nota 57) que a esposa de Chico foi obrigada a manter relações sexuais com Cerqueira, gerando Sueiro. Na seqüência do parentesco, Sueiro veio a se tornar o pai de Siã Kaxinawá, personagem que é nosso foco nesta pesquisa. Chico Curumim era, portanto, avô de Siã.

Sueiro Sales veio a falecer em janeiro de 1997.

Dou voz a Siã, como ele próprio faz no primeiro filme com os personagens, para que descreva sucintamente a história de sua família, a relação com os patrões e a sua jornada, que é detalhada no decorrer desta dissertação:

O senhor Chico Curumim é meu avó, o pai do meu pai. Foi quem gerou a minha família, quatro tios e duas tias: Sueiro Sales Hunikuin, Nicolau Sales, Urbano Sales, Francisco Sales, Vitória Sales. O Chico era uma pessoa muito forte, uma liderança que conseguiu juntar o seu povo, logo depois dos contatos com a sociedade. O pai do Chico, que era nativo Nixiwaka, o velho Mirim, era o bravo da mata e lutou contra os exterminadores dos índios: Felizardo Cerqueira, Ângelo Ferreira e Pedro Biló, além de outros integrantes.

Essa minha família lutou com eles, logo para sobreviver entre a bala e a flecha. Como eu sou de 1964, já encontrei os patrões no finalzinho, não trabalhei para eles. Já sou do tempo da criação da cooperativa. Quando era jovem, o meu pai trabalhava para os patrões e graças a Deus estou fora disso.

Com doze anos comecei minha vida de trabalho como seringueiro, entre 1972 e 1976, na colocação Divisão, em Jordão, Acre. Fui zelador de Seringal, no Seringal Boca de Pedra, em 1976, administrador e contador do Seringal Fortaleza, em 1977. Entre 1980 e 1982, então com 16 anos, fui também seringueiro e gerente de barracão no Seringal Sorocaba – Jordão - AC. Em 1982 começo a trabalhar também como cineasta, profissão que abraço até hoje. Fui também agente cultural da Fundação de Estado da Cultura Elias Mansour, entre 1988 e 2002.

Representei diretamente os povos da floresta nos seguintes períodos e funções: coordenador da Organização dos Povos Indígenas do Vale do Juruá (OPIVAJ, 1983); presidente da União das Nações Indígenas do Acre (UNI – AC, 1984); assessor da Federação Cuenca Amazônica (Equador, 1990); presidente da Associação de Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão (ASKARJ, 1998-2001) e assessor (2001-2006). Desde 1999, sou shaneibu das Terras Indígenas Huni Kuî do Alto e Baixo Jordão e Alto Tarauacá. Em 2005, assumi, por voto direto, a vice-prefeitura do Município de Jordão. Sou fundador e presidente dos diretórios do Partido dos Trabalhadores e do Partido Verde do Jordão. (1995-2000)¹⁰

Vídeo *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*

SEQÜÊNCIA – RIO JORDÃO

Voz-off de Siã Kaxinawá:

Tão vendo aqui a imagem da entrega da borracha à cooperativa que pertence aqui ao Seringal Alto do Mole. Vemos a primeira entrega, essa, final do mês de março...

Sueiro falando ao microfone, em língua Kaxinawá, usando chapéu

Outros Kaxinawá usando shorts, camisetas, assistem ao discurso e fumam

Depois da libertação, queremos viver em paz. Vamos nos organizar para prosseguir livres essa luta sofrida.

¹⁰ Enviado eletronicamente à pesquisadora por Siã Kaxinawá, aos cuidados de Andréa Martini, em 24/4/2007 e agosto de 2007.

Até a década de 70, no Estado do Acre, a presença indígena era refutada pelos órgãos governamentais, pela sociedade regional e pelos próprios índios, que, por viverem sob forte discriminação, aceitavam a categoria genérica e estereotipada de *caboclos* (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 25), já definida anteriormente, neste Capítulo, na seção 2.

Em 1975, a Divisão de Estudos e Pesquisas da FUNAI iniciou levantamentos fundiários, socioeconômicos, demográficos e culturais das populações indígenas do Acre, habitantes dos rios Envira, Muru, Humaitá, Tarauacá e Jordão. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 26)

A FUNAI se estabeleceu no Estado do Acre em 1976, na cidade de Rio Branco, através de uma Ajudância (AJACRE), que estava subordinada à 8.^a Delegacia Regional (ADR), com sede em Porto Velho, Rondônia. Em 1977, foram identificadas as primeiras terras indígenas no Acre pela FUNAI. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 25-26)

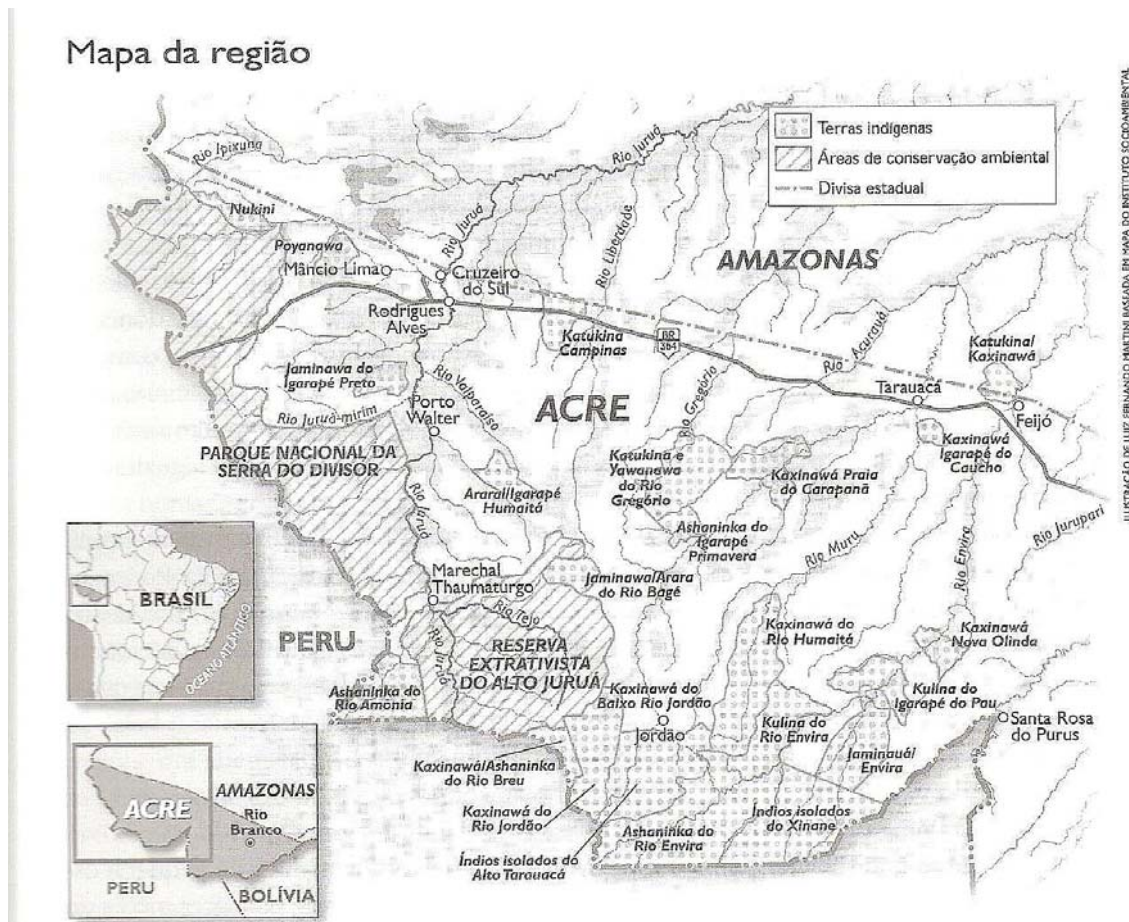
Desde então, a FUNAI desenvolveu vários projetos naquela região, muitas vezes desrespeitando os interesses dos Kaxinawá, por meio de um trabalho moroso de demarcação física das áreas Kaxinawá dos rios Jordão e Humaitá, que até 1985 não havia sido oficializada. Enquanto isso, os Kaxinawá insistiam em se organizar em cooperativas para a comercialização de seus bens materiais e culturais. Aliaram-se à Universidade Federal do Acre, obtiveram apoio do jornal local, *O Varadouro*, para suas reivindicações de posse de terras e apoio de entidades - como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI-SP) e Pão para o Mundo (Alemanha) - para garantir suas safras de borracha de 1980 a 1982. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 27-31)

Os Kaxinawá desde 1980 estudavam um meio de autodemarcação de suas terras e, em 1985, realizaram o processo, independentemente da FUNAI, que só em 1986 finalmente as demarcou. Porém, no final de 1991 é que a homologação administrativa foi assinada pelo então presidente da República, Fernando Collor de Mello. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 35-37)

Conclui-se, com o breve relato de Siã Kaxinawá do bloco anterior e suas imagens, e de acordo com Aquino e Iglesias (1994) e Pantoja (2004, p. 129), que, no curso da história, os *Huni Kuin* do rio Jordão, mesmo tendo passado por todo o processo do conflito de forças que marcou o contato com a frente extrativista da borracha, que tomou posse tanto de seu território quanto de sua força de trabalho, obtiveram meios de administrá-lo. Entretanto, por meio da apropriação dos recursos tecnológicos e de uma articulação sociopolítica e cultural com a sociedade envolvente, a mesma que tentou dominá-los e mantê-los sob seu jugo por vários anos, no tempo da “escravidão da borracha”, eles se autodeterminaram perante esse *outro*.

Dessa forma, esse grupo indígena não pode ser visto como um elemento isolado da sociedade regional, nacional e internacional.

1.2.1 Mapa do Acre com a Localização da Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão



Fonte: Carneiro da Cunha; Almeida (2002).

1.2.2 Situação das Terras Indígenas no Estado do Acre¹¹

Agosto de 2007

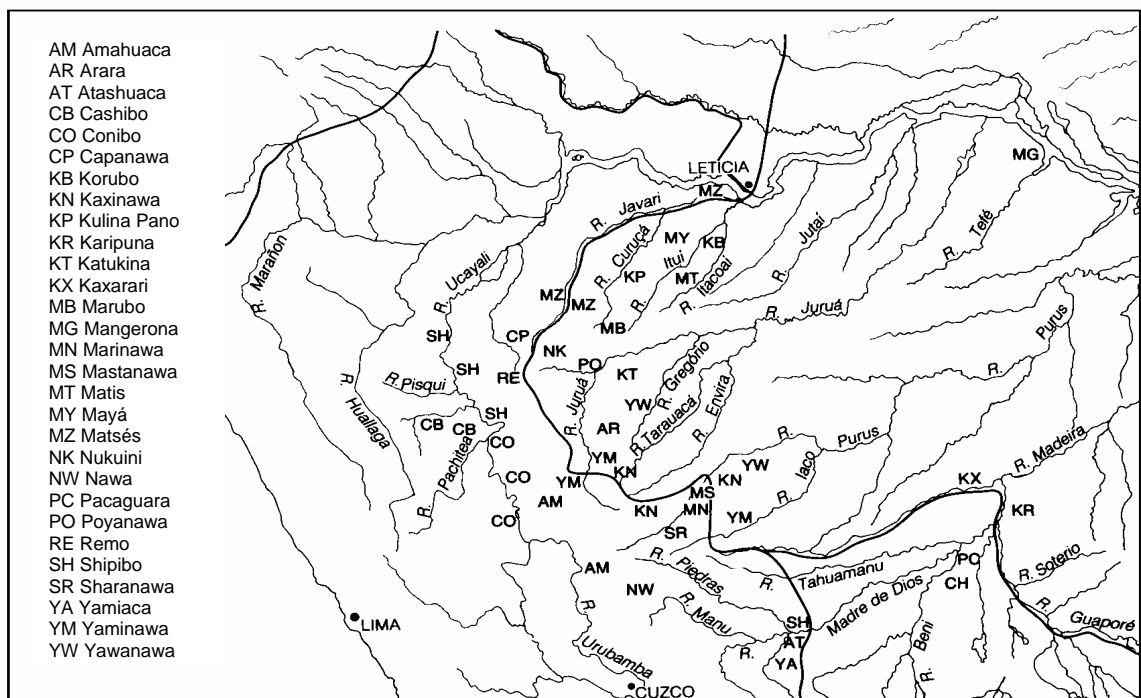
Município	Terra Indígena	Povo	Pop.	Extensão (ha)	Situação Jurídica
Assis Brasil	Cabeceira do Rio Acre	Jaminawa	238	78.513	Registrada
Sena Madureira e Assis Brasil	Mamoadate	Manchineri Jaminawa	937 168	313.647	Registrada
Sena Madureira	Manchineri do Seringal Guanabara	Manchineri	166		Em identificação
	Jaminawa do Rio Caeté	Jaminawa	126		A identificar
	Jaminawa do Guajará	Jaminawa	70		A identificar
Santa Rosa e Manoel Urbano	Alto Rio Purus	Kaxinawá Kulina (Madijá)	1.409 873	263.130	Registrada
Feijó e Santa Rosa	Riozinho do Alto Envira	Isolados Ashaninka	? 15	260.970	Declarada
Feijó	Jaminawá do Envira	Kulina Ashaninka	60 51	80.618	Registrada
	Kampa e Isolados do Rio Envira	Ashaninka Isolados	283 ?	232.795	Registrada
	Kaxinawá do Rio Humaitá	Kaxinawá	287	127.383	Registrada
	Kaxinawá Nova Olinda	Kaxinawá	247	27.533	Registrada
	Kulina do Rio Envira	Kulina (Madijá)	257	84.364	Registrada
	Kaxinawá do Seringal Curralinho	Kaxinawá	89		Em identificação
	Kulina do Igarapé do Pau	Kulina (Madijá)	127	45.590	Registrada
Tarauacá	Katukina/Kaxinawá	Shanenawa Kaxinawá	332 376	23.474	Registrada
	Kaxinawá do Igarapé do Caucho	Kaxinawá	632	12.318	Registrada
	Kampa do Igarapé Primavera	Ashaninka	21	21.987	Registrada
	Kaxinawá da Colônia 27	Kaxinawá	150	105	Registrada
	Kaxinawá da Praia do Carapanã	Kaxinawá	485	60.698	Registrada
Jordão e Feijó	Rio Gregório	Yawanawá Katukina	530 76	187.400	Declarada
	Alto Tarauacá	Isolados	?	142.619	Homologada
Jordão	Kaxinawá do Rio Jordão	Kaxinawá	1.230	87.293	Registrada
	Kaxinawá do Baixo Rio Jordão	Kaxinawá	319	8.726	Registrada
	Kaxinawá do Seringal Independência	Kaxinawá	166	11.463	Domínial/ Reservada
Marechal Taumaturgo	Jaminawa do Arara do Rio Bagé	Jaminawa-Arara	196	28.926	Registrada
	Kampa do Rio Amônia	Ashaninka	450	87.205	Registrada
	Kaxinawá/Ashaninka do Rio Breu	Kaxinawá Ashaninka	428 64	31.277	Registrada
	Arara do Rio Amônia	Arara	278		Em identificação
Porto Walter	Arara do Igarapé Humaitá	Arara (Shāwādawa)	327	87.571	Homologada
Mâncio Lima	Nukini	Nukini	624	27.264	Registrada
	Poyanawa	Poyanawa	456	24.499	Registrada
	Nawa	Nawa	306		Em identificação
Cruzeiro do Sul	Campinas/Katukina	Katukina	404	32.624	Registrada
	Jaminawa do Igarapé Preto	Jaminawa Jaminawa-Arara	171 39	25.652	Registrada
Totais = 11	34	14	13.463	2.415.644	

Terra Indígena Rio Gregório, declarada pela Portaria n.º 1.388, de 14/8/2007, publicada no DOU n.º 157, Seção 1, de 15/8/2007, às p. 23-24 (trata-se de uma revisão de limites da TI, que já estava regularizada).

¹¹Fonte: Iglesias; Aquino, 2007.

1.2.3 Mapa da Distribuição da Língua Pano

Distribuição dos povos de língua Pano



Fonte: Erikson, 1992.

1.3 O BOOME A QUEDA DA BORRACHA

Vídeo *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*

SEQÜÊNCIA – RIO TEJO

O antropólogo Mauro Almeida continua: Agora, como é que os patrões conseguiam até recentemente movimentar a produção de borracha nesse rio?

A câmara vai mostrando o trabalho de transporte do barco ao caminhão.

O antropólogo Mauro Almeida continua: Todo seringueiro sabe que isso era conseguido através de financiamento bancário. A Associação dos Seringueiros tem o direito de pegar esse mesmo financiamento...

Quando o preço da borracha começou a cair e, como conseqüência, ocorreu a queda na Bolsa de Valores de Nova York, em 1912, teve início a primeira crise da frente extrativista da borracha. (McCALLUM, 2001, p. 11)

A queda do preço da borracha se deu pela alta produção na Malásia - obtida das sementes levadas dos seringais da Amazônia e utilizadas como matriz para a produção na Inglaterra -, em comparação à produção bem inferior na Amazônia.

Os patrões perderam gradativamente seu poder de compra e se endividaram, ficando sem meios para abastecer seus barracões. (ALMEIDA, 2004, p. 38) É interessante como Almeida explica a decadência do sistema de *aviamento*, no qual o patrão, em função de suas práticas assistencialistas, era o que tinha poder perante os seringueiros de prover mercadorias, transporte e até apoio em casos de saúde. Como o patrão já não podia ser o provedor, por estar endividado, o seringueiro passou a gerir sua própria vida, tornando-se auto-suficiente, independente e dono de sua *colocação*.

As *colocações* eram clareiras abertas na mata, às margens dos rios ou igarapés, onde se situavam as casas dos seringueiros, com uma família em cada uma, cercadas por duas a seis estradas de seringa. Nesses espaços, que englobavam a casa, o terreiro e a floresta, os seringueiros e os agricultores produziam bens para sua subsistência. (COSTA, 1998, p. 67)

Tanto Almeida quanto Pantoja apresentam o lado positivo da falência dos patrões. Como os patrões já não podiam oferecer assistencialismo aos seringueiros, estes se viram obrigados a lidar com a escassez de mercadorias e transporte, além de perder estabelecimentos escolares, igrejas e cerimônias. Ao invés de abandonarem os seringais, passaram a diversificar a economia e aumentaram os núcleos familiares, tornando-se a nova força de trabalho nas diversas atividades tradicionais, entre elas a seringa, e em outras mais recentes, como a agricultura. (PANTOJA, 2004, p. 100-101)

Durante a II Guerra Mundial, na década de 40, o governo dos Estados Unidos, preocupado com a diminuição do abastecimento de borracha vindo da Ásia, ofereceu incentivo financeiro ao governo brasileiro, desta vez no papel de *patrão* e *aviador* nacional. Com a reativação dos seringais nativos da Amazônia, ocorreu um segundo e breve *boom* da borracha.

De acordo com Almeida (2004, p. 39), durante o governo Vargas, o apoio norte-americano ao Estado reativou o trabalho escravo na Amazônia brasileira. Foi fundado o Banco da Borracha, em 1943, que se tornou responsável pelo financiamento e compra de toda a safra da Amazônia, seguido pela criação, em 1950, da SUDHEVEA¹² – Superintendência da Borracha. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 21)

Almeida (2004, p. 40) e também Pantoja (2004, p. 17) concluem que as tentativas de imposição aos seringueiros de um sistema de escravidão não lograram, pois eles sobreviveram à primeira crise da borracha, anterior à I Guerra Mundial, passaram impunes pelas duas guerras mundiais e se tornaram camponeses, com suas posses legalizadas, ou operários com empregos urbanos, resistindo assim ao controle norte-americano, após a II Guerra Mundial. Os Kaxinawá, a exemplo dos seringueiros, tomaram rumos semelhantes e não foram diretamente afetados pelas

¹² Autarquia criada pela Lei n.º 5.227, de 18 de janeiro de 1967, vinculada ao Ministério da Indústria e do Comércio, com sede e foro no Distrito Federal, que tem como finalidade executar a Política Econômica da Borracha em todo o território nacional.
<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=206492>

crises, nem tampouco pelo controle do Estado, pois se organizaram em cooperativas, como mostrarei adiante.

A partir da década de 60, incluindo a década de 70, o governo militar passou a incentivar grandes grupos econômicos do centro-sul do país, denominados no Acre de *paulistas*, a comprarem seringais nativos e transformarem a produção tradicional da borracha, seguindo uma política desenvolvimentista.

Esses *paulistas*, utilizando financiamento dos bancos federais, investiram parte dos recursos em fazendas de criação de gado, o que resultou em conflitos pela posse de terras com os seringueiros, índios, *barranqueiros*¹³, todos habitantes tradicionais dos seringais. (AQUINO, 1977, p. 55-59)

No início da década de 70, os *paulistas* já monopolizavam grande parte das terras acreanas e, como patrões, aplicavam o antigo regime de dominação dos seringueiros e índios seringueiros, através do sistema de *aviamento*.

Os *paulistas* obtiveram recursos de um outro programa governamental, que visava subsidiar a implantação de seringais de cultivo, reativar e modernizar os seringais nativos, denominado Probor – Programa de Incentivo à Produção Vegetal.

Como a maioria desses *patrões* não possuía legalmente as propriedades, obtinha os financiamentos através de contratos de arrendamento de seringais e, como garantia de safra ao BASA - Banco da Amazônia S.A., prometia a produção antecipada da borracha no final da safra, empenhando o que seria de direito do seringueiro local ou indígena.

1.4 O TEMPO DOS DIREITOS

A FUNAI – Fundação Nacional do Índio, agência indigenista governamental, criada em 1967, iniciou, na metade década de 70 o processo de identificação das

¹³ A diferença entre *seringueiro* e *barranqueiro* é que o primeiro, sujeito ao patrão e ao regime de *aviamento* é considerado cativo, enquanto o segundo considera-se livre, mora na margem, vive do roçado e criação, trabalhando na agricultura. (AQUINO, 1977, p. 55-59)

primeiras terras indígenas do Acre, devido aos freqüentes conflitos pela posse. Antes, porém, dizia-se não haver índios naquela região.

A maioria dos Kaxinawá, localizados nos seis dos nove seringais do rio Jordão, denominados Bonfim, Bom Jardim, Fortaleza, Sorocaba, Transual e Revisão, além do Boa Vista, Nova Empresa e São Joaquim, não eram proprietários oficiais de seus territórios e obedeciam a regras prescritas pelos *patrões* seringalistas, desde a organização espacial até social e política.

Porém, o Seringal Fortaleza, mais conhecido entre os Kaxinawá e regionais como Seringal de Caboclo (AQUINO; IGLESIAS, 1994), era administrado pelo índio Kaxinawá Sueiro, que representava o domínio indígena sendo reproduzido através da liberdade econômica, cultural e política que o grupo que lá vivia podia desfrutar. Além disso, Sueiro mantinha uma relação necessária para a subsistência do Fortaleza com os arrendatários dos seringais do Jordão e os gerentes-aviados, garantindo a venda da produção de borracha de seu grupo e a compra das mercadorias de seu barracão.

Em 1977, quando da passagem da FUNAI pela área do rio Jordão, os Kaxinawá reivindicaram, através de atos legais, que os nove seringais citados anteriormente fossem identificados e reservados como sua Área Indígena. A noção espacial e territorial Kaxinawá foi totalmente baseada na economia seringalista da época.

Em 1980, a FUNAI, através de um Memorial Descritivo da Área Indígena do Rio Jordão, excluiu do domínio territorial Kaxinawá os seringais Boa Vista, Nova Empresa/São Joaquim, propriedade dos políticos senador Altevir Leal e Carlos Farias, respectivamente, os quais pressionaram a instituição governamental, alegando que os índios não ocupavam essas áreas. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 23-28)

No período entre 1978 e 1980, tanto os Kaxinawá quanto outros povos indígenas do mesmo Estado se mobilizaram para garantir suas terras e a retirada dos *brancos* de suas áreas e seringais, estruturando-se em Cooperativas de

Produção e Consumo e desarticulando o monopólio comercial dos *patrões*, sob a administração de suas lideranças, como Getúlio Sales, irmão de Sueiro, Elizeu Sereno, Nicolau Carlos e Agostinho Mateus Manduca. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 54-59)

Dos filhos de Sueiro, destaca-se Siã Kaxinawá, ou José Osair Sales, pois ainda muito jovem participa, acompanhando o pai, do 1.º Conselho Tribal para a organização das cooperativas e se envolve com o movimento de apropriação e demarcação de terras e o estabelecimento da Área Kaxinawá do Rio Jordão.¹⁴

As lideranças indígenas e seus grupos passaram por uma série de enfrentamentos com a sociedade regional, que não aceitava o processo de conquista das terras e a organização das cooperativas pelos índios.

A partir da criação da Cooperativa, em 1978, e até 1979, quando Terri Valle de Aquino assessorava os Kaxinawá, foram todos acusados de estarem conturbando a ordem e atrapalhando a produção da borracha no Município de Tarauacá. Esses conflitos ganharam a atenção da agenda nacional, resultando num convite ao líder do Jordão, Sueiro Sales, e do Humaitá, Vicente Sabóia, para visitarem o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília em abril de 1979. Naquela ocasião, as lideranças indígenas puderam contar sobre os incidentes em suas áreas e sobre o regime de cativo imposto pelos patrões, a perseguição por parte destes e das autoridades. Conseguiram o apoio do CTI – SP – Centro de Trabalho Indigenista e de uma organização alemã chamada Pão Para o Mundo, podendo, assim, financiar as safras de borracha no período entre 1979 e 1982. Em Brasília pediram à Funai que agilizasse os processos de demarcação de suas áreas. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 30-31)

A partir de 1980, com a retirada dos *brancos* dos seringais, os espaços foram redefinidos tanto territorialmente quanto politicamente, sendo criadas redes de comercialização denominadas cantinas e depósitos da cooperativa, das quais vários integrantes do grupo familiar Sales se tornaram coordenadores, estabelecendo

¹⁴ Texto enviado eletronicamente à pesquisadora por Siã Kaxinawá, em outubro de 2003.

alianças políticas, econômicas e matrimoniais com outras famílias dos grupos localizados nos seringais da atual Terra Indígena do Rio Jordão.

Mais uma vez, o filho de Sueiro Sales, Siã, se destaca, fazendo parte das viagens pelas terras Kaxinawá, estabelecendo alianças políticas e ajudando seus *parentes* Kaxinawá a formarem cooperativas similares às de seu grupo familiar. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 30-31)

Apesar do então presidente da República, João Figueiredo, ter assinado o decreto para a demarcação física da Área Indígena do Rio Jordão em 10 de dezembro de 1984, só no dia 13 de maio de 1986 a FUNAI, através da ASSERPLAN Engenharia e Consultoria Ltda., entregou a Planta de Demarcação. E somente no mandato do presidente Fernando Collor de Mello, no dia 29 de outubro de 1991, foi assinada a sua homologação administrativa.

Por causa da demora, as lideranças Kaxinawá decidiram realizar a autodemarcação física da Área Indígena após a Terceira Assembléia Indígena do Acre/Sudoeste do Amazonas, em Rio Branco, em abril de 1985. Na realidade, a ASSERPLAN apenas validou os trabalhos de autodemarcação feitos pelos Kaxinawá.

Após a autodemarcação, os seis seringais da Área receberam novos nomes:

ANTIGO NOME	NOVO NOME
BONFIM	BOA ESPERANÇA
BOM JARDIM	ALTO DO BODE
FORTALEZA	TRÊS FAZENDAS
SOROCABA	BELO MONTE
TRANSUAL	BONDOSO
REVISÃO	NOVO SEGREDO

Fonte: Aquino; Iglesias, 1994, p. 37.

Vários igarapés e *colocações*, além do próprio rio Jordão, receberam novas denominações, carregadas do simbolismo da cosmologia Kaxinawá, o que marcou o

início de uma nova era de relações sociais, políticas e econômicas, denominada o *tempo dos direitos*.

O rio Jordão se tornou *Yuraiá*, que em *hãtxa kuin* significa “o rio do nosso corpo”.

A CPI – Comissão Pró-Índio – do ACRE, através de projetos financiados pelo governo e agências humanitárias estrangeiras, ajudou os Kaxinawá a se organizarem, instrumentalizando-os com treinamentos em áreas importantes para o seu desenvolvimento, como professores indígenas para alfabetizá-los na língua portuguesa e ensinar-lhes operações matemáticas, além de agentes de saúde. Siã Kaxinawá participou de quatro cursos para formação de professores bilíngües, no período entre 1983 e 1986, na CPI do Acre.

A CPI também treinou agentes indígenas de saúde. Siã participou de alguns treinamentos, desenvolvendo projetos para a melhoria das condições das comunidades do Jordão, da década de 80 até 2001. Além desses treinamentos, atuou em projetos de resgate da cultura artesanal, através das mestras-artesãs que ensinam o *kenê*, tecelagem tradicional em algodão, com uma simbologia muito forte ligada a mitos e rituais Kaxinawá.

Siã documenta alguns rituais em seus filmes, como a festa do *Katxanawá*, que é o ritual da fertilidade, em *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*.

Voltemos aos direitos, novas funções e benefícios conquistados pelos *Huni Kuin*.

Todas as novas funções praticadas pelos índios, como professores e agentes de saúde, foram iniciadas no processo de remuneração. Além disso, os mais velhos dos grupos adquiriram o direito à aposentadoria pelo FUNRURAL de Tarauacá, quando, até então, somente Sueiro recebia a sua.

A ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão – foi criada em 1988, com o intuito de organizar a produção e a venda da borracha, eliminando assim os intermediários e atravessadores, aumentando a produção dos roçados agrícolas, a criação de animais domésticos, o desenvolvimento do

artesanato, e dessa forma outorgando autonomia nos lucros aos Kaxinawá. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 42-43)

Em 1990, a ASKARJ construiu o armazém central de sua cooperativa e nomeou-o *Astro Luminoso*. Ali acontecem as assembléias da ASKARJ e reuniões de caráter político, envolvendo lideranças, monitores de educação, agentes de saúde, aposentados e seringueiros. O *Astro Luminoso* passou a ser administrado pelo grupo familiar dos Sales.

Em 1991, os seringais Nova Empresa e São Joaquim, localizados abaixo da área oficialmente demarcada, foram incorporados pelos Kaxinawá através da ASKARJ e sua cooperativa.

Em 1992, a ASKARJ criou o Programa de Desenvolvimento Econômico Sustentado da Área Indígena Kaxinawá do Rio Jordão, para desenvolver e diversificar as atividades produtivas citadas, baseando-se na utilização dos recursos naturais de maneira sustentável e usufruindo dos seringais incorporados e comprados como áreas de refúgio para a caça, como micronichos ecológicos, por conterem igarapés.

Para fortalecer ainda mais seu território e o movimento indígena de sua região, os Kaxinawá decidiram apoiar a criação de cooperativas em áreas vizinhas à sua, em conjunto com a CPI do Acre. As áreas beneficiadas foram as dos grupos Kaxinawá e Ashaninka do rio Breu.

Em março de 1992, foi criado o Município do Jordão, no qual se localizam algumas partes da Terra Indígena do Rio Jordão dos Kaxinawá, além de outros grupos indígenas, como Arara do igarapé Humaitá, Kaxinawá e Ashaninka do rio Breu e Área Indígena Alto Tarauacá. Assim, deu-se um intercâmbio econômico e cultural entre os Kaxinawá do Jordão, seringueiros, agricultores, indígenas e a população regional. O município demonstrou ser um território politicamente importante para os Kaxinawá, que, em outubro de 1992, decidiram as eleições para prefeito, dividindo o eleitorado dos brancos e garantindo para si vários benefícios. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 53)

Essas áreas sofreram uma contínua expansão territorial até o ano de 1993, que marcou a compra dos seringais Independência e Altamira, na região do alto rio Tarauacá, acima da sede do Município do Jordão, com 14.750 hectares, com recursos próprios da ASKARJ, parte deles obtidos através do Prêmio Reebok de Direitos Humanos, recebido por Siã Kaxinawá. (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 155)

A compra dos seringais quase foi impedida pelo prefeito do Município do Jordão na época, o Sr. Hilário Melo, interessado nas madeiras nobres que os seringais possuíam, como o aguano e o cedro, das quais iria certamente se beneficiar predatoriamente. (AQUINO; IGLESIAS, 1994, p. 47)

A ASKARJ tem se envolvido em diversos projetos, por meio de suas lideranças, para o desenvolvimento de suas comunidades, recebendo recursos e financiamentos de instituições internacionais, como a WWF – Fundo Mundial para a Natureza, que financiou projetos ligados ao artesanato *kenê* entre 1993 e 1994, além de órgãos governamentais, como o Ministério do Meio Ambiente, em projetos de agroextrativismo em 1998, e o BASA – Banco da Amazônia S.A. em 1999, com empréstimos do governo federal para o Programa de Desenvolvimento do Extrativismo – PRODEX. (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 155-156)

2 MOVIMENTOS DOS POVOS TRADICIONAIS DO ACRE

2.1 A ALIANÇA DOS POVOS DA FLORESTA

No início de 87, em defesa de interesses comuns, como a posse da terra, a recuperação do mercado produtor da borracha, medidas de segurança contra conflitos armados nas regiões extrativistas do Acre por conta da questão fundiária, índios e seringueiros decidiram se unir e foram até Brasília cobrar dos ministros, secretários e assessores do governo federal medidas preventivas e soluções para os problemas enfrentados por eles. Pediram ações imediatas e propuseram a criação das reservas extrativistas. (CEDI, 1987-90, p. 409)

Uma figura de enorme liderança que colocou o movimento social e político na pauta de organizações ambientalistas nacionais e internacionais, de organizações de apoio e defesa dos direitos humanos, além da comunidade científica e da mídia nacional e internacional foi Chico Mendes, seringueiro e militante sindical, fundador do CSN – Conselho Nacional dos Seringueiros.

Em 1988, Chico Mendes recebeu o prêmio Global 500, pela defesa do meioambiente, na ONU – Organização das Nações Unidas.

O movimento social dos seringueiros, através de Chico Mendes, propunha a criação de reservas extrativistas, uma forma de união entre conservação ambiental e reforma agrária, considerando a diversidade cultural e biológica da região. (SANTILLI, 2005, p. 33)

Santilli afirma que as reservas extrativistas constituem-se numa forma mais viável, tanto social quanto ecologicamente, de ocupação da Amazônia, porque permitem que se deixe de utilizar a prática de implantação de pastos com a queima da mata, que esteriliza o solo ao fim de dois ou três anos. As reservas instituem o uso coletivo de vastas extensões de mata desapropriadas pela União pelo prazo (renovável) de 30 anos pelas populações extrativistas.

Na região de Xapuri e Brasiléia, peões com motosserras foram impedidos de derrubar as florestas onde os seringueiros habitavam e expulsos dessas áreas pelos *empates*.¹⁵

Em 1985, esse movimento não conseguia dar conta do aumento progressivo da violência e das queimadas na floresta (ALMEIDA, 2004, p. 42, 50). Por trás desse movimento, encontrava-se Chico Mendes, que, percebendo que essa tática já não funcionava, adotou ações mais diretas e de alto impacto, por serem estrategicamente elaboradas para alcançar a maior visibilidade possível.

Através da antropóloga, amiga e militante da causa dos seringueiros e da sustentabilidade da floresta Mary Allegretti, Chico conseguiu, em 1985, a organização de um encontro, em Brasília, que reuniu a imprensa nacional, cientistas, pesquisadores, um grande número de seringueiros e líderes sindicais de várias regiões, além da própria sociedade civil, representada por políticos, estudantes, técnicos e burocratas. Foi o Primeiro Encontro Nacional dos Seringueiros. (COSTA, 1998, p. 40)

Foi um evento marcante, que, ao mesmo tempo, frustrou as expectativas de Chico Mendes, pois ficou clara a ignorância e a indiferença do governo e da sociedade civil em relação à exploração e dificuldades de preservação da floresta pelas quais os seringueiros vinham passando, e em relação à própria existência dessa classe. (ALMEIDA, 2004, p. 43)

Nesse evento foi mencionado pela primeira vez e colocado em um documento o termo reserva extrativista, em analogia às “reservas indígenas”, ou seja, terras da União sobre as quais os trabalhadores extrativistas teriam direito perpétuo de usufruto. (ALMEIDA, 2004, p. 44)

Na mesma ocasião, foi criado pelos seringueiros, de improviso, o CNS – Conselho Nacional dos Seringueiros, em protesto ao impedimento destes de participar, na noite anterior, das reuniões do Conselho Nacional da Borracha. O CNS

¹⁵ *Empates* eram movimentos coletivos nos quais os seringueiros, de mãos dadas, se uniam para cercar a área a ser desmatada e impedir o trabalho dos funcionários contratados para desmatar a floresta. (COSTA, 1998, p. 38-39)

não teve muita importância em seu início, pois foi criado às pressas e com caráter de protesto. (ALMEIDA, 2004, p. 44)

Mauro de Almeida acompanhou de perto todo o processo e, a convite de Mary Allegretti, fez um relato aos seringueiros e líderes sindicalistas sobre a conjuntura histórica e nacional que envolvia o estado da economia da borracha na Amazônia.

Naquele momento, conta Almeida (2004, p. 44), um dos líderes seringueiros sindicalistas, Osmarino Amâncio Rodrigues, aponta, com suas considerações, uma idéia mais abrangente do papel dos seringueiros, não somente como produtores de borracha, produto já em baixa no mercado nacional e internacional, mas como ecologistas, ou seja, guardiões da floresta.

Antropólogos, historiadores e advogados envolvidos na causa dos seringueiros, chamados “assessores” do Conselho, conseguiram da CEBEMO a aprovação integral de uma proposta de U\$ 100,000.00, em fevereiro de 1988, para a mobilização e organização dos seringueiros de toda a Amazônia.

A CEBEMO/VASTENAKTIE¹⁶ é uma instituição originária da Igreja Católica, fundada em 1965 na Holanda, que financia projetos de desenvolvimento, educação e *lobby* político. Seus programas incluem a desmarginalização, visando abrir canais de acesso oficiais, como crédito e políticas públicas, para organizações populares. A instituição prioriza os pequenos produtores rurais, os assalariados rurais, as mulheres e os índios. Além dessas camadas populacionais, também atende as minorias carentes como os assalariados urbanos, os moradores da periferia urbana, os moradores de rua, as crianças, os adolescentes e os negros.

No mesmo ano de 1998, o CNS tornou-se uma entidade jurídica.

Chico Mendes circulava, entre a organização e fortalecimento de sindicatos rurais, a discussão sobre a reforma agrária dos seringueiros, que era a criação de reservas extrativistas, os *empates* locais às conferências e encontros internacionais.

¹⁶ http://www.rits.org.br/gestao_teste/ge_testes/ge_mat01_aginter36.cfm em: 21/03/2006.

Numa das reuniões, em fevereiro de 1988, em Rio Branco, apoiado por Chico Mendes e pelo antropólogo Mauro Barbosa de Almeida, Antônio Macedo foi convidado a participar do CNS e abrir uma sede do Conselho no Juruá.

Antônio Luís Batista de Macedo cresceu entre os índios Kaxinawá e compreende algumas das línguas indígenas faladas na região. Foi seringueiro no Alto Juruá na sua infância e teve vários empregos, entre os quais sertanista na FUNAI, quando trabalhou na demarcação de terras e organização das cooperativas em áreas indígenas. (ALMEIDA, 2004, p. 46)

Macedo também teve papel importante na condenação de Orleir Cameli pela exploração de madeiras nas terras dos Ashaninka do rio Amônia, que retirava as madeiras e a levava para a serraria de Cameli, em Cruzeiro do Sul. O projeto principal de Macedo era a implantação da Reserva Extrativista do Alto Juruá. Em outubro de 1988, Macedo organiza a Primeira Conferência dos Povos da Floresta do Vale do Juruá, em Cruzeiro do Sul. (COSTA, 1998, p. 39, 45)

Após o assassinato de Chico Mendes, em dezembro de 1988, pelos fazendeiros Darcy e Darly Alves, o CNS só voltou a se reunir em março de 1989, no Segundo Encontro Nacional dos Seringueiros, quando estabeleceu um Estatuto, no qual foi incluída como um dos objetivos a criação de reservas extrativistas.

O movimento social dos seringueiros entrara em conflito com interesses maiores, representados pelas organizações de direita, como a UDR – União Democrática Ruralista, apoiadas pelas medidas sociais e econômicas do governo do país.

Entre 25 e 31 de março de 1989, alguns meses após a morte de Chico Mendes, na cidade de Rio Branco, capital do Acre, pela primeira vez, representantes dos índios e dos seringueiros de toda a Amazônia, assim como das populações castanheiras e ribeirinhas, reuniram-se para discutir problemas comuns no I Congresso dos Povos da Floresta, realizado conjuntamente com o II Congresso Nacional dos Seringueiros. (CEDI, 1987-90, p. 397, 402)

O evento, organizado pelo Conselho Nacional de Seringueiros (CNS) e pela União das Nações Indígenas (UNI), apoiado por diversas outras entidades nacionais e internacionais, incorporou a diversidade dos povos da Amazônia, agregando ao Congresso castanheiros de Marabá (Pará), trabalhadores rurais do vale do Juruá e do Jutai, seringueiros do Acre, do Amazonas e de Rondônia. (SANTILLI, 2005, p. 31-41)

É lançada, então, seguindo os encontros de Rio Branco, a expressão máxima de mobilização e articulação entre essas populações tradicionais da Amazônia, em março de 1989, em São Paulo, com o apoio da UNI e do CNS, na forma de uma aliança denominada Aliança dos Povos da Floresta, oficializada no documento Declaração dos Povos da Floresta, transcrito abaixo:

DECLARAÇÃO DOS POVOS DA FLORESTA

As populações tradicionais que hoje marcam no céu da Amazônia o Arco da Aliança dos Povos da Floresta proclamam sua vontade de permanecer com suas regiões preservadas. Entendem que o desenvolvimento das potencialidades destas populações e das regiões em que habitam se constituem na economia futura de suas comunidades e deve ser assegurada por toda a Nação Brasileira como parte da sua afirmação e orgulho.

Esta Aliança dos Povos da Floresta, reunindo índios, seringueiros e ribeirinhos, iniciada aqui nesta região do Acre, estende seus braços para acolher todo esforço de proteção e preservação deste imenso, porém frágil sistema de vida que envolve nossas florestas, lagos, rios e mananciais, fonte de nossas riquezas e base de nossas culturas e tradições.

Conselho Nacional dos Seringueiros e União das Nações Indígenas.
Rio Branco – Acre, março de 1989. (CEDI, 1987-90, p. 410)

A Aliança foi uma medida socioambiental de preservação e conservação da floresta e sobrevivência física e cultural de suas populações tradicionais, como os índios e seringueiros, que tinham seu território ameaçado pela exploração dos recursos naturais, pela abertura de rodovias como a Belém-Brasília, a Transamazônica, a Cuiabá-Porto Velho-Rio Branco, a Cuiabá-Santarém, a

implementação de fazendas de agropecuária e por uma enorme leva de migrantes agricultores e colonos.

O programa da Aliança foi aprovado por 135 seringueiros, 52 líderes indígenas, 267 representantes de entidades governamentais e não-governamentais. Incluía a demarcação de todas as áreas indígenas do Acre e Sul do Amazonas, a não-aceitação das Colônias Indígenas, além de um projeto governamental para controlar danos ao meio ambiente e aos grupos indígenas localizados entre a estrada Porto Velho-Rio Branco, denominado PMACI – Plano de Proteção ao Meio Ambiente e às Comunidades Indígenas, estabelecido sob um contrato de empréstimo entre o governo brasileiro e o BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento, no valor de 146,7 milhões de dólares, para a pavimentação da BR-364. (CEDI, 1987, p. 397, 402)

Vários órgãos e instituições oficiais compunham o corpo técnico do PMACI como o IPEA / SEPLAN – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada / Secretaria do Planejamento, a FUNAI – Fundação Nacional do Índio, o INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, o IBDF – Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, a SEMA – Secretaria do Meio Ambiente e a EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária.

A FUNAI, mesmo recebendo a maior parte dos recursos do PMACI, cumpriu parcialmente as metas da primeira etapa, por impedimentos decorrentes de ações de algumas instituições que faziam parte do corpo técnico, e que atuavam de forma autônoma e autoritária, além de o projeto não ter estabelecido recursos destinados à assistência dos grupos indígenas. (CEDI, 1987, p. 397)

Portanto, os índios, seringueiros e as entidades não-governamentais foram excluídos de todas as discussões e das decisões do projeto e nunca foram atendidos nas suas exaustivas reivindicações, através de documentos enviados aos coordenadores do PMACI e representantes do BID. Os seringueiros, que haviam criado seu Conselho Nacional em outubro de 1985, naquele momento vinham se

mobilizando em discussões nos gabinetes do governo, em Brasília, para a criação das reservas extrativistas.

Pelos decretos 94.945 e 94.946, assinados pelo presidente em 23 de setembro de 1987, as TI foram reduzidas e não foram demarcadas. O segundo decreto, 94.946, criou as chamadas Colônias Indígenas, aplicadas às TI, numa tentativa de se apropriar legalmente das riquezas naturais contidas nelas e transformar os indígenas em madeireiros e fazendeiros. Seguindo o mesmo modelo, foram criadas duas categorias de índios: os “aculturados”, que passaram a ter suas TI classificadas como Colônias Indígenas, e os “não aculturados”. (CEDI, 1987, p. 399-400)

A reforma agrária dos seringueiros, ou seja, as reservas extrativistas reivindicavam:

1. fim do sistema de patronagem nos seringais;
2. controle do desmatamento e queimadas das florestas, para a sua preservação, estabelecendo-se parques nacionais e estações ecológicas;
3. saúde e educação para as populações extrativistas da Amazônia;
4. nova política de preços, comercialização e financiamento das safras de borracha, em prol dos trabalhadores extrativistas.

A repercussão nacional e internacional da morte de Chico Mendes resultou, em 1990, na criação das primeiras reservas extrativistas. (CEDI, 1987, p. 402)

We honor the commitment that Chico left us. We don't want any empty environmentalism that speaks of nature while forgetting man; that speaks of defense of the forest while forgetting the peoples of the forest. This is our contribution to the world environmental movement: defense of nature and social justice are inseparable.

Osmarino Amâncio Rodrigues, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais Brasília/Acre e seu secretário do Conselho Nacional de Seringueiros, 1990.

A Reserva Extrativista do Alto Juruá – REAJ, no Município de Cruzeiro do Sul, no extremo oeste do Acre, com área aproximada de 506.186 ha, foi a primeira reserva do país a ser criada, através do Decreto 98.863, assinado pelo presidente

em exercício, José Sarney, e pelo Ministro do Interior, em 23 de janeiro de 1990. É essa reserva que a câmara de Siã Kaxinawá percorre, para nos mostrar vários aspectos da vida das populações tradicionais que ali convivem em Aliança, no filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, analisado e descrito na continuidade deste capítulo.

Em 15 de março de 1990, o presidente da República, José Sarney, e o Ministro do Interior assinaram o decreto n.º 99.144, criando a Reserva Extrativista Chico Mendes, com aproximadamente 970.570 ha, também no Acre, e outras duas reservas, Rio Cajari, no Amapá, de 481.650 ha, e Rio Ouro Preto, em Rondônia, de 204.583 ha. (SANTILLI, 2005, p. 36)

A Reserva inclui todos os 19 seringais reivindicados por Chico Mendes nos municípios de Brasiléia, Xapuri, Assis Brasil, Rio Branco e Sena Madureira, no Acre, além das áreas no rio Yaco, onde os seringueiros já desenvolviam atividades independentes de cooperativa, escolas e postos de saúde. No extremo sudoeste, tem sua área limítrofe com a AI – Área Indígena Jaminawa Cabeceira do Rio Acre. (CEDI, 1987, p. 412)

2.2 RESERVAS EXTRATIVISTAS

A proposta de reserva extrativista foi incluída no Programa Nacional de Reforma Agrária, em 1987, aos projetos de colonização do INCRA – Instituto da Reforma Agrária, como forma de ocupação da terra por populações tradicionais da Amazônia e exploração extrativista, principalmente da borracha e da castanha. (SANTILLI, 2005, p. 141)

De acordo com os antropólogos Manuela Carneiro da Cunha e Mauro B. de Almeida (apud SANTILLI, 2005, p. 129),

As populações tradicionais são grupos que conquistaram ou estão em processo de conquista, através de meios práticos e simbólicos, de uma identidade pública, que inclui algumas características em comum, a exemplo, o uso de técnicas ambientais de baixo impacto, formas eqüitativas

de organização social, presença de instituições com legitimidade para fazer cumprir suas leis, liderança local e traços culturais seletivamente reafirmados e reelaborados.

Mary Allegretti, que acompanhou todo o processo de criação da reserva extrativista, no I Encontro Nacional dos Seringueiros, realizado em outubro de 1985, na Universidade de Brasília, iniciativa apoiada por várias instituições e sindicatos do Acre, Rondônia e Governo Federal, diz ter sido a reserva inspirada no modelo de terra indígena, em que a propriedade é da União, e a posse e o uso dos recursos naturais é coletivo e compartilhado. (SANTILLI, 2005, p. 143)

A definição de reserva extrativista encontra-se no artigo 18 da Lei n.º 9.985/2000 como:

área utilizada por populações extrativistas tradicionais, cuja subsistência baseia-se no extrativismo e, complementarmente, na agricultura de subsistência e na criação de animais de pequeno porte, e tem como objetivos básicos proteger os meios de vida e a cultura dessas populações, e assegurar o uso sustentável dos recursos naturais da unidade. (SANTILLI, 2005, p.146)

Por uso sustentável entende-se a exploração dos recursos naturais ambientais e biológicos, através das práticas culturais e modo de vida das populações tradicionais, com uma taxa inferior ao de suas taxas de reposição, assegurando-se, assim, a proteção desses recursos, além de reconhecer os direitos histórico e tradicional dessas populações sobre as reservas.

2.3 A RESERVA EXTRATIVISTA DO ALTO JURUÁ E OS PERSONAGENS QUE CONTRIBUÍRAM PARA SUA CRIAÇÃO

A década de 80 foi uma era de mudanças e transição para os seringueiros, marginalizados e ameaçados de proletarização e perda de sua condição social como um grupo, além da perda de posse de suas terras para as empresas capitalistas e madeireiras.

A mudança se deu graças a personagens e personalidades fortes, representados por Chico Mendes, Chico Ginu, Antônio Macedo e muitos outros, cada um a seu modo, atuando em regiões diferentes, ainda que no mesmo Estado, e em momentos distintos. Unidos pelos mesmos objetivos, conseguiram não só os direitos coletivos à terra como também, sem perder a identidade como grupo de seringueiros, sua inserção na sociedade nacional como cidadãos, políticos, gerentes de associação, professores, pesquisadores e sindicalistas. (ALMEIDA, 2004, p. 47, 49)

Além desses importantes personagens, outros agentes trabalharam para as transformações nos setores ambiental, social, político e econômico entre os anos 70 e 80, período da idealização e planejamento da Reserva, até a sua criação, nos anos 90. Alguns desses personagens só serão citados, pois não fazem parte do contexto dos filmes, mas estão na linha do tempo dos atores sociais que nos interessam para a análise das imagens.

Um deles é João Claudino, seringueiro, vivendo e comandando as ações dos seringueiros no Alto Tejo, no Riozinho da Restauração. Naquele local não havia um patrão desde 1980, devido ao fato de os proprietários, desde a morte do seringalista Armando Geraldo, morarem em São Paulo e não naquela região. Claudino iniciou o processo de sindicalização no Alto Tejo, porém “vendeu-se” aos patrões em virtude de dívidas contraídas por ele no barracão.

Uma figura de destaque no processo de continuidade da sindicalização iniciada por Claudino foi Chico Ginu, seringueiro, filho de migrante nordestino e índia, habitante do rio Manteiga, vizinho do Riozinho da Restauração. Ginu foi pupilo de Claudino e conseguiu, com cinqüenta seringueiros, retirar Cameli, o novo patrão, e seus soldados do seringal, além de prevenir a exploração predatória da madeira pelos patrões, nos próprios seringais. Seu discurso sempre apontava para a preservação da floresta e, com a idéia da Reserva Extrativista do Alto Juruá (REAJ), conseguiu apoio federal. (ALMEIDA, 2004, p. 41-42)

O trabalho da criação da REAJ foi coordenado por Antônio Luiz Batista de Macedo, com o apoio do Conselho Nacional dos Seringueiros, e consistiu na divisão da área em 12 comunidades, contando com um posto comercial, que funcionava como cooperativa, escola, posto de saúde, sistema de transporte fluvial e na floresta, oficinas e unidades de beneficiamento, usina para processamento da borracha, e técnicas de manejo sustentável da grande diversidade de microambientes, fauna e flora. (CEDI, 1987-90, p. 411, 412)

A Reserva Extrativista do Alto Juruá (REAJ) constitui o reconhecimento tanto da sociodiversidade, definida como diversidade étnica ou multiculturalismo, quanto da biodiversidade, ou diversidade biológica. Além de as atividades extrativistas causarem danos pequenos ao território, demonstra sustentabilidade ecológica e social do uso de recursos, ou seja, o desenvolvimento sustentável. (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 34)

Entre 1990 e 1992, os Kaxinawá do rio Jordão receberam recursos do projeto de Implantação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, financiado pelo BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, que beneficiou associações de seringueiros do Alto Juruá, além de cooperativas e associações.

A Reserva Extrativista do Alto Juruá (REAJ) é vizinha da Terra Indígena Kaxinawá do Jordão e territórios de outros grupos: os Kaxinawá e Ashaninka do rio Breu, a sudeste; os Jamináwa-Arara do rio Bagé, ao norte; os Ashaninka do rio Amônia, a sudoeste.

Essa proximidade garantiu áreas limítrofes territoriais da Área Kaxinawá do Jordão, assim como a preservação de recursos naturais importantes para a subsistência dos grupos lá localizados, e as trocas econômicas e culturais com outros grupos indígenas, além dos habitantes regionais, seringueiros e agricultores, residentes nas Áreas da Reserva. No total, a Reserva Extrativista do Alto Juruá ocupa dez mil quilômetros quadrados e tem uma população de oito mil habitantes, território pequeno se comparado à imensidão da Amazônia, porém riquíssimo na sua variedade cultural, natural, social e biológica.

A microrregião do Alto Juruá, ou seja, a concentração de 19 áreas indígenas com 13.282 quilômetros quadrados, o Parque Nacional da Serra do Divisor, com 6.050 quilômetros quadrados, e três reservas extrativistas – a do Alto Juruá, com 5.062 quilômetros quadrados, e duas outras a serem implementadas –, totaliza 32.090 quilômetros quadrados. (CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 16)

A Reserva Extrativista do Alto Juruá consolidou economicamente a Aliança dos Povos da Floresta, pois sendo a Reserva do Tejo¹⁷ cercada por Terras Indígenas Kaxinawá, Jaminawa-Arara e Ashaninka, interligadas através do projeto e possuindo limites naturais através dos divisores das águas do Tejo, incluindo seus mananciais, garantem dessa forma a integridade dos ecossistemas que a constituem, além de garantir aos índios e seringueiros da região contra os efeitos nocivos da extensão da BR-364 para o Oceano Pacífico. (CEDI, 1987, p. 412)¹⁸

A luta, termo recorrente no vocabulário do Alto Juruá e nos filmes de Siã, para a implantação da REAJ, foi de todos os atores sociais apresentados, além de inúmeros que permaneceram no anonimato, porém consolidaram esforços para alcançar o sonho comum que se personificou na figura de Chico Mendes.

Numa região tão rica como a bacia do Alto Juruá, em espécies vegetais e animais, com populações tradicionais lá vivendo por longo tempo, é necessário se ter uma mentalidade conservacionista e de uso sustentável dos recursos e diversidade para garantir sobrevivência e das suas populações. (CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 63)

¹⁷ O rio Tejo será descrito devido a sua importância na centralização de todo o processo de decisões e transformações nos âmbitos definidos acima e a dos atores sociais que tiveram participação nestes processos, além de ser mostrado em muitas imagens no filme de Siã, *Os Povos do Tinto René*. O rio Tejo, conhecido também conhecido como o “Rio da Borracha”, pertencia ao município de Cruzeiro do Sul, oeste do Acre, e o Sindicato de Trabalhadores Rurais estava lá localizado desde 1979, liderado por João Maia. Em 1981, em dois afluentes do Tejo – rio Bagé e riozinho da Restauração também havia delegados sindicais vindos desse processo de sindicalização. (ALMEIDA, 2004, p. 40)

¹⁸ O plano de estender a BR-364 ao Pacífico ainda não se efetivou. No final da década de 1990, após mais de 20 anos de sua abertura, iniciou-se a pavimentação do trecho entre Cruzeiro do Sul e Rio Branco, com desconsiderações às reivindicações das populações indígenas moradoras do seu entorno. (ver LIMA, 2000 e 2006)

PARTE II



CINEMA DE ÍNDIO



TRAVEL CHANNEL



OU TELEVISÃO DE CABOCLO

3 ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

3.1 CINEMATOGRAFIA INDÍGENA

O trabalho de pesquisa relacionado à produção de filmes pelos próprios índios segue estudos já elaborados por realizadores de filmes, autores e antropólogos que utilizam a imagem como metodologia de trabalho. Baseio-me no antropólogo Patrick Deshayes, em meu co-orientador, Edgar Teodoro da Cunha, assim como em David MacDougall, com o qual tive a oportunidade de assistir, na USP, a um minicurso sobre documentário etnográfico, em que se discutiu a abordagem etnográfica inserida na prática da realização fílmica.

Visando um aprimoramento da imagem, da relação entre ela e as comunidades indígenas, sua utilização no âmbito desses grupos, enfim, a intrínseca relação travada entre a imagem e os índios, é que busco, nesses autores, discussões e abordagens, os meios para a utilização das imagens, à medida que estão inseridas num contexto etnográfico, tratando-as dessa forma como “dados” e traduzindo-os para a linguagem comumente utilizada, ou seja, a escrita.

De acordo com Lagrou (2004), as imagens podem traduzir uma situação etnográfica e serem traduzidas para uma etnografia, num movimento de reflexividade.

A dissertação aborda aspectos culturais, sociais e políticos da utilização da câmera de vídeo, produtora de visões imagéticas diferenciadas, conforme o meio na qual está inserida, que pode gerar diálogos entre grupos variados, prestar-se à mediação cultural na luta e manutenção dos direitos, na disseminação educacional e em diversos outros benefícios para as comunidades que lançam mão desse recurso tecnológico de comunicação.

Também relata e analisa os passos de Siã Kaxinawá para chegar ao aprendizado e manejo da câmera de vídeo, ao roteiro de seus filmes, à edição, à

escolha das cenas, do tempo e ritmo delas, à passagem do conhecimento dessa tecnologia adiante, além do entendimento do significado de uma obra como a dele.

Os filmes de Siã Kaxinawá trabalhados aqui são *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, de 1987, no qual Siã entrevista o líder seringueiro Chico Mendes, além de mostrar todo o processo político de formação da Aliança, e *Os povos do Tinto René*, realizado em 1991, que acompanha detalhes da rotina dos povos da floresta: mostra a sua intimidade, traz brincadeiras e apresenta uma constante preocupação com a preservação da floresta e seus habitantes.

Com a utilização do filme para retratar a sua própria comunidade, assim como as comunidades indígenas vizinhas, seringueiros e ribeirinhos, Siã Kaxinawá afirma conceitos de sociabilidade, autonomia pessoal de seu povo e principalmente o respeito pela autonomia dos povos da floresta, fruto da aliança realizada, a Aliança dos Povos da Floresta.

Entre as importantes contribuições trazidas pelas imagens realizadas pelos índios, está inicialmente o afastamento da idéia de que equipamentos eletrônicos, TVs e câmeras de vídeo seriam símbolos de degradação da cultura indígena e de perda da identidade. Processos como esses provam, pelo contrário, que os índios estão aptos a compreender esse mundo tecnológico e utilizar seus produtos adequadamente, além de poderem elaborar um saber acerca da tradução e interpretação das imagens. (COLLIER; COLLIER, 1986, p. 108-115)

Collier constatou que os povos nativos, no contato direto com a natureza e o meio ambiente, vivendo num mundo que devem conhecer e respeitar para sua sobrevivência, têm percepções muito mais abrangentes e menos especializadas, o que faz deles grandes observadores.

Em contraste, as culturas urbanas são visualmente acuradas, extremamente precisas, em se tratando de assuntos específicos de cada área de atuação e especialização. Saindo do seu âmbito de desempenho, tornam-se visualmente limitadas, sem capacidade de enxergar além do cotidiano, pois são sociedades mecanizadas, que observam somente uma fração de seus arredores, a porção que

lhes compete utilizar para executarem seus papéis. (COLLIER; COLLIER, 1986, p. 6-7)

É importante notar que filmes de realizadores indígenas e não-indígenas têm estatutos diferentes. O que faz parte do repertório cultural de um realizador indígena não é o mesmo de um realizador não-indígena, influenciando consideravelmente a escolha, estratégias e visões de mundo que se expressam na captação de uma imagem, além dos vários significados que estarão implícitos na imagem e no extracampo da imagem.

O realizador indígena e sua comunidade são aqueles que se apropriam dos meios audiovisuais para poder expressar-se e comunicar-se com a sociedade envolvente, produzindo um conhecimento próprio.

Por sua vez, o antropólogo, ao longo do tempo, deixou de incorporar as imagens em sua pesquisa apenas como uma ferramenta de registro cumulativo de dados e informações, ou como uma técnica ilustrativa desses registros, tendendo atualmente a utilizá-las como meio de expressão, como os realizadores indígenas. Sem apelar para um reducionismo, é importante ressaltar que, para realizadores indígenas e não-indígenas, as questões em pauta são de natureza histórica, política e epistemológica diferente. O caminho para a comunicação entre os filmes e o espectador vai depender da maneira como se construirá o roteiro e sua apresentação, assim como das técnicas cinematográficas para criar essa realidade construída e originar o interesse do público. (GALLOIS, apud FELDMAN-BIANCO, 1998, p. 310)

Frente a essa subversão no jogo do discurso, a objetividade da imagem é uma ilusão referencial (RENOV, 1993) que elabora uma narrativa ficcional na medida em que toda leitura de uma imagem depende do ponto de vista do sujeito observador. (XAVIER, 1993, apud PELLEGRINO, 2003, p. 14)

Portanto, o diálogo que se dá entre a antropologia da comunicação audiovisual e a apropriação dos meios audiovisuais pelos índios pode acontecer em alguns momentos. Mesmo com necessidades e tradições diferentes, ambos podem

ter pontos de contato e finalidades semelhantes, além de participar da construção de imagens em proveito de projetos políticos e culturais, captando e transmitindo seus significados.

Um exemplo é o vídeo *A Arca de Zo'é*, de Vincent Carelli e Dominique Gallois, realizado em 1993. Quando o vídeo sobre os índios Zo'é, do norte do Pará, é exibido aos índios Waiãpi, do Amapá, estes decidem se deslocar até a aldeia dos Zo'é para documentá-los. Naquele encontro, trocas foram estabelecidas entre os dois grupos: os Zo'é mostraram seu modo de vida, ainda ligado às tradições, por terem sido contatados tardiamente, e os Waiãpi contaram a eles sobre os *brancos* e a sociedade envolvente, ainda desconhecida para os Zo'é.

3.2 MORE RESEARCH IS NEEDED

Baseados na necessidade de mais pesquisas na área da Antropologia da Imagem, Sol Worth e John Adair, nos anos 70, repetiram no capítulo 16 do livro *Trough Navajo Eyes* a frase tipicamente acadêmica (WORTH; ADAIR, 1972, p. 252) *More research is needed*. Já 30 anos se passaram, muitos filmes de realizadores indígenas e não-indígenas foram produzidos, e os modelos e normas que orientavam as produções foram sendo modificados. Hoje, muita pesquisa tem sido desenvolvida no campo cinematográfico e antropológico, com o uso da linguagem da imagem como um meio para abordar parte de uma cultura ou um objeto de algumas culturas - ou seja, o local para a produção e transmissão de conhecimento antropológico, investigando e tratando os documentários indígenas como documentos para uma leitura etnográfica. (GONÇALVES, 2005, p. 3)

O vídeo permite a comunicação entre os líderes e suas comunidades, podendo servir ainda como meio de cobrança de promessas gravadas em reuniões com órgãos como a FUNAI, a exemplo do processo iniciado pelo famoso cacique Juruna, que sempre carregava consigo um gravador. Hoje outros índios utilizam-se dos filmes com finalidades semelhantes.

O vídeo também proporciona aos grupos indígenas a troca de saberes, pois o material utilizado para a realização dos documentários provém do próprio grupo ou aldeia e o realizador pode desempenhar o papel de tradutor direto nessa passagem da “imagem do índio ao olhar indígena”.

A imagem que o senso comum, na sociedade envolvente, faz do índio – mitificada, romântica, exótica –, contrastada à imagem que o índio pretende mostrar a essa sociedade, evidencia uma pluralidade de interpretações que o realizador indígena atribui aos sujeitos e temas de seus filmes. Igualmente, a apropriação da câmera de vídeo pode variar da utilização *per se*, como uma ferramenta que executa a função para a qual foi designada, à simples *performance*, na qual o que importa é a presença da câmera, como no caso dos Kayapó, pesquisados por Terence Turner. (GONÇALVES, 2005, p. 15)

Quando realiza um filme, o cinegrafista indígena valoriza “uma visão nativa da cultura”, portanto o “discurso nativo” está situado num sistema de relações que fixa os sentidos possíveis desse discurso.

Entretanto, quando o índio volta o olhar a si próprio e aos seus, por meio das imagens captadas pela câmera, dá-se um movimento concêntrico que possibilita ver sua cultura de uma perspectiva distanciada, pois ele passa a ser o *outro* de si mesmo. É a reflexividade que as imagens proporcionam por meio da linguagem audiovisual, que permite ao índio dialogar com sua própria cultura, descobrindo novas maneiras de “ser e estar”, além de comunicar-se de forma mais eficaz com seu próprio grupo ou grupos externos, sejam eles indígenas ou a sociedade dominante.

Então, estaríamos de acordo com as conclusões metodológicas de Geertz, para quem “o antropólogo nunca se torna um nativo e nunca fala o que fala um nativo”. O “saber local”, a relação entre suas práticas e significados é o que interessa ao pesquisador. Não é o real que está em foco, mas a construção do real através da ação do *outro*, com seus próprios significados. Acima de tudo, o conteúdo etnográfico tem autoridade e estatuto de um objeto intelectual.

Com a câmera, o realizador indígena é inserido na relação entre observador e observado, outras relações lhe são franqueadas e ele pode torná-las objeto-imagem. Como espectador do seu próprio observar, ele realiza um trabalho analítico sobre o observado: a passagem ao olhar o que antes era normal. (GONÇALVES, 2005, p. 18)

A introdução da utilização da imagem do vídeo, tecnologia até então estranha aos povos indígenas, dá apoio a um movimento de reafirmação de valores culturais em sociedades indígenas e auxilia os grupos ou indivíduos realizadores a rever a sua imagem e representação perante a sociedade local, nacional e internacional, reivindicando a diferença e dando-lhes visibilidade.

A reafirmação e a valorização de uma cultura através das imagens é um discurso recorrente que nos leva aos estudos de Terence Turner, assim como às pesquisas de Marshall Sahlins e às investigações científicas de Gonçalves.

Turner (1994, p. 83), citando Ginsburg, teórica que discute os meios de comunicação indígena, caracteriza diversas motivações que impulsionaram os povos indígenas à apropriação da mídia tecnológica visual. Uma delas é a busca pela autodeterminação e resistência no contexto da convivência com a sociedade nacional. A afirmação e documentação dos processos de construção e conservação de uma identidade própria e a negação de uma visão idealizada e genérica sobre esses povos são também causa dessa apropriação. Em adição, a utilização dos meios audiovisuais tem papel importante na documentação de conflitos e tentativas de solução entre a sociedade envolvente e os povos tradicionais.

Nos processos de autodocumentação, os *videomakers* indígenas organizam a tecnologia com elementos da cultura de massa e da cultura tradicional, empregando o vídeo como um meio de comunicação cultural, com fins políticos e sociais, e como um processo de mediação cultural entre diferentes grupos.

O processo de mediação realizado por filmes antropológicos e documentários difere dos filmes de realizadores indígenas, visto que, quando o índio é o *videomaker*, institui com sua câmera várias relações políticas e sociais na comunidade que está sendo filmada. (TURNER, 1994, p. 84-86)

Para os velhos de uma comunidade, acostumados com a linguagem oral, o vídeo pode ser tanto uma forma de expressão apreciada quanto uma forma de tensão. Além de simplesmente impressioná-los com imagens em movimento, o vídeo restabelece um vínculo enfraquecido com os mais jovens, pois esses realizadores de imagens, no processo de produção do filme, necessitam dos mais velhos para conhecerem mais de sua cultura (CORRÊA, 2007). Porém, as imagens muitas vezes suscitam a negação da introdução dessa tecnologia no cotidiano da comunidade, transformando-se quase que numa subversão da ordem tradicional na comunicação e expressão.

No vídeo realizado pelo *videomaker* indígena, outra característica de mediação cultural entre ele e sua comunidade: como atua com o mesmo conjunto de categorias cujas ações está filmando, elas se tornam mais importantes do que o texto do vídeo. Por exemplo, nos vídeos dos Kayapó, a repetição sucessiva de danças e cantos numa *performance* é a cópia fiel de sua estrutura e partes na ordem correta, reproduzindo uma forma social. (TURNER, 1994, p. 90)

Para construir de maneira mais flexível os argumentos dos filmes que realiza, Siã Kaxinawá utiliza técnicas de montagem e edição, conforme relata¹⁹:

A gente tem que acompanhar de perto, da melhor forma possível, a montagem do documentário. Quando você não tem dinheiro, a maioria é o dono que tem que fazer. O técnico só vai orientando como fazer os cortes da imagem. E o crédito você tem que dar: onde você está editando e quem te ajudou.

Quanto ao corte, é difícil... O técnico vai orientando para que vejamos o panorama completo. Não tem problema de montagem. Quando tem que fazer os arranjos na imagem neste sentido é (necessário) trabalhar perguntando a um outro brasileiro.

A duração da cena segue um processo anterior: se faltar alguma coisa vai botando o que falta para completar. A cena precisa ficar boa ou pode mudar se tiver outra cena melhor na frente. Ai muda completamente. São coisas novas para melhor, mas nunca numa linha única. Sempre vai surgindo a idéia nova.

A alternância das cenas entre panoramas e closes segue uma regra técnica predefinida: o que vai tirar ou o que vai colocar na hora de gravar a cena. É a mesma coisa, já tem que estar preparado antes do filme o que vai ser gravado, no texto e no roteiro.

¹⁹ Comunicação eletrônica entre Siã Kaxinawá e a pesquisadora, em agosto de 2007.

Siã utiliza técnicas de montagem e edição que podem estar abertas a mudanças, sejam elas inesperadas ou definidas com antecedência. Porém, as limitações do domínio da mídia audiovisual das produções indígenas interferem no processo de produção. Quanto aos cortes de cena, como ele afirma, muitas vezes se baseiam na *expertise* de um brasileiro. A troca de experiências no momento da finalização de um filme de um realizador indígena, como no caso de Siã, com um representante da sociedade dominadora nos fala do intercâmbio cultural e da alteridade, do papel de um agente transformador da diferença. Nessa ação, a diferença é a expressão da reflexividade e polissemia, nunca uma força homogeneizante. A produção audiovisual é, por si só, um processo que depende de relações baseadas no diálogo intercultural.

Turner discorre sobre o aspecto da escolha dos realizadores indígenas e a utilização do vídeo como um processo político local, que, diferentemente do filme etnográfico, atua como mediador tanto de encontros com a sociedade circundante quanto de eventos políticos internos, contribuindo para um controle mais ativo da sua própria realidade social. (TURNER, 1994, p. 92-95 e 102)

Algumas etnias encontraram outras formas de utilização para o vídeo: Turner (1994, p. 88) exemplifica com os eventos sobre os Kayapó, quando lançam mão dessa tecnologia para fazer *lobby*, também de caráter político. Relata um encontro político entre os Kayapó e representantes da Eletronorte, em 1989, no qual os índios protestavam contra a construção da represa da hidrelétrica no rio Xingu, em Altamira. O encontro foi filmado pelos Kayapó, com a colaboração de Turner e Alcida Ramos, e veiculado para toda a imprensa nacional e internacional, como se eles fossem profissionais da imprensa Kayapó. Auto-representaram-se para o mundo como “guerreiros”, com suas vestimentas tradicionais, pintura corporal e cocares de penas coloridos e uma câmera de vídeo. Não só filmaram, como se transformaram no centro das atenções dos jornalistas, que os filmaram extensivamente, expondo sua imagem e resistência ao mundo todo. Esse evento foi

incluído no filme *Diário da Amazônia*, de Geoffrey O'Connors, realizado em 1996. O filme é uma compilação de uma década de documentação da Região Amazônica.

A exposição na mídia mundial do projeto hidrelétrico de Altamira e da resistência dos Kayapó à sua efetivação alçou o projeto à condição de símbolo do mau gerenciamento das autoridades brasileiras em relação à Floresta Amazônica. (ZIMMER, 1990, p. 44)

Situações como a descrita acima renderam aos Kayapó, que fizeram uma autodramatização e utilizaram concomitantemente o vídeo em contextos de confrontações étnicas, a denominação de *índios high-tech*²⁰. O evento contribuiu para a defesa dos interesses de seus grupos, tornando-se uma estratégia de comunicação com a sociedade dominante. Como resultado, iniciou-se uma política de interação e consciência étnica bem-sucedida e conferiu-se aos eventos e atos privados o caráter de fatos públicos instituídos. (TURNER, 1994, p. 98, 99, 102)

Outro acontecimento em que os Kayapó lançaram mão, conscientemente, de um “estereótipo étnico” deu-se em 1985, quando 200 guerreiros apresentaram-se, com seus adornos e bordunas, na pista de pouso de aviões do garimpo de ouro Maria Bonita e “administraram sua imagem” de guerreiros violentos para manutenção da ordem, seguindo o padrão de comportamento esperado e padronizado pela população regional. Filmando toda a ação e informando a FUNAI, em Brasília, através de *press release* próprio, os índios converteram a tecnologia e os meios de comunicação em fatores políticos poderosos pertinentes aos seus interesses. (TURNER, 1993, p. 50-51, 65)

A escolha do *videomaker* é de importância capital para a comunidade indígena, pois traz consigo um conteúdo repleto de significados sociais, políticos e mesmo estéticos, que passa de um nível mais amplo para termos locais e até pessoais.

Um outro fator importante a ser ressaltado é que nem todo *videomaker*, câmera, diretor, cinegrafista, enfim, indígena envolvido no processo de realização de

²⁰ Processo retratado no filme de Mônica Frota *Taking aim: aldeia global*, 1993. 40 min.

imagens, necessariamente é um líder de sua comunidade. De acordo com Terence Turner, várias situações podem definir a escolha ou o envolvimento de um indivíduo com a realização de imagens.

A escolha ou o “tornar-se” *videomaker* indígena muitas vezes se dá quando o escolhido é aquele que durante as filmagens esteve mais presente, enquanto o líder se encontrava fora dos domínios da aldeia, ou que teve a oportunidade de participar de algum curso sobre realização de imagens. Outro exemplo: para se fazer a edição das imagens, alguém deve ir até os centros urbanos, onde os equipamentos normalmente se encontram, e a escolha depende de vários fatores intrínsecos ao grupo local, porém não diretamente ligados à liderança.

Por outro lado, conforme mencionado anteriormente, o domínio da câmera e a realização de filmes, vídeos e afins agilizam o processo da escalada de um indivíduo da comunidade à liderança, já que o expõem a inúmeras situações de contato com a sociedade envolvente, facilitando sua circulação nos meios políticos e sociais e abrindo, dessa maneira, as portas para inúmeras parcerias e projetos favoráveis aos interesses do grupo. Também, a inserção ritual e cerimonial de um indivíduo num grupo possibilita a obtenção de prestígio na própria comunidade, favorecendo sua escalada no processo de conquista da liderança.

Em relação aos Kaxinawá, objeto de meu estudo, Siã se encontra no início do processo de produções audiovisuais indígenas, pois o primeiro filme analisado nesta pesquisa se baseia no grupo como um todo e surgiu do impacto causado pelos movimentos e fatos políticos. Já o segundo filme apresenta algumas características da produção indígena atual, como a forma, montagem e narrativa em *voz-off*, visando circular e atingir o grande público.

Siã Kaxinawá é o *videomaker* pioneiro dos *Huni Kuin* do Jordão e um representante, utilizando sua câmera, dos que se servem de outros meios para fazer a mediação da comunicação entre os *brancos* e seu povo. Sua trajetória política, desenvolvida através da participação nos principais movimentos políticos e econômicos do Jordão, sob os auspícios do pai, Sueiro Sales, ampliou-se com a

exposição global de seu povo através de seus vídeos, em especial com o premiado *Os povos do Tinto René*, moldando assim seu papel de líder.

Atualmente Siã é vice-prefeito do Município do Jordão e vai deixando seu legado para as novas gerações, como um de seus filhos, Fabiano Kaxinawabane Sales, cujo primeiro filme está em fase de finalização.

Outro *videomaker* Kaxinawá, José de Lima ou Zezinho Yube Hunikui²¹, de São Joaquim no Jordão, realizou o documentário de 52 minutos *Xinã Bena, novos tempos*, produzido pelo Ponto de Cultura *Vídeo nas Aldeias*.²²

O documentário *Xinã Bena* conta o dia-a-dia da aldeia de Zezinho Hunikui e tem como protagonista Augustinho, pajé e patriarca da aldeia, sua mulher e seu sogro, que relembram o cativeiro nos seringais e festejam os novos tempos, já com uma terra demarcada, o que lhes possibilita voltar a ensinar suas tradições para os filhos e netos.²³

Zezinho Hunikui foi o único indígena que conseguiu uma bolsa há pouco tempo atrás, na esfera do projeto *Revelando os Brasis*²⁴, e já acabou outro filme, de 15 minutos, sobre seu pai, Joaquim Maná, em que fala da escola indígena, com o mote da viagem do pai para sua formatura na UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso.

²¹ Filho de Joaquim Maná, que é professor, coordenador da OPIAC – Organização dos Povos Indígenas do Acre, AAFI – Agente Agroflorestal Indígena e secretário da AMAAIAC – Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre desde 2001.

²² Um projeto do Ministério de Cultura – Minc em parceria com o extinto projeto do CTI e convertido à organização não-governamental *Vídeo nas Aldeias*. Concorreu com mais de 30 produções e foi premiado como Melhor Filme do Festival Forumdoc BH 2006, em novembro, em Belo Horizonte. Zezinho já havia recebido outros prêmios anteriormente, como o Prêmio Revelação Tatu de Prata, na 33.^a Jornada de Cinema Internacional da Bahia. Tive acesso apenas a informações textuais do referido filme.

²³ Boletim Ponto a Ponto – Ano I – n.º 35.

²⁴ *Revelando os Brasis* tem por objetivo promover a inclusão e a formação audiovisual por meio do estímulo à produção de vídeos digitais. Dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes, o projeto contribui para a formação de receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do país, revelando novos olhares sobre o Brasil. O projeto nasceu na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2004, e faz parte de um conjunto de ações para democratizar o acesso aos meios de produção audiovisual, permitindo aos moradores das pequenas cidades o contato com as novas tecnologias e a possibilidade de contar as suas próprias histórias, promovendo a criação de obras que retratem o seu universo simbólico. http://www.revelandoosbrasis.com.br/revelando2/o_projeto.html. Acesso em: 24/3/2007.

Outro vídeo, realizado por dois índios Kaxinawá, Tadeu Siã e Josias Maná Kaxinawá, intitulado *Huni Meka, os cantos do cipó*, de 2006, com 25 minutos de duração, relata uma conversa sobre a *ayahuasca* e os efeitos da *miração* e seus cantos. A partir dessa conversa e de uma pesquisa do professor Isaias Sales Iba sobre os cantos dos *Huni Kuin*, os mais velhos são reunidos para gravar um CD e publicar um livro. Esse filme recebeu o prêmio *Retrato da Periferia, Visões Periféricas no Rio de Janeiro*, em 2006.

Essas informações atestam a contemporaneidade do conjunto de ações e experiências trocadas pelas sociedades indígenas com a sociedade nacional, os novos padrões de comunicação e convivência entre ambas e também a disseminação dos saberes documentados em vídeo, num sentido mais biográfico e internalista do “ser Kaxinawá”, concorrendo para o fortalecimento da unidade sociopolítica e identidade étnica Kaxinawá. Numa era globalizada como a atual, na qual a comunicação determina em grande parte o controle das representações e o espaço onde ocorrem trocas e disputas, faz-se necessário reafirmar e fazer a própria história.

Cada grupo indígena utiliza o audiovisual para facilitar sua comunicação com as sociedades, seja com outros povos indígenas, seja com a sociedade envolvente, mas de maneiras distintas, visando sempre alcançar seus objetivos, nos seus próprios termos. Por exemplo, muitos grupos lançam mão desse recurso para difundir sua cultura, com a intenção de preservá-la ou como outro meio econômico e fonte de renda, isto é, uma mídia a serviço da propagação de seus “produtos culturais”. Outros povos servem-se do vídeo para reivindicar seus direitos políticos e sociais. Siã vale-se desse meio tecnológico para fins sociopolíticos, culturais e econômicos, assim como no sentido da preservação de suas tradições.

Não só a realização mas a recepção e interpretação das imagens pelos espectadores indígenas e não-indígenas é um fator importante do processo, pois o produto final se destina ao público que o realizador deseja atingir, mesmo que a

leitura do espectador não se reduza, necessariamente, à forma pela qual o diretor gostaria que seu filme fosse interpretado.

Na sua pesquisa, Patrick Deshayes relata que os *Huni Kuin* do rio Curanja, no Peru, ao assistirem à exibição de um filme realizado por ele em 1979, sobre o rio, as vilas ribeirinhas e sua gente, interpretaram as mudanças de planos da imagem cinematográfica tão naturalmente quanto nós, ocidentais, percebemos as letras e suas formas específicas não por si mesmas, mas dentro do contexto de uma frase ou palavra que essas letras compõem.

Porém a ruptura de planos, como, por exemplo, a cena de um rio e logo em seguida a mudança para o plano de uma vila, para eles não é parte de uma realidade, e sim visões de natureza onírica, imagens que se apresentam em sonhos ou sob efeito de alucinógenos, como visões de *nishi pae*. (LAGROU, 1996, p. 204-205; DESHAYES, 2000, p. 95)

Segundo Deshayes, eles, que nunca haviam assistido a nenhuma exibição cinematográfica, não apresentaram nenhum indício da “síndrome de Ciotat” (DESHAYES, 2000, p. 81, 113-114), identificada quando parisienses reagiram com pavor durante a primeira exibição de um filme realizado pelos irmãos Lumière, sobre a estação de trem La Ciotat. Acreditando serem reais as imagens projetadas, os espectadores acharam que os vagões do trem fossem “sair” da tela e invadir a sala do cinema.

Pelo contrário, um outro filme realizado por Deshayes, desta vez sobre Paris, exibido aos *Huni Kuin* do Curanja em seu retorno à aldeia, em junho de 1983, demonstrou que eles compreenderam a estrutura narrativa do filme, realizaram a leitura das imagens com suas rupturas de planos, a ligação entre espaços diferentes, os múltiplos ângulos de tomada à medida que as cenas se desenvolviam. (DESHAYES, 2000, p. 89-110)

Outro exemplo são os espectadores de filmes feitos por cinegrafistas Navajos de Pinon Tree, no Novo México, Estados Unidos, participantes de um projeto de Sol Worth e John Adair, com a câmera, roteiro, filmagem, edição de

imagens e montagem. A idéia era deixá-los livres para manipularem uma câmera e realizarem filmes de acordo com uma concepção nativa, portanto sem qualquer interferência externa. Os índios, na primeira exibição de filmes rodados dentro de sua aldeia, demonstraram um comportamento semelhante ao apresentado durante seus rituais e eventos. Com temas variando entre a arte da tecelagem, o trabalho de um ourives e o tratamento da água através de poços artesianos, prestaram atenção a tudo que se passava na tela. (WORTH; ADAIR, 1972, p. 129)

Em entrevistas realizadas posteriormente à exibição dos filmes, a maioria dos espectadores respondeu sentir-se satisfeita, argumentando que os temas abordados na tela eram muito informativos, didáticos, de conteúdos relacionados ao bem-estar econômico da aldeia, revelando a intenção de preservar a tradição e cultura.

Eu, particularmente, tive acesso a um público distinto do filme de Siã *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, como observadora distanciada. Portanto, os dados a seguir não foram construídos em uma pesquisa etnográfica sistemática.

Não posso me adensar nos detalhes além da pura “observação” dos espectadores do filme de Siã, que o assistiram na *New School for Social Research*, em Nova York. Aquele público, em resposta às imagens, teve reações que variavam entre surpresa e indignação, perante a construção dos fatos de teor político, como, por exemplo, a violência que os líderes das causas ambientais sofriam. Também reagiram com perplexidade e agrado ao desenvolvimento da rede de relações sociais tecidas pelos povos da floresta e as organizações políticas e comerciais formatadas, a exemplo das cooperativas.

Não tenho notícias da exibição desse filme para a maioria do grupo Kaxinawá do Jordão, nem tampouco Siã soube me responder sobre isso em nossa comunicação eletrônica. Entretanto, para o povo da região do Acre, o filme foi exibido de 4 a 7 de junho de 2007, em Cruzeiro do Sul, como parte da Reunião Regional da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

A exemplo do público de Nova York, a exibição dos filmes ocorre pelo interesse em atingir um público mais amplo e global, inclusive internacional, chamando a atenção para a região, cultura, e possíveis alianças com fundações e Ongs. Num segundo momento, talvez a dificuldade de projeção na floresta ou mesmo razões políticas locais sejam motivos para que a mostra dos filmes fique restrita a um número seleto de espectadores, aqueles que circulam nas cidades com acesso aos meios tecnológicos de projeção.

Torna-se evidente que o filme foi realizado para ser visto pela sociedade envolvente e com a finalidade de angariar adeptos para as causas de Siã e dos Povos da Floresta, com ênfase no grupo de Siã, os Kaxinawá do rio Jordão. Essas causas têm caráter ambiental, territorial, político e cultural. O filme possibilita que as partes, outrora distantes, travem um diálogo, que no presente se faz necessário pela interculturalidade do contato permanente a que ambas estão expostas.

As dificuldades de exibição para um público local apontadas anteriormente não são a verdadeira razão para a ausência das imagens de Siã nas telas aereanas, mas os espaços regionais talvez não sejam 'bons para se pensar' suas produções. 'Bom para pensar' é o espaço que rende conexões e contatos para o desenvolvimento de projetos já idealizados e a se projetar, aquele no qual se trocam informações e se estabelece uma rede de relações sociais, sem intenções estritamente capitalistas.

Retornamos então a Sahlins (PANTOJA, 2004, p. 47; 53; 73) e suas teorias sobre o capitalismo inserido nas sociedades tradicionais, por meio do encontro entre sociedades, que é uma rede de relações simbólicas e promove mudanças estruturais em seu interior. Um grupo indígena como os Kaxinawá, sofrendo o impacto da história do contato, não se deixa absorver pelas noções dos ocidentais, mas assimila certos significados e lhes dá outra interpretação. A utilização das imagens para se alcançar objetivos práticos nessa rede de relações, a exemplo de Siã e seus filmes, se além às mudanças estruturais a que Sahlins (1997, p. 14) se refere, que estão na expansão dos poderes e valores tradicionais, inseridos nos

vários projetos de saúde, de preservação cultural e políticos para o desenvolvimento das comunidades Kaxinawá e, por extensão, dos Povos da Floresta.

4 A ESCRITA DA IMAGEM

4.1 INTRODUÇÃO

Nesta parte do texto, dedico-me à análise dos filmes sob um prisma externo, apoiando-me nas falas e intenções do realizador, nos diálogos e discursos dos atores sociais envolvidos nas filmagens, no momento histórico e político da realização dos filmes, enfim, os diversos aspectos e fatos que possam servir de substrato para uma análise e interpretação mais detalhada.

Desconstruo, então, os elementos dos planos e seqüências, buscando os significados internos para chegar aos sentidos mais gerais. Analiso estes mesmos planos e seqüências, porém os mais significativos de movimentos, intenções, simbolismos e comunicações subliminares, por meio das imagens dos filmes de Siã Kaxinawá, o primeiro *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, e o segundo *Os povos do Tinto Renê*.

4.2 IMAGEM E ORGANIZAÇÃO SOCIAL

4.2.1 Imagem e Simbologia Ritual

A sociedade *Huni Kuin* percorre caminhos no que tange a sintonizar sua cultura com o mundo global utilizando-se dos meios tecnológicos.

Para preservar a cultura de seu povo diante dessas transformações, garantir suas terras, sua sobrevivência, sua liberdade, Siã Kaxinawá e outros índios utilizam-se, entre inúmeras outras estratégias, de uma câmera de vídeo. É a apropriação das tecnologias desenvolvidas na sociedade moderna pelas sociedades tradicionais em prol da preservação de culturas orais.

Por meio dessa apropriação, as imagens vão descrevendo a cosmologia *Huni Kuin* em eventos pontuais, mas com fluidez, devido à narrativa, montagem e

edição dos filmes. Um componente dessa *escrita das imagens*, por meio de um conhecimento contextual do realizador, é a representação simbólica por trás do processo de preparo da *ayahuasca*, dos mitos imbuídos na elaboração do chá e da exibição da arte *kenê*, dos desdobramentos políticos, econômicos e sociais, e outros fatores de importância para o grupo.

Um filme pode retratar mitos, como o realizado por Patrick Deshayes e Bárbara Keifenheim (1977-1979, 52 min), *Kape le Crocodile ou L'histoire à l'indienne*, sobre o mito que explica o porquê de uma metade da humanidade ter metal e a outra não (LAGROU, 1991, p. 15). Segundo o mito, os *Huni Kuin* que ficaram no Amazonas foram os que não conseguiram atravessar o jacaré que servia de ponte entre a terra da origem do mundo e a terra do outro lado do grande rio. Eles teriam dado de presente ao jacaré um jacarezinho, seu primo, enfurecendo-o e provocando a recusa deste em deixar passar mais *Huni Kuin* para o outro lado. (LAGROU, 1991, p. 15)

Hoje, para os Kaxinawá, todos os grupos aparentados são chamados de “Yaminawa”, que significa “gente do metal”. (ERIKSON, p. 241) Na língua Pano, “metal” se diz *manen*, que também pode designar objetos, como jóias, e ainda qualidades, como “perene” e “imortalidade”.

Para os *Huni Kuin*, a ordem das gerações das linhagens de mestres do metal é: incas, espanhóis, peruanos, brasileiros e brancos. Para eles, os *brancos* são ricos e poderosos por possuírem o metal, que também lhes dá força e beleza, e domínio sobre os objetos. Porém, em retorno, os *brancos* devem viver no frio e trabalhar muito, além de não conseguirem caçar, e, conseqüentemente, não comerem carne. (ERIKSON, 1992, p. 96-98)

Numa cena do filme de Deshayes e Keifenheim, em uma das reuniões diárias convocadas pelo chefe da aldeia Kaxinawá do Curanja, do lado peruano, ele demonstra temer que os relatos dos Kaxinawá do Brasil que os visitavam e descreviam o lado brasileiro como mais sedutor causassem um êxodo maciço. Todas as reuniões eram realizadas sob o efeito da *ayahuasca*, para que esses

relatos fossem comprovados como provenientes de “espíritos mentirosos”. (KEIFENHEIM, 2002, p. 104)

Há um mito Kaxinawá que relaciona a posse do metal com o movimento de mudança entre subir ou descer os grandes rios que separam os grupos *Huni Kuin*. O mito explica a razão pela qual metade da humanidade tem metal e a outra não tem.

O segundo filme de Siã, *Os povos do Tinto René*, mostra, enquanto o barco vai subindo e descendo os rios, além dos seringueiros e ribeirinhos, os povos *Huni Kuin* e seus “parentes” da floresta, que já utilizam o metal nos utensílios domésticos e dominam seu uso, como na própria navegação do barco. É mais uma apropriação da tecnologia dos *brancos* em favor do grupo.

O filme também apresenta a comunicação entre os índios e populações vizinhas, como os ribeirinhos e seringueiros; e a preservação de tradições e rituais, como a preparação da *ayahuaska*. A bebida, também conhecida como cipó entre os seringueiros do Acre, ou santo-daime em um movimento religioso na Amazônia, para os *Huni Kuin* chama-se *nishi pae*²⁵.

Ayahuasca é uma palavra de origem quíchua e significa *liana* (cipó) *dos espíritos*, ou *cipó da alma, dos mortos*. A bebida psicoativa é preparada com duas plantas nem sempre de mesma constituição, um cipó, cujo nome científico é *Banisteriopsis caapi*, e as folhas de um arbusto, *Psychotria viridis*, que recebe outras denominações entre os indígenas, como *dunuan isun* (urina de sucuri), *huni* (gente), *yagé*, *kamarampi*, *caap*. (KEIFENHEIM, 2002, p. 21, 99)

Os contextos em que a *ayahuasca* é utilizada variam entre as populações indígenas – dos troncos lingüísticos Pano, Aruak e Tukano –, seringueiros e ribeirinhos, desde o rio Ucayali até o rio Negro, o que gerou, no lado brasileiro, diversas versões de religiões que usam a bebida.

²⁵ *Pae* para os Kaxinawá representa alguém num estado passivo provocado pela penetração de um agente externo como, veneno de cobra, álcool, substâncias alucinógenas, cheiro do espírito de um morto, contágio. Quem está tomado pelo *pae* necessita ser tratado para obter a cura. (LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 100, nota 10)

As diversas religiões ayahuasqueiras no Brasil começaram a surgir a partir de 1930, em Rio Branco, no Acre, e se expandiram além da fronteira do estado para cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, e países estrangeiros, como o Japão, os EUA, Espanha, Holanda, França e Alemanha. O culto popularmente conhecido por *santo-daime* tem influências do catolicismo popular brasileiro, com raízes mais específicas do Maranhão, e foi adaptado ao Acre. Mescla tradições africanas e indígenas nas suas práticas e crenças, como o bailado, a farda, os hinos, incluindo grupos conhecidos por *Alto Santo* e *CEFLURIS*²⁶. Outros grupos ayahuasqueiros são chamados de *Barquinha* e *UDV*²⁷. Não costuma haver distinção entre os grupos, com variados matizes, conhecidos de forma generalizada como *igrejas do santo-daime*. (LABATE; GOULART; ARAÚJO, 2002, p. 25, 26)

Fala-se dos efeitos físicos que a *ayahuasca* produz, como enjôo, prostração, frio, alterações auditivas e visuais. Principalmente as visões, chamadas de *mirações*, são um dos efeitos que a identificam. As *mirações* são também compreendidas como processos de contato íntimo com os seres místicos da floresta, com os animais, em especial as cobras. (ARAÚJO, 1998, p. 86-87)

Siã tematiza o preparo da *ayahuasca* em seu segundo filme, pelos significados imagéticos e rituais envolvidos no contexto de sua utilização, desde a colheita das folhas e dos cipós até o preparo do chá. Ele não mostra explicitamente o uso da bebida, por se tratar de um momento ritual muito particular, atrelado aos mitos de origem do *nishi pae*²⁸ e do *kenê*, que envolve todo um processo de iniciação até a situação ideal de uso.

²⁶ Centro Eclético Luz Universal Raimundo Irineu Serra – “Mestre Irineu”, seringueiro, fundador da doutrina do santo-daime em 1930, em Rio Branco, no Acre.
<http://www.xamanismo.com.br/centro/centro.htm>

²⁷ União do Vegetal, fundada por “Mestre Gabriel”, baiano, que começou a distribuir o chá da *ayahuasca* e doutrinar pessoas a partir de 1961, em Porto Velho, Rondônia, atualmente Centro Espiritual Beneficente União do Vegetal, em Campinas, São Paulo.
<http://www.uniaodovegetal.org.br/udv/index.html>

²⁸ Os mitos do *nishi pae* e do *kenê* se encontram no final desta dissertação.

Siã entrevista um jovem seringueiro que vai recolhendo da mata os cipós e as folhas escolhidos para a preparação do chá. É o conhecimento tradicional indígena adquirido e sincretizado pelos seringueiros.

Seringueiro:

...E eu acredito que sirva mesmo. Esses pajé, que é acostumado mesmo com cipó, eles mesmo diz pra nós que o cipó serve pra muitas coisa... pra febre, pra gripe, essas coisas assim, eles dizem que o cipó serve, né... então, eles tão meio ruim assim, eles tomam, se sentem bem...

No filme, os pajés são vistos pelo seringueiro e pelo narrador como os detentores do conhecimento sobre o chá de *ayahuasca* ou *cipó*, alusão às origens e saberes dos indígenas, os verdadeiros mestres no entendimento e prática dessa experiência.

Uma nova categoria surge, se é possível assim denominá-la: “índio-seringueiro-índio”, pois um símbolo da tradição indígena passa pela alteridade para retornar ao índio e novamente ser assimilada por ele, como num sincretismo, mas valorizando e fortalecendo as origens. O “ser Kaxinawá”, no contexto do filme, vem impregnado dessas outras representações, ícones e símbolos.

O cruzamento entre o uso da *ayahuasca-cipó* demonstra a rede de relações travada entre os grupos em questão, índios e seringueiros, a passagem de um conhecimento tradicional indígena de uso ritual e de poder curador, porém de conteúdos sagrados distintos, pelos seringueiros.

A história oral contada nos seringais menciona um personagem importante, cujo nome era Crispim, que serviu de ponte entre a sociedade indígena e a dos seringueiros. (ARAÚJO, 1998, p. 87) Crispim, um indígena capturado durante as correrias e separado de seu povo, foi adotado por brancos e morou na cidade, onde aprendeu a ler e a escrever. Retornando à mata, aprendeu a utilizar os remédios da floresta para fins curadores e rituais. Em meados da década de 50, Crispim mudou-se para a bacia do rio Tejo, onde morou entre os índios Jamináwa, no igarapé Dourado, habitado também por seringueiros. Seus conhecimentos da utilização do

chá de *ayahuasca* foram difundidos entre os seringueiros da região do Tejo através de Sebastião Pereira, também seringueiro.

Esse é apenas um exemplo, sem muito adensamento biográfico, que serve de ilustração, assim como os casamentos interétnicos e os nascimentos advindos dessas uniões, para os inúmeros casos que construíram a rede de relações sociais entre índios e seringueiros no Acre. Crispim, em suas várias viagens, adquiriu conhecimentos que o categorizaram, no grupo indígena no qual foi inserido, como xamã e passou a ser o mediador entre o plano horizontal, das viagens entre regiões e vertical, das viagens metafísicas. Ambos os deslocamentos propiciam o sincretismo nas relações, pois abrem caminhos para um encontro de manifestações diversas.

Nos anos 70, depoimentos relatam a proibição do preparo e consumo da bebida, pois, segundo os patrões, ela influía na disciplina dos seringueiros em relação ao trabalho. Os patrões passaram a coibir o uso do cipó, inclusive usando pressão policial contra os seringueiros. (ARAÚJO, 1998, p. 94)

Uma semelhança se faz presente entre os relatos dos seringueiros quanto ao uso do chá com o que constatou Kensinger sobre a utilização da *ayahuasca* entre os *Huni Kuin*. A justificativa dos seringueiros para a aversão dos patrões a utilização da *ayahuasca* era que as *mirações* provenientes de seu uso permitiam-lhes tomar conhecimento dos roubos realizados em suas contas nos barracões. Também o chefe da aldeia Kaxinawá do Curanja convocava reuniões diárias sob o efeito da *ayahuasca* para comprovar relatos provenientes de “espíritos mentirosos”, conforme consta de uma cena do filme de Deshayes e Keifenheim (1977-1979, 52 min), mencionada anteriormente (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 210).

Por essa razão, os seringueiros sempre guardaram segredo sobre a utilização do cipó, tanto que, de acordo com Pantoja Franco, no final de 1993, Mauro de Almeida, após um período de 14 meses de campo no Riozinho da Restauração, quando estava de partida, recebeu um convite para uma sessão de cipó, algo de que nunca tomara conhecimento, mesmo após tanto tempo de permanência na

região. Deduz-se que o Cipó nunca foi algo público e sempre permanecera oculto. (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 211)

A cena, ainda que breve, da preparação do chá no filme de Siã registra também com força a importância que teve a *ayahuasca* na aglutinação de diversas lideranças políticas na região do Alto Juruá. A esse respeito, Franco e Conceição escreveram:

O quanto e como a mística ayahuasqueira participou das lutas e conquistas que resultaram na criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, e no fim dos padrões seringalistas, são questões instigantes. Sem dúvidas criou lealdades e reforçou a fé na vida e na justiça, que era afinal o que buscavam os seringueiros. Praticamente todas as lideranças que, em algum momento e de formas diferentes, participaram deste período de lutas tomaram parte de rituais com o chá. (2002, p. 212)

Outro grupo de referência que se formou no uso do cipó, ou daime, foi o dos seringueiros que se mobilizaram pela criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, liderados por Antônio Macedo, em noites de reuniões do Conselho e criação de núcleos cooperativos para derrubar o monopólio dos padrões dos seringais. Também envolvidos com a criação da Reserva e objeto da pesquisa de Pantoja Franco, “Os Milton”, residentes do Restauração, seringueiros por tradição e de ascendência indígena, mesclam o uso ritual com a tradição cristã. (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 213)

O contato dos seringueiros com a *ayahuasca* agregou as tradições indígenas às cristãs, dando novo formato ao conceito do sagrado, que uniu as entidades divinas do mundo cristão e evangélico à cosmologia de suas origens, como hinos recebidos de entidades espirituais, da Rainha da Floresta, elementos da natureza, além de canções do repertório popular. (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 214-215)

Siã enfatiza as imagens sobre a *ayahuasca* pelas visões e *mirações* proporcionadas pelo chá, que conecta os *Huni Kuin* a um nível de experiência de planos e espaços. Com sua câmera, mostra, por meio do narrador e de perguntas

que ele mesmo faz ao seringueiro, os produtos dessa experiência e repertório cultural, sem adentrar no ritual.

Keifenheim discorre sobre os conceitos indígenas do ver e do visualizar, da transformação visual sob a perspectiva dos *Huni Kuin*, que pode ser tanto através dos sonhos, delírios febris, comas e alucinações quanto de maneiras contemplativas de padrões ornamentais, permitindo-lhes uma experiência extra-sensorial-corporal, através da *ayahuasca*.

Keifenheim, citando Kensinger, explica a razão pela qual os *Huni Kuin* bebem *ayahuasca* – para “aprender sobre as coisas, pessoas e fatos que estejam afastados deles no tempo ou no espaço, fatos estes que poderiam afetar sua sociedade como um todo ou cada um de seus membros” (KEIFENHEIM, 2002, p. 104, nota 18).

As folhas, ou *kawa* ou “fazer ouvir”, adicionadas ao cipó durante o cozimento, têm o poder de elevar a intensidade e a duração das alucinações, agindo sobre os efeitos acústicos.

Nas imagens do vídeo *Os povos do Tinto René*, as folhas são escolhidas na mata pelo seringueiro, adicionadas ao cipó e depois fervidas em conjunto. O processo de preparação segue um ritual e testemunha a importância do simbolismo da bebida, quando se manifestam os princípios mitológico-cosmológicos coletivos.

A *ayahuasca*, bebida que sincretiza culturas diversas, como a dos seringueiros e dos índios, pode ter auxiliado, como um ponto de contato, no processo de união entre essas duas sociedades e na criação da Aliança dos Povos da Floresta, já que ambas compartilham das *mirações*, fruto de sua utilização. Provavelmente, o passo-a-passo da feitura do chá foi captado em imagens por Siã por apresentar diversos referentes em comum entre o índio e o seringueiro, e o ponto de contato, nesse caso, é o índio dispondo um conjunto simbólico que é originalmente seu, integrado e influenciado pela visão de mundo do outro, e vice-versa.

Talvez caiba aqui uma analogia aos mitos, que se transformam e adquirem novas formas, à medida que vão sendo deslocados de sua origem e local, apresentando novos significados.

Algo que o filme não deixa explícito é a idéia de que a contemporaneidade da *ayahuasca* nos centros urbanos possa ter influenciado Siã na escolha das cenas, já que a relação intercultural é a tônica de seu filme e a *ayahuasca* pode servir de ponte para essa ligação. A bebida se tornou, além de símbolo ritual e cultural, um símbolo tradicional que se fortalece quando em contato com outra sociedade, gerando um sincretismo e uma intercomunicabilidade.

4.2.2 Imagem e Alteridade

O filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, como o próprio título sugere, é fruto de um projeto coletivo, que iniciou uma mudança radical do cenário político, econômico e social dos povos que vinham sendo submetidos a um regime de escravidão durante várias gerações, como os índios, os seringueiros e os ribeirinhos. Todos viviam sob a autoridade dos seringalistas e eram obrigados a trabalhar nos seringais em condições aviltantes, por meio de grandes dívidas contraídas nos barracões, no chamado de sistema de aviamento.

O que marca essa fase da realização do filme é a união entre esses grupos, num fortalecimento coordenado com o mesmo propósito, ou seja, tomar nas próprias mãos as rédeas do desenvolvimento e subsistência sustentáveis, excluindo o patrão e toda a organização que o acompanhava.

O filme “faz” política exibindo o tempo dos movimentos entre os povos indígenas, seringueiros e ribeirinhos do Acre. Constituídos a partir de reuniões das associações e conselhos contra o poderio do sistema de aviamento e a escravidão aos padrões seringalistas, esses movimentos contribuíram para a formação do que se chamou Aliança dos Povos da Floresta, recebendo o apoio de pesquisadores e

ONGs para a criação das reservas extrativistas e a formação de lideranças, processo que culminou na morte do líder sindical Chico Mendes.

Poder-se-ia dizer que o filme mencionado retrata o “ser índio-seringueiro”, pois o índio está diluído no contexto seringueiro.

Assim comecei a lutar como Hunikuin dua bake²⁹. O meu roteiro era trabalhar com dois temas: índio e seringueiro. Desta maneira, acompanhei várias lutas para a conquista das demarcações da terra. No meu pensamento, mostrando a imagem eu poderia ajudar a melhorar a nossa situação. Assim também poderia devolver o que eu vim fazer na cidade: ajudar o meu povo. A confiança que me deram, eu tinha que devolver; com uma coisa boa dentro da aldeia.³⁰

Como exemplo, no primeiro filme, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, Siã dá voz aos personagens, envolvendo os “nativos” na narrativa do filme, modificando a relação entre o realizador – muitas vezes distante (no caso, o próprio Siã) – e as pessoas filmadas. Por meio desse suporte comunicativo audiovisual, segue também os preceitos iniciais do projeto *Vídeo nas Aldeias*, da reflexividade na comunicação, que, conforme definição de Pellegrino (2003, p. 34), transmite discursos, identidades, imagens e auto-imagens, num sistema polifônico de narrativas. Ele não oculta as vozes dos “nativos” atrás de uma narração homogeneizante (CARDARELLO *et al.*, 1998, p. 277), mas abre um canal de âmbito político de comunicação com a sociedade envolvente.

Já num outro tempo, o segundo filme de Siã, *Os povos do Tinto René*, “faz” política através da cultura, ou vice-versa. É também bem descritivo, apresentando imagens de cada grupo indígena da região, cada qual exibindo um repertório específico de sua cultura, em que os elementos do conjunto são mobilizados pela câmera de Siã, como estratégia de construção fílmica.

²⁹ Etnônimo de pertencimento a uma das metades do dualismo Kaxinawá. “A metade dos *duabakebu* (filhos do brilho) é ligada à cobra, ao vermelho, à ciclicidade, ao mundo da água, ao apodrecimento, à lua, e a metade dos *inu* (a onça pintada) é ligada ao *Inka*, ao mundo do sol. Trata-se porém de complementaridades contextualizadas, o que faz com que o significado de cada elemento no par mude segundo a situação”. (LAGROU, 1998, p. 28) Uma breve introdução ao tema encontra-se neste mesmo capítulo da pesquisa, na seção 4.2.3.

³⁰ Comunicação eletrônica entre a pesquisadora e Siã, em agosto de 2007.

Nesse filme, Siã retrata o “ser índio”, de identidade singular, que deixa de ser genérico, como nos séculos passados, quando sua imagem era símbolo de indianidade, pela idéia de seu desaparecimento, e de uma nacionalidade fundada na sua origem indígena, que contrastava com outras culturas para demarcar nossas diferenças, em um projeto de construção de uma identidade nacional. (CUNHA, 1999, p. 72-112)

Siã vai mostrando o resultado da conjunção de esforços anteriores, num desenrolar da rotina dos Povos da Floresta. Inicia sua viagem pelo Alto Juruá e adentra a Reserva Extrativista do Alto Juruá, fruto daquele empreendimento.

Segue navegando e documenta seus “parentes” Ashaninka do rio Amônia, seringueiros nas estradas de seringa, os Kaxinawá do rio Jordão e os nordestinos imigrantes ribeirinhos, tratando os doentes da mata.

Quando se fala em “parentes”, seringueiros, nordestinos imigrantes, ribeirinhos e a sociedade envolvente, está se dirigindo o discurso a alteridades que fazem parte do universo *Huni Kuin*. Sem eles, um *Huni Kuin* não se tornariam “gente verdadeira”.

...para ser capaz de lidar com a alteridade deve-se aprender a tornar-se outro ou imitar o ser outro no sentido de captar seu ponto de vista do mundo e, assim, ganhar poder sobre a situação interativa. (LAGROU, 1998, p. 39)

Neste filme, a voz de Siã divide espaço com a voz do narrador ou *voice-off*. Explica a seqüência de imagens apoiado no texto de Mauro de Almeida, como um instrumento de aceitação e validade dos *outros*, dando autoridade à voz do narrador e às vozes de outros pesquisadores que estão nas imagens, porém com o intuito de construir seu próprio discurso, resultante da junção dessas várias vozes. Talvez Siã se utilize do *voice-off* como recurso para construir um argumento baseado em vários depoimentos e, assim, oferecer informações sobre o contexto filmado, ou com o objetivo de mostrar seu ponto de vista “nativo”, porém com um discurso autenticado pela voz externa.

No mesmo filme, a câmera é dominada pelas intenções do realizador em mostrar os povos da floresta, culturas e a relação do autor das imagens e sua câmera e seus partícipes. Em muitos momentos, a câmera se torna invisível, assim como Siã, mas vários dos sujeitos filmados atestam a presença da câmera e de Siã através de olhares voltados diretamente a eles.

Siã nos relata como o *outro*, representante da sociedade envolvente, faz parte do processo de mediação entre ele e essa sociedade:

...finalizando o documentário, durante um tempo em que eu passei em São Paulo, fiz muitos contatos e também a edição do material junto com o João Araújo. Dentro da ilha dele, ele me ajudou a manter o filme em 50 minutos com trilha sonora, narração e todos os equipamentos necessários. Esse documentário deu para divulgar bastante, foi vendido de todo jeito e ainda foi premiado com U\$ 25 mil dólares pela REEBOK, pelos direitos humanos. O crédito é do rio de muitas volta, Juruá, tinton René, junto com Milton Nascimento, fazendo rodada no exterior.³¹

A convite do CNS – Conselho Nacional dos Seringueiros – e da UNI – União das Nações Indígenas –, Milton Nascimento passou 17 dias, entre agosto e setembro de 1989, navegando pelas águas do Alto Juruá, extremo oeste do Acre, fronteira entre o Brasil e o Peru.

A viagem foi documentada pelas equipes do CEDI – Centro Ecumênico de Documentação e Informação, atual ISA – Instituto Socioambiental –, e da Quilombo Produções, em colaboração com a UNI, o CNS e Associação dos Seringueiros do Rio Tejo.

As imagens e depoimentos da viagem foram registrados pela câmera de Siã Kaxinawá e encontram-se nesse filme, juntamente com o vídeo de Charles Vincent, as fotos de Márcio Ferreira, além das imagens de pessoas e da natureza feitas pelo artista plástico Rubens Matuck. Antônio Macedo foi o mestre de Terri Valle de Aquino e Mauro Barbosa de Almeida. O piloto do batelão, da Associação dos Seringueiros, foi Zé das Águas.

³¹ Comunicação eletrônica entre a pesquisadora e Siã, em agosto de 2007.

Após essa viagem ao Juruá, em 1991, Milton Nascimento organiza uma *world tour*³² incluindo os Estados Unidos, intitulada *Txai*, palavra originária da língua Pano, que significa “cunhado”. Viaja com representantes de diversas etnias indígenas e com líderes seringueiros, que cantavam na abertura dos *shows*.

O termo *txai* passou a ter outros significados para os próprios Kaxinawá, provavelmente devido ao contato repetido com a sociedade envolvente, como declara Siã em comunicação eletrônica enviada a mim em agosto de 2007:

Txai é um pronunciamento da língua Hunikuin para uma amizade que a gente tem com a sociedade do mundo. Pra nós é um amigo e significa um amor entre outros que é mais do que o irmão, pai ou outra coisa de confiança.

Num outro depoimento, no mesmo texto:

...Por lá, estava trazendo essa gravação e quase no final de trabalho apareceu o compositor e cantor, Milton Nascimento com sua equipe. Eu o acompanhei e foi daí que saiu a pesquisa sobre a palavra *txai* que significa “metade de mim e de você”. É mais do que irmão e pai e outros amigos.

Em seus filmes, Siã demonstra a preocupação constante em mostrar o *outro*, que pode ser outros grupos indígenas, a sociedade envolvente, os ribeirinhos, os seringueiros, enfim, as populações circundantes, não como alguém de fora, não como estrangeiro – ele fala *com o outro* e *para o outro* e, por meio dessa estratégia, consolida os objetivos visados.

Esse dialogismo entre a sociedade Kaxinawá, representada por Siã, se dá por meio de suas imagens, que buscam um olhar que poderia ser considerado *de fora*, mas que é para Siã é um olhar ‘familiarizado’ por ele, pois para construir sua identidade necessita dele, da diferença, para se tornar único.

Siã consegue travar um diálogo *com o outro* que insere o *novo* na cultura de seu povo, sem modificar tradições e discursos culturais já arraigados, quando realiza

³² Tive a oportunidade de acompanhar a *tour* em Nova York e Washington D. C. como fotógrafa da equipe da ONG *Amanaka á Amazon Network*, que à época promovia o evento *Amazon Week*.

imagens *para o outro*. Esse diálogo lhe permite acesso a instituições e canais políticos, culturais e econômicos, abrindo-lhe as portas para um mundo hoje globalizado, com o qual é necessário compartilhar idéias e projetos. Garante assim a sobrevivência de seu povo, dos Povos da Floresta e a própria sustentabilidade da floresta.

4.2.3 Imagem e Identidade

De acordo com McCallum, os Kaxinawá falam das relações sociais entre si, com os estrangeiros ou *nawa*, e com os não-humanos, incluindo as categorias dos espíritos e animais, que também se tornam seus afins.

Nawa significa “estrangeiro”, mais precisamente os *brancos* (DESHAYES, 2000, p. 57), mas é também utilizado entre eles. As comunidades *Huni Kuin* formam um subgrupo *nawa* por terem características culturais semelhantes, viverem próximas por muito tempo, além de terem o mesmo sistema de transmissão de nomes. (CPI, 1995, p. 1)

A identidade dos *Huni Kuin* está diretamente ligada à alteridade, pois sofre um processo periódico de contato com a sociedade envolvente e com a diferença. A reelaboração da diferença no universo índio ou não-índio e a sua apropriação trabalham para a construção da noção de pessoa do indivíduo e do grupo.

Nas imagens de ambos os filmes, vê-se a preocupação do realizador em delimitar o “território” Kaxinawá, no sentido de roteirizar seus filmes com base nas experiências e universos do *outro* – branco-seringueiro, branco-antropólogo, branco-músico, branco-político, índio Ashaninka, índio Poyanawa e mesmo índio Kaxinawá, que é de seu próprio grupo, mas de aldeias distintas –, construindo dessa forma um gradiente de alteridades.

A tematização dos sistemas de alteridade Kaxinawá é uma das especificidades dos filmes de Siã quando mostra, em *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, os partícipes da criação da Aliança dos Povos da Floresta, os presentes ao

funeral de Chico Mendes, a história e rotina dos seringueiros, e, em *Os povos do Tinto René*, os habitantes da região da Reserva Extrativista do Alto Juruá, ribeirinhos, seringueiros e outros grupos indígenas, como os Ashaninka do rio Amônia e os Kaxinawá de outros rios.

Para um indivíduo e a própria comunidade *Huni Kuin*, a identidade é moldada por meio do relacionamento com a diferença, com o *nawa*.

Para um *Huni Kuin*, ele e seus parentes são *Huni Kuin* e todos os outros são *nawa*, o que gerou bastante controvérsia entre os primeiros relatos de viajantes, quando tentavam categorizar uma etnia da família lingüística Pano. (LAGROU, 1991, p. 13) Como exemplo, Elsje Lagrou cita que os Kulina eram chamados de *pisinawa*, “os que fedem”, pelos Kaxinawá, enquanto que os Paranawa chamavam os Kaxinawá de *pisinawa*. O próprio nome Kaxinawá parece ter sido originalmente um insulto. *Kaxi* significa “morcego”, “canibal”, mas pode significar também “gente com hábito de andar à noite”. (LAGROU, 2004; McCALLUM, 2001, p. 12-13)

A categoria *nawa* define o *nós* e os *outros*, servindo para a própria identidade e para a do “estrangeiro”, que pode ser de outros grupos Pano ou grupos inimigos, assim como os *brancos*. Trata, portanto, da relação de alteridade sociológica tanto interna quanto externa, não se restringindo às fronteiras de seu grupo. (LIMA, 2000, p. 8-11)

Os nomes dados aos vários grupos Pano, dado seu caráter exógeno, não definem sua identidade étnica – ora vêm de observadores estrangeiros, ora são impostos por um grupo Pano vizinho. Definem a relação com o *outro* sob o ponto de vista desse *outro*. (ERIKSON, 1992, p. 242-243)

Como exemplo do conceito relativo a *nawa*, cito a seqüência do filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* em que Antônio Macedo primeiramente fala ao microfone sobre o regime de semi-escavidão, por meio do qual os índios Poyanawa eram subjugados ao coronel e patrão Mâncio Lima. Após, caminha com um grupo, passando em frente ao antigo barracão do ex-patrão, relatando os maus-tratos que o coronel infligia aos índios. Na seqüência, o índio Mário Poyanawa fala ao microfone

sobre a delimitação das terras de sua gente frente à ameaça da passagem da BR-364. É Siã quem dá voz às reivindicações dos Poyanawa, referindo-se às terras como “nossas terras”. Chama de “nossa luta” a briga travada com os órgãos responsáveis pelo traçado da estrada e pela delimitação do território dos Poyanawa.

A seqüência ilustra a idéia de um *nós* índios, em oposição ao *outro*, branco, patrão e outras categorias. A câmera de Siã, então, propicia uma viagem pelo universo do *outro*, do seringueiro e seus patrões, e do *nós*, *índios*, entre os Poyanawa, para mostrar o seu próprio mundo Kaxinawá.

O conceito *nawa*, aí exemplificado, abrange uma vasta escala, que se inicia com a alteridade, passa por *nós*, incluindo o *eu*, mas sempre significa alguém que não *eu mesmo*. (LAGROU, 1998, p. 21)

Então, a identidade Kaxinawá se forma pelo contágio com a alteridade, que não pode ser definida em termos de complementaridade de categorias opostas, entre semelhança e diferença, mas no movimento em direção à integração dessas antinomias. (LAGROU, 1998, p. 31)

4.3 IMAGEM E POLÍTICA

4.3.1 Aliança dos Povos da Floresta

Outra parte do documentário, interessante, é ter acompanhado a luta do Chico Mendes dentro dos empates que ele fazia. Eu acompanhei porque achava importante o seu trabalho, lutando pelo seu direito de homem simples. Acompanhava em Xapuri, no Seringal Nazaré e no Cachoeira.

Fazia o trabalho pro Chico sem cobrar nada porque eu achei uma luta igual à minha e uma luta difícil de lutar, contra o pistoleiro e outros bandidos que passavam dentro de nuvens no escuro. Esses dois trabalhos se juntaram e deu num produto: o *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*. Entre índio e seringueiro. Parece que não é nada, no meu pensar... É muita coisa! É a transformação de um resultado de luta muito importante: a conquista dos direitos. Esse trabalho foi montado com a edição do Senhor Vincent Carelli, um francês, trabalho de 30 minutos.³³

³³ Comunicação eletrônica entre Siã e a pesquisadora, em agosto de 2007.

Siã inclui no filme as imagens captadas na documentação do trabalho dos seringueiros contra o endividamento e baixo padrão de vida em razão do baixo preço do quilo da borracha, resíduo do sistema dos patrões da borracha, e pela preservação da floresta contra as madeiras que se instalavam e depredavam-na, além das estradas que ameaçavam adentrar os limites das terras indígenas.

Os problemas enfrentados pelos seringueiros não diferiam em natureza daqueles enfrentados pelos índios.

Siã traduz previamente em imagens, no acompanhamento dos trabalhos militantes ambientalistas de Chico Mendes, o que viria a ser um marco entre os povos da floresta: a união dos seringueiros e dos índios, a criação da Aliança dos Povos da Floresta.

Essas cenas faziam parte da documentação regular que Siã realizava para a CPI do Acre. Mas, na edição de seu filme, enfatiza o vulto que a causa de Chico Mendes tomou e também a aproximação dos índios com essa causa, o que mais tarde resultou na Aliança. A essas imagens acrescenta as tomadas do funeral de Chico e o discurso inflamado de Luís Inácio “Lula” da Silva, contrapondo o discurso ambientalista de Chico à violência que ele próprio combatia quando vivo. Enquanto isso, Lula instiga o povo à ação contra a mesma violência que matou Chico Mendes e que destrói a floresta, conforme suas palavras.

SEQÜÊNCIA – LULA

Lula no funeral, em meio ao povo, discursa.

A imprensa está presente.

O companheiro Chico, ele conseguiu, com a sua luta, juntar duas coisas importantes, duas bandeiras maravilhosas; ele conseguiu juntar a bandeira do direito ao trabalho, do direito à vida dos trabalhadores desse Estado e dessa região, com a luta pela defesa do meio ambiente...

Dentre a multidão, vai surgindo Macedo.

Lula continua: *...Por quê? Porque preservar o meio ambiente, para os trabalhadores que moram aqui nessa região Amazônica, preservar as árvores...*

Faixa: *“Chico Mendes, tua luta é a nossa luta, em nós ela vive”.*

Lula continua: *...preservar as castanheiras, preservar as seringueiras, é na verdade, preservar o direito do...*

Ao lado de Lula, surge o rosto da viúva de Chico, desolada.

Lula continua: *...feijão e do arroz de cada criança dessa região...*

Caixão de Chico, coberto com a bandeira do Estado do Acre.

Faixa: *“Chico Mendes, tua luta é a nossa luta, em nós ela vive”.*

Lula continua: *...Alguns bandidos foram responsáveis pela morte do companheiro Chico...*

Na multidão vê-se Fernando Gabeira.

Lula continua: *...detêm 30.000 hectares de terra aqui, na tal da chamada Fazenda Paraná...*

Lula começa a dar um tom mais “inflamado” ao seu discurso.

Lula continua: *...Será que essas pessoas compraram essa terra?*

Pessoas tentam ajeitar a vela no caixão de Chico.

Lula continua: *...Será que são mais um grileiro aqui, no Estado do Acre, se apoderando da terra do pobre? Será que essas pessoas são tão burras que imaginam que, matando o Chico Mendes, mataram a luta do Chico Mendes?*

As pessoas presentes reagem ao discurso aplaudindo.

Lula continua: *...Será que eles não perceberam que, matando o companheiro Chico Mendes, eles acabaram com o Chico Mendes e criaram milhares de Chico Mendes?*

O público reage ovacionando.

As imagens de antropólogos e ativistas, como Terri Valle de Aquino, Mary Allegretti, lideranças indígenas e seringueiras, como Ailton Krenak, Osmarino Amâncio de Oliveira, Antônio Macedo e políticos atuantes na causa ambientalista daquele momento, estão incluídas no filme.

A montagem e a edição das imagens seguem uma lógica crescente de tensão, com cenas do discurso de Chico Mendes se superpondo às de seu funeral e

aos discursos dos antropólogos e lideranças na reunião do II Encontro Nacional dos Seringueiros e I Encontro dos Povos da Floresta, até alcançar o desfecho, i.e., a oficialização da Aliança dos Povos da Floresta.

A tradição desenvolvimentista do país, o discurso nacionalista de que os barões da borracha traziam o progresso, sempre ocultou o regime de escravidão e endividamento contra aqueles que cultivam uma relação com a natureza, que são os Povos da Floresta, índios e seringueiros.

O repertório de crueldades a que esses povos eram submetidos pelo sistema dos padrões e as ameaças à floresta passaram a ser divulgado em palavras, em imagens, na mídia, na ciência, na luta política, no engajamento social, na militância democrática. (CARVALHO, 2005)

Siã mostra os desdobramentos dos eventos e lutas, dando voz aos representantes de cada esfera de ação, como Lula, os antropólogos, e principalmente Chico Mendes, que se tornou símbolo da luta pela preservação da floresta e seus habitantes. Através das imagens que realiza, Siã continua a construir o “ser Kaxinawá”, que necessita do *outro* para se constituir como sujeito político.

4.3.2 A Reserva Extrativista do Alto Juruá

Vários pesquisadores e lideranças contribuíram para o planejamento e a execução do que um dia foi o sonho de Chico Mendes, pelo qual deu a vida: a implantação das reservas extrativistas.

As pesquisas de Mauro Barbosa de Almeida (2002, 2004) são uma excelente compilação de dados e fatos, pois o antropólogo participou ativamente do processo de passagem da patronagem para a Associação e do movimento dos seringueiros, até chegar à criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, tendo sido durante vários anos assessor do Conselho Nacional dos Seringueiros e desde 1982 pesquisador dos seringueiros do Alto Juruá.

Mauro de Almeida, Terri Valle de Aquino, Mary Allegretti, Mariana Pantoja Franco, o seringueiro e sertanista Antônio Macedo e Siã Kaxinawá, entre outras lideranças indígenas, são figuras importantes no processo de criação das reservas extrativistas, em especial da primeira reserva implantada no país, a Reserva Extrativista do Alto Juruá. Antônio Luís Batista de Macedo, então coordenador da Regional do Conselho do Vale do Juruá, propôs ao IBAMA que os próprios seringueiros implementassem a Reserva através da Associação dos Moradores da Reserva. O projeto foi coordenado por Mauro de Almeida, apoiado pelo ISA – Instituto Socioambiental (na época CEDI – Centro Ecumênico de Documentação) e orientado por Antônio Macedo. A execução do projeto de implementação da Reserva ficou a cargo de Terri Valle de Aquino e Antônio Alves, do Acre, de Maria Clara, do CEDI, de Mariana C. Pantoja e de Siã Kaxinawá, além de outros, exemplo prático da *Aliança* realizada anteriormente entre os Povos da Floresta. (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2002, p. 143)

Um dos amigos de infância de Macedo é Siã Kaxinawá. Segundo Macedo, em entrevista publicada na revista *Audubon*, dos Estados Unidos, em janeiro de 1992, isso facilitou as alianças realizadas entre os povos indígenas e os seringueiros, mas também deu espaço para os atentados contra sua vida e de outros líderes seringueiros, por ter ajudado muitos desses povos da região em situações de conflito. (PERNEY, 1992, p. 29)

Macedo relata que, em agosto de 1991, dois líderes Ashaninka, os irmãos Moisés e Francisco Pianko, do grupo que Macedo defendeu em conflitos com agências governamentais, haviam viajado a Brasília para exigir a demarcação e apropriação de sua reserva, além de denunciar invasores que estariam utilizando sua reserva como base para o tráfico de cocaína.

No mês seguinte, quando Macedo liderava um grupo que trabalhava no cadastramento e levantamento socioeconômico da Reserva Extrativista do Alto Juruá, ao interromper a viagem, na Vila Taumaturgo de Azevedo, próxima a Cruzeiro do Sul, sofreu um atentado ao sair de um armazém. Um homem jogou-o ao chão e

puxou o gatilho de sua arma três vezes, sem que ela disparasse. Macedo conta que ouviu o assassino dizer que não havia problema, pois ele queria mesmo era matar os dois irmãos Ashaninka. O homem era membro de uma família de madeireiros e traficantes de droga.

Siã inclui em seu primeiro filme uma cena na qual Macedo descreve a situação de violência em que vivem no Juruá: ele próprio foi ameaçado várias vezes, em virtude de sua atuação no processo de organização dos índios e seringueiros em torno da demarcação das Terras Indígenas e da criação da Reserva Extrativista, auxiliando as populações locais a tornarem-se independentes e auto-suficientes, o que gerou toda sorte de conflitos.

As imagens de Siã contam essas histórias, algumas vezes através das vozes daqueles que tomaram parte nelas e outras pela presença *in situ* de sua câmera. Siã nos relata um pouco acerca de sua participação no processo de criação da Reserva Extrativista:³⁴

...fui trabalhar na criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, com mais capacidade de estaqueamento, em São Paulo, dentro da universidade UNICAMP. Fui acompanhar a criação da Reserva Extrativista com 505 mil hectares e com o olhar profundamente na imagem. O Senhor Antônio Batista de Macedo me convidou para acompanhá-lo na nova criação de Reserva Extrativista.

Inicia-se, então, uma narração em *voz-off* sobre a Reserva Extrativista do Alto Juruá. Imagens do cenário do Alto Juruá vão passando e intercalando-se com as das populações ribeirinhas: homens pescando, muitas árvores, águas do rio, peixes pulando dentro do barco, abundância.

Na continuidade, um homem fala: “Nós não temos aqui, próximo da nossa região, não tem escola. Questão de saúde, também nós encontramos com dificuldade, porque no momento nós não temos um posto, né, aqui pra nós...”. Em seguida, seu Antônio, um agente de saúde da floresta, observa: “Não tivemos outra alternativa senão se acomodar com a situação...”.

³⁴ Comunicação eletrônica entre Siã e a pesquisadora, em agosto de 2007.

Suas imagens apresentam a exuberância da floresta no Alto Juruá, disponível para o sustento, comprovando a riqueza de recursos naturais da Reserva.

A câmera de Siã também expõe, pelas falas de alguns atores sociais, as dificuldades enfrentadas naquela região no campo da educação e da saúde, como uma denúncia sobre os problemas enfrentados. Tanto as belezas do Alto Juruá, com sua rica fauna e flora, quanto as necessidades e dificuldades encontradas pelos povos que lá habitam têm caráter político. Foram filmadas, talvez, para que o público conheça essa realidade e eventualmente possa ajudá-los a viver em melhores condições.

Uma seqüência reafirma esse objetivo, pois, como diz seu Antônio, “a gente espera que... é... essa situação venha a regredir”.

Como? O que faziam para reverter esse quadro? O que esperavam?

Provavelmente, que a implantação da Reserva Extrativista, assim como as imagens de Siã, dessem conta da situação. A intenção do realizador é que a divulgação das imagens pudesse trazer benefícios para a região. É uma afirmação enfatizada em todo o filme, até o final, quando Siã declara que a missão de ajudar seu povo está cumprida.

As duas seqüências citadas demonstram, em seus discursos e diálogos, como a saúde e educação eram precárias, mas, com a Reserva, a vida dos povos da região, nesses quesitos, acreditavam eles, provavelmente viria a melhorar.

No mesmo filme, Siã segue construindo seu “ser-Kaxinawá” através da cultura, quando documenta o povo Ashaninka do rio Breu, visto como detentor da preservação de suas tradições, nas tarefas diárias, na música de flautas, nas refeições. O narrador, em *voz-off*, fala: “Os Kampa, que são mais de 30.000 no Peru, conservam orgulhosamente suas tradições de guerreiros e de xamãs.” Em seguida, acrescenta: “Esses pajés ensinam muitos seringueiros porque eles sabem viver, porque são amigos da mata.

A tríade “índio-seringueiro-cultura”, isto é, o sincretismo de culturas que se dá entre eles, é definida por Siã, neste filme, tanto em imagens quanto em texto:

“Passei seis meses fazendo a gravação e andei em lugares sagrados do seringueiro. A maravilhosa Nova Olinda, local em que as pessoas fazem promessa para salvar a situação.”³⁵

As imagens referentes ao caminho realizado por ele, nos lugares ditos sagrados dos seringueiros, também se encontram no filme. *Voz-off*: “A viagem do cipó nos leva ao mundo sagrado dos seringueiros, seus santos e milagres...”.

Toda a cena é muito rica na descrição do narrador e nas imagens acerca do lugar, seus signos, símbolos e significados. O texto, de autoria do pesquisador Mauro de Almeida, demonstra com propriedade essas representações. Parte da narração se refere aos santos dos seringueiros, saindo do âmbito indígena e adentrando, com detalhes, nesse novo universo, onde há claramente um sincretismo folclórico, cristão e indígena.

Deve-se destacar que as sepulturas de Nova Olinda são de dois seringueiros assassinados por índios *brabos*. As sepulturas são visitadas por seringueiros e índios Kaxinawá, que cumprem promessas e agradecem as graças alcançadas. (PANTOJA, 2004, p.131-135, 341)

A cultura, a tradição, o sagrado, a saúde, a educação são o substrato para a narrativa desse filme, que incorpora a política como origem para as imagens.

Transpondo a análise para o primeiro filme de Siã, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, considero importante seu posicionamento atento à dimensão política, nas cenas de oficialização da Aliança, assim como a incorporação dos discursos dos pesquisadores Mary Allegretti, Mauro Barbosa de Almeida, Terri Valle de Aquino e lideranças como Chico Ginu, Osmarino Amâncio Rodrigues, Antônio Luís Macedo, Dolor, seu Milton e Ailton Krenak, no II Encontro Nacional dos Seringueiros e I Encontro dos Povos da Floresta. Tais discursos são endereçados aos seringueiros, ribeirinhos, índios, ensinando-os sobre todo o processo de implementação da Reserva e sobre o que ela significa para as populações tradicionais, com o intuito de lhes oferecer um verdadeiro aprendizado sobre o

³⁵ Comunicação eletrônica entre a pesquisadora e Siã, em agosto de 2007.

assunto, para que possam, assim, se engajar na causa. Essa cena é parte do arquivo de imagens documentais e reportagens que Siã realizou para a Comissão Pró-Índio do Acre.

É interessante ver como Siã participa de uma das cenas, numa tomada realizada por alguém não identificado, em que ele próprio empunha a câmera quando se encontra no barco, junto a Marcos Terena, Terri de Aquino, Milton Nascimento, novamente atestando sua condição de autor e participante do processo.

As tomadas de cena enfatizam também os *nawa* brasileiros já mencionados, e os *nawa* de grupos diferentes dos Kaxinawá, os Ashaninka do rio Amônia, construindo desta forma a pessoa Kaxinawá, mais especificamente, o “ser Kaxinawá-político”.

4.3.3 Política Através da Cultura

Siã Kaxinawá, no início de *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, registra a festa tradicional *Katxanawá*, que é o ritual da fertilidade (LAGROU, 1998, p. 289). Nessas imagens, os índios surgem vestidos com palha de jarina, uma palmeira, e representam os *yushin* da floresta.

Antes de prosseguir na análise desse trecho, devo introduzir, sem muito aprofundamento, o conceito de *yushin*, pois se trata de uma concepção muito ampla de significados para os Kaxinawá. A caracterização de *yushin* será descrita somente em relação ao *yushin* da floresta.

Entre os vários significados para *yushin*, um trata da qualidade ou energia que dá vida à matéria, sem a qual tudo viraria pó. Os seres humanos têm *yushin*, assim como os animais e plantas. Ele se encontra unido ao corpo, não necessariamente humano, e só adquire existência quando se separa dele. O *yushin* que se foi, através da morte, ou por meio do corte das árvores da floresta, é chamado pelos cantos rituais. Nem sempre os *yushin* descorporificados são ativos

somente pela morte ou abate, mas no topo das grandes árvores existem comunidades enormes de *yushin*. (LAGROU, 1998, p. 49-51)

Há vários *yushin*, conceituados conforme Deshayes (2000, p. 34-39) como “substância”, quando se referem à floresta e à caça, e “espírito”, assim como “alma, reflexo, imagem”, até “gnomos da floresta, fotografias e cinema”.

Nas imagens de Siã, os *yushin* da floresta dançam ao redor do tronco oco da paxiúba, ou *tau*, *pustu*, *katxa*, em kaxinawá. O corte, descascamento e esvaziamento do tronco seguem uma ordem, de acordo com as metades. É a metade dos homens “invasores” que realiza esse trabalho na mata. O tronco oco, ou *katxa*, simboliza o útero onde foram criados os primeiros Kaxinawá.

Devo fazer uma breve introdução sobre a organização social relacionada às seções e metades entre os Pano, mais especificamente entre os Kaxinawá, cujo dualismo enfatiza a permeabilidade com a alteridade, sem perigo de heteroginização ou desaparecimento de sua sociedade. (LAGROU, 1998, p. 123-125)

Comparativamente, os grupos são formados por seções doadoras de nomes, em que os nomes retornam a cada geração alternada, do tipo *kariera*, e uma relação complementar e simbólica entre as metades, intensificada na vida ritual e na disposição da representação do mundo. Enfatiza-se a complementaridade das metades entre os Kaxinawá.

Nos rituais, as metades masculinas, uma metade, *inu* (a metade da onça), desempenha o papel do estrangeiro, do inimigo, e a outra metade, *dua* (a metade do brilho), o papel de anfitrião, alternando-se. As metades femininas são *inani* (a parte feminina da metade da onça) e *banu* (a parte feminina da metade do brilho).

Na vida diária, as metades não diferem em suas funções, mas complementam-se. Exceto por algumas especializações, como o fato de *dua* desempenhar a função de xamã e de *inu* ser líder do canto e da aldeia, ambas são necessárias e complementares para originar novas aldeias.

Retornando às imagens do filme, os *yushin* da floresta, compostos pelo grupo de homens, todos da mesma metade, “invadem” a aldeia dançando e cantando, em uníssono, e são recebidos inicialmente pela outra metade, os anfitriões, que ali permaneceram. Logo após, todos dançam e cantam ao redor do *katxa*, como símbolo de agradecimento e esperança de uma nova safra abundante, com a ajuda dos *yushin*. Originalmente, no segundo dia, os papéis eram alternados.

No *Katxanawá* se dá a troca ritual de caça e peixe entre as metades, por meio da caça coletiva, entre cada metade, com duração de dez dias a duas semanas, alternando-se a troca em turnos matutino e noturno, bem como as metades que a realizam.

Numa seqüência do filme, um índio, falando em português, com pintura facial, apresenta a festa do bucho da paxiúba (fermentação da caiçuma), ou *katxá*, que é guardada durante seis dias no tronco para fermentar e bebida no sexto dia com os convidados de outras aldeias. Ele diz que o costume vai continuar, que querem a demarcação da área e da terra, e que a SUDHEVEA tem que reconhecer a chefia e a terra, pois ele tem provas de que lhes pertence.

Depois, os índios entram na cena em fileira, vestidos com folhas de palha de jarina. Estão cantando e dançando ao redor do tronco, ou *katxá*.

Então, o mesmo índio com a face pintada com motivos *kené* intercala sua fala em Kaxinawá e português: “Três aldeias se reuniram para ver a nossa festa. Agora estamos preparando a dança, para que todo mundo nos conheça e respeite os nossos direitos”.

Na mesma seqüência, homens e crianças cantam e dançam ao redor do *katxá* e acontece a primeira aparição das mulheres. O *Katxanawá* também tem conotação sexual, pois é a festa da fertilidade e complementaridade entre os sexos.

Finalmente, fecham o círculo iniciado pela festa tradicional com uma convocação à greve, numa demonstração de militância a favor da demarcação de suas terras.

A seqüência mencionada demonstra como os Kaxinawá utilizam a tradição cultural como meio de comunicação política. As imagens se atêm a algumas etapas da festa, entretanto, enquanto os discursos se apropriam dessa expressão para comunicar um conteúdo eminentemente político.

A pintura facial representa a marca da identidade cultural *Huni Kuin*, simboliza a alteridade como ponto de partida para um diálogo no qual o *outro* deve reconhecer essa diferença por meio de um signo e, assim, tratá-los com profunda deferência, tanto em relação à hierarquia interna local do grupo, ou seja, a chefia, como ao seu direito à terra.

Na continuidade do diálogo travado com a sociedade dominante - é com esse público que as imagens estão se comunicando -, a ênfase na apresentação de uma festa tradicional, *Katxanawá*, é um recurso de expressão para obter respeito.

A seqüência atesta, na voz do próprio índio, por meio da “escrita da imagem”, que, para o grupo, essa mídia tem alcance mais amplo, pois permite enviar a mensagem para o governo e a sociedade envolvente ao mesmo tempo.

Assim, uma cena que aparentemente visa mostrar uma representação da cultura Kaxinawá incumbe-se de passar uma mensagem política, quase didática e educacional, em defesa das terras demarcadas.

4.4 IMAGEM E CULTURA

Por volta de 1989, a CPI do Acre, com o apoio dos professores indígenas locais, formatou o projeto de um livro bilíngue português-*hatxa kui*, intitulado *Shenipabu miyui* ou *História dos antigos*, sobre mitos dos grupos de língua Pano, com o apoio financeiro da UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância – e apoio da Assessoria de Educação Indígena do Ministério da Educação. (CPI, 1995, p. 18-19)

Até o final do século XIX, os Kaxinawá eram um povo de tradição somente oral. Em função do contato regular com a sociedade envolvente e das frentes de

expansão extrativistas, que os incorporaram como mão-de-obra, sentiram-se carentes da obtenção imediata do conhecimento da escrita, mesmo sem muito domínio, mas que evitasse serem logrados pelas dívidas gigantescas que se acumulavam nos barracões de seus patrões e lhes permitisse participar das relações de troca comerciais a que estivessem expostos. A escrita foi utilizada como veículo de renovação da identidade étnica num contexto de reordenação sociopolítica de relações entre os índios Kaxinawá e a sociedade regional e nacional. A escrita também serviu para documentar e registrar na memória suas tradições e cultura, agora sob a perspectiva do próprio grupo. (CPI, 1995, p. 9-12)

A elaboração do livro passou por várias etapas, e parte da pesquisa foi realizada por Siã Kaxinawá. Em janeiro de 1989, Siã viajou, com sua câmera de vídeo e um gravador, por três meses, pelas aldeias Kaxinawá de Conta e Balta, no Peru. De acordo com Siã, o objetivo era pesquisar a cultura de seu povo, que no lado peruano se manteve longe do contato violento do sistema escravizador dos patrões seringalistas e, assim, mais apto a preservar os costumes e a cultura originais que os Kaxinawá do lado brasileiro. Naquele período, Siã gravou inúmeras histórias e cantos rituais dos antepassados, que foram transcritos para o livro (CPI, 1995, p. 13).

O registro visual de uma tradição predominantemente oral resguardou a história e os mitos tradicionais dos Kaxinawá peruanos e os tornou conhecidos dos Kaxinawá brasileiros, que puderam compará-los aos mitos e cantos que recordavam e obter novos conhecimentos do repertório cultural Kaxinawá. As imagens de Siã serviram de suporte para a elaboração do produto final, o livro, no qual os mitos e a língua *hãtxa kui* estão documentados e preservados num formato inteiramente novo, diferente do tradicional.

Os métodos de preservação da tradição se renovam de acordo com o intercâmbio que se dá entre culturas diversas, e a apropriação dos meios de comunicação de uma sociedade em prol daquela que absorve as novas tecnologias e as utiliza, fomenta novos desdobramentos no conjunto de práticas tradicionais. Por

exemplo, nas sociedades de tradição oral, geralmente as práticas rituais intensificam os contextos tradicionais, fazendo com que se conservem na memória e sejam transmitidos às novas gerações. No caso do audiovisual e da escrita, essas novas formas não substituem os arranjos já existentes, mas introduzem novas relações que operam com os costumes e arranjos tradicionais.

Não só no livro foi utilizada a documentação visual de Siã no Peru, mas parte do *footage* lá realizado foi incorporado à narrativa do filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, construindo a identidade Kaxinawá a partir da alteridade.

Siã nos relata:

Como povo Hunikuin vivemos entre cinco cabeceiras de rios espalhados no Acre (Juruá, Jordão, Envira, Feijó, Tarauacá, Purus). Eu fui fazer uma visita ao nosso povo que vive no Peru. Lá tinha um projeto de pesquisa sobre a língua hunikuin; o alfabeto tinha três maneiras de escrever. Ao longo da minha viagem, eu documentei, tanto no Brasil como no Peru, o que eu achava o necessário: cantorias, fala, imagem. Por lá, encontrei uma liderança Hunikuin muito forte.

A minha viagem durou 90 dias e conversei com várias etnias. Além de Hunikuin, Kulina, Jaminawa, Marinawa, encontrei vários nawa que ainda restavam do extermínio e do massacre da sociedade brasileira. Ajudei um pouco na luta inicial dos Hunikuin do Cana Recreio... É fronteira de luta da demarcação de terra. Por lá foi escolhida uma nova liderança do povo Hunikuin.

Essa pesquisa saiu também num livro do Hunikuin que terminou esse trabalho. Foi Joaquim Mana, com ajuda dos técnicos da CPI/AC, e também no filme *Aliança dos Povos da Floresta*.³⁶

A liderança muito forte encontrada no Peru por Siã era Curumpi, um *shaneibu*, que em Kaxinawá significa “chefe forte”. Era um mediador ativo entre a sociedade indígena e a sociedade dominante, e trabalhava com farmácia e odontologia profissional, mesmo sem ter concluído o ensino médio. Siã conta que ele morreu no ano passado, 2006, e que infelizmente “agora só está recuperando o outro lado do mundo”. Os filhos de Curumpi estudaram na capital, Lima.³⁷

A tradição ancestral que Siã foi buscar nos Kaxinawá do lado peruano se mescla à evolução gradual de trocas realizadas entre as sociedades indígena e envolvente, afirmando que o contato, tenha ele acontecido por meio da violência,

³⁶ Comunicação eletrônica entre a pesquisadora e Siã, em agosto de 2007.

³⁷ Comunicação eletrônica entre a pesquisadora e Siã, em outubro de 2007.

como no caso dos Kaxinawá do lado brasileiro e peruano, deixa sempre marcas e serve como ponto de partida para a inclusão das culturas tradicionais num novo sistema cultural. É exatamente o que Sahlins fala sobre o aniquilamento das culturas tradicionais por meio do contato, que faz surgir uma cultura de resistência, a que me refiro na Introdução dessa dissertação.

O livro³⁸ foi também uma conquista nesse processo da apropriação do vídeo e da língua escrita da sociedade nacional, como meio multiplicador da cultura Kaxinawá e transmissor da história de suas origens, contada pelos mais velhos aos jovens em lugares onde se supõe que a 'cultura' esteja mais 'preservada'. Ele é o produto das reflexões e interações desenvolvidas e compartilhadas entre Siã Kaxinawá, com sua câmera, por meio do suporte oral de seus interlocutores, e os professores indígenas, idealizadores do projeto.

A apropriação do vídeo representou o caminho dialógico entre Siã e seus sujeitos, tornando seus discursos inteligíveis a um público mais amplo e fazendo de Siã um mediador desse diálogo.

Numa analogia com Rouch, o livro torna-se um representante da contraditória audiovisual, pois, mesmo sem dar o retorno em imagens aos seus personagens, como nos filmes de Rouch, oferece-lhes um material palpável, no qual suas histórias tradicionais estão preservadas para sempre. (FELDMAN BIANCO, 1998, p. 295)

O vídeo está no limiar entre a tradição oral e a revolução da escrita, (CARDARELLO et al., 1998, p. 283-285), e o que Siã realizou como parte do processo de pesquisa e produção do livro torna suas imagens parte de um aparelho intertextual entre a estética, a história oral e a fonte de pesquisa para o produto resultante, o livro.

³⁸ O livro *Shenipabu miyui* foi originalmente publicado em 1995 pela Comissão Pró-Índio do Acre. Em 2000, foi reimpresso pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais e, no ano seguinte, a mesma universidade o incluiu na lista de leituras obrigatórias da prova de literatura de seu vestibular.

Para uma sociedade de tradição oral, o vídeo é uma nova ferramenta de comunicação direta com a sociedade local e dominante; no evento do livro, torna-se um instrumento de pesquisa e documentação para o próprio grupo pesquisado.

“A jibóia ensina a sabedoria dos nossos antepassados, a máquina pega a imagem ao vivo; esse é o ponto mais interessante que achei”.

*“A imagem gravada pode comunicar com a pessoa analfabeta e também mostra a realidade”.*³⁹

Vale ressaltar, também, a importância de outra expressão cultural Kaxinawá, a tecelagem com os desenhos *kenê*. Tornou-se nova fonte de renda para os Kaxinawá e, sobretudo, o significado implícito na arte desses desenhos, símbolo de sua identidade cultural e signo de um mundo baseado nas tradições rituais, culturais e muito ligado à natureza, representados tanto na tecelagem quanto na pintura corporal.

Os *kenê* são desenhos abstratos que retratam a realidade dual própria dos *Huni Kuin*, que necessitam do *outro* para tornarem-se *Huni Kuin*.

As mulheres obtêm os desenhos, ou *kenê*, por meio de sonhos ou de canções e rezas que ensinam como desenhar, assim como de meditações do tear que as fazem ver e criar uma imagem do espiritual relacionada com a cosmovisão xamânica, com o mundo natural, cultural e sobrenatural. Já os homens relacionam-se com os *kenê* e com os donos dos desenhos, os espíritos, por meio da *ayahuasca*, guiados pelos cantos xamânicos durante as várias fases do ritual (LAGROU, 1996, p. 209-222).

No filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, há uma seqüência de entrevista com Dona Elena Buni, a mestra artesã mencionada no início desta pesquisa, que mostra algumas peças da arte da tecelagem *kenê* e, junto a ela, o próprio Siã descreve a importância dessa arte para a comunidade.

No filme *Os povos do Tinto René*, o narrador diz: “Nós temos orgulho da força do nosso artesanato, que nossos antepassados ensinaram a tecer com ciência

³⁹ Comunicação eletrônica entre Siã e a pesquisadora, em agosto de 2007.

e sabedoria...”, e várias índias aparecem batendo os fios de algodão, preparando-os para serem tecidos com os motivos *kenê*. A narração enfatiza seu caráter de “cultura” e de tradição, mas as imagens de Siã também o apresentam como um produto cultural sendo exposto para um público mais abrangente, visando talvez sua divulgação na sociedade circundante.

A festa do *Mariri* é também evocada nesse filme, como recurso tradicional para alcançar os objetivos visados, parte de um repertório de produtos culturais utilizados para a comunicação com a alteridade.

Mais uma vez, Siã recorre aos antepassados e às práticas e cantos tradicionais, evocando um estado de *pureza*, de natureza através da cultura.

Referindo-se aos contextos culturais, Siã inclui elementos que remontam às práticas tradicionais como produtos que possam gerar ‘bem-estar’, por meio do consumo ‘capitalista’. Isso não significa que Siã está se inserindo e, em consequência, introduzindo seu povo nesse novo sistema, mas que se utiliza dele para ampliar os poderes e valores tradicionais dos Kaxinawá, de acordo com Sahlins (1997^a, 14) e sua teoria sobre o culturalismo, citada anteriormente.

Também, Siã serve-se do artifício da cultura como meio de comunicação entre sua sociedade e a sociedade envolvente para travar um diálogo intercultural, instaurando um espaço que o *outro* não pode ocupar, da origem, daquele que detém o conhecimento primordial e utiliza-se dele para estabelecer a troca cultural, na qual lança mão dos meios do *outro*, despertando-lhe uma consciência preservacionista, para obter benefícios políticos, culturais e econômicos.

4.5 IMAGEM, CULTURA E NATUREZA

Siã vai construindo a “pessoa Kaxinawá”, apresentando-nos um grupo indígena, os Ashaninka do rio Breu, um povo, lembra o narrador, considerado mestre dos seringueiros na utilização sustentável da mata. Talvez numa tentativa de retornar à idéia de pureza do índio, Siã busca mostrá-los como um grupo ligado a

floresta, aos pajés, aos mestres dos saberes seculares tradicionais dos ancestrais. Siã necessita desse “índio puro” para se construir e esse atributo deve estar no *nawa*, na alteridade.

O narrador nos informa que o meio de subsistência Ashaninka é a pesca, a caça e o fruto de seus roçados, mas nos diz também que não são seringueiros. Mais uma vez, a fala atesta a idéia do índio “puro”, que não teve que se submeter ao jugo dos barões da seringa.

As cenas de comensalidade também são imagens da construção de um intercâmbio cultural entre os dois grupos, como um retorno de Siã às origens.

Para os Kaxinawá, a intenção de se alimentar é constituir corpo, força, e obter a substância. Tudo aquilo que não é matéria e faz parte de seus corpos, podendo penetrar seus órgãos, que são os espíritos, os *yushin*, é considerado substância (LIMA, 2000, p. 60). Ela pode se apoiar tanto nos órgãos quanto estar contida nos alimentos (DESHAYES, 2000, p. 30).

Os alimentos são cozidos e preparados com certo rigor para que não transmitam as qualidades do ser que é consumido, e as prescrições alimentares também seguem procedimentos cuidadosos. A ingestão de sangue e carnes cruas só é permitida no consumo ritual. Se realizada por um humano fora desse circuito, ele passa à categoria de não-humano, inimigo, ou até mesmo de animal selvagem ou monstro canibal, *Inka pintsí* (faminto por carne). (LAGROU, 1998, p. 76) As prescrições alimentares, ou tabus, são aplicadas por períodos de tempo limitados, em contextos definidos e para indivíduos particulares ou classes de indivíduos, também dependendo do gênero, idade, espécies disponíveis, situação ecológica, estado de saúde ou gravidez. Portanto, razões ligadas à tradição, gustatórias e cosmológicas, fazem parte do não-consumo de certos alimentos. (KENSINGER, 1995, p. 197; LIMA, 2000, p. 61)

Nas imagens de Siã, o encontro alimentar entre os Ashaninka e os Kaxinawá é constituído principalmente de peixe, legumes e frutas, e a comensalidade se dá

como uma forma ritual de troca cultural. É a busca de Siã pela *natureza*, pela *pureza* do índio, considerado por ele ainda preservado.

Para esses povos, a cultura é uma escolha entre várias possibilidades e marca de sua identidade étnico-cultural, distinguindo-os de outros humanos. O humano está dentro da natureza e reconhece sua cultura verdadeira, *kuin*, em sons, hábitos e desenhos de animais e espíritos. Ela existe por meio do espiritual, *yushin*: é uma natureza com alma e vontade, próxima à noção grega de *physis*, da *substância, dos seres animados*. (LAGROU, 1991, p. 28)

Siã muitas vezes lembra o pesquisador criticado por Sahlins, o seguidor do “pessimismo sentimental”, que prega a teoria do “índio evanescente”, que não é um primitivo, porém está muito próximo das suas tradições ancestrais. As imagens distanciadas de Siã, seu “estive lá”, acrescidas de narrativas com a autoridade de *voz-off*, soam como um projeto cultural universalizante, podendo nos levar a crer que Siã fica num caminho dúbio entre o que é “cultura” e o que é “natureza”, como se a “cultura” pudesse, ao mesmo tempo fazer parte do “ser índio” e privá-lo de sua origem.

O conhecimento primordial Ihe aufere a possibilidade de dialogar com a sociedade circundante. Utiliza-se dele para ‘fazer-se ouvir’, conquistando novos espaços antes inatingíveis. Porém, esse estado de “natureza” está atrelado à “cultura”, que é o meio empregado por Siã para dar início a esse diálogo. Ele se posiciona entre o índio antes do contato, no seu estado *puro*, e aquele pós-contato, que deve lutar pela sobrevivência, que deve se inserir no *mundo capitalista dos brancos*, vendendo seus produtos culturais, frutos da origem e tradição de seu povo. Ao mesmo tempo, ele faz essa troca intercultural com maestria e conta com um bom entendimento acerca dos códigos da sociedade do *outro*, principalmente na área política, por meio da qual consegue circular com desenvoltura. Certifica-se de que suas imagens estão atestando a origem de seu povo, quando, ao introduzir e finalizar *Os povos do Tinto Renê*, diz que os pajés Ihe enviaram, através de sonhos, a missão de fazer o filme.

Para mim, a escolha da música *Um índio*, de Caetano Veloso, cantada por Milton Nascimento, para compor a trilha sonora do filme, evidencia essas afirmações. A letra descreve um índio preservado tanto em corpo físico quanto em vários símbolos cosmológicos. Versa sobre sua chegada num objeto não-identificado, como se viesse do espaço, de um lugar desconhecido e distante, praticamente inalcançável, dando-lhe uma conotação etérea. Esse índio é como Peri, um índio preservado. Ao mesmo tempo, é comparado ao lutador marcial do cinema hollywoodiano Bruce Lee e ao boxeador e campeão mundial Muhammad Ali. O perfil desse índio é o perfil de um herói e, ao compará-lo aos Filhos de Ghandi do carnaval baiano, empresta-lhe uma brasilidade e o traz para o interior da nossa sociedade.

A música faz uma alegoria do índio como símbolo coletivo (CUNHA, 1999, p. 102) quando o compara aos *nossos* heróis e também símbolo de origem da sociedade nacional, como o índio Peri, de origem desconhecida por nós. É um 'índio preservado', e o termo é literalmente usado na letra da música e o contextualiza na idéia do *primitivo evanescente* de Sahlins. Quando o torna filho de Ghandi e lhe empresta contornos da sociedade brasileira, esse já não pode ser um índio *puro*.

O filme de Siã faz quase o mesmo movimento, iniciando pelos pajés que lhe dão a missão de realizar as imagens e ensinar sua cultura por meio dos conhecimentos tradicionais, da origem, do 'índio preservado'. Utilizando-se da cultura como meio de comunicação e mediação, ele tenta estabelecer um diálogo entre a sociedade indígena e envolvente.

Optei pela transcrição de algumas partes de seqüências, pela profusão de detalhes acerca do tema da origem e da preservação do índio.

Seqüência KAMPA ou ASHANINKA

Voz-off: Os Kampa, que são mais de 30.000 no Peru, conservam orgulhosamente suas tradições de guerreiros e de xamãs.

Voz-off continua: Seus cantos e mitos são iguais aos que iniciou os incas.

Voz-off: Esses pajés ensinam muitos seringueiros porque eles sabem viver, porque são amigos da mata.

Um índio, música de Caetano Veloso cantada por Milton Nascimento

Essas partes de seqüências do filme demonstram a relação entre a música e as imagens, agora dos índios Ashaninka, que Siã foi buscar no lado peruano, onde acredita estarem mais ‘preservados’ em suas tradições. O caráter de preservadores da floresta, que Siã tenta colocar nos dois filmes analisados aqui, também se encontra nas imagens das plantações e produtos, que fazem parte da alimentação diária desses índios, além da narração em *voz-off*.

4.6 IMAGEM, HISTÓRIA E ECONOMIA

Agrego nesta parte a história à economia, por estarem intrinsecamente relacionadas, e uno-as às imagens do filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*.

A história e economia se entrelaçam nos discursos de Antônio Macedo, Mário Poyanawa, Sueiro, pai de Siã, do próprio Siã e da mestra artesã Dona Elena Buni.

Assim se expressa Siã a respeito da história dos Kaxinawá e dos seus principais personagens:⁴⁰

Essa minha família lutou contra os exterminadores dos índios: Felizardo Cerqueira, Ângelo Ferreira e Pedro Biló, além de outros integrantes, para sobreviver entre a bala e a flecha. Como eu sou de 1964, já encontrei os patrões no finalzinho, não trabalhei para eles. Já sou do tempo da criação da cooperativa. Quando era jovem o meu pai trabalhava para os patrões e graças a Deus estou fora disso.

Só sei da história, um pouco do meu pai trabalhando com os patrões, levando as balsas de borracha para Tarauacá e varejando para fazer um transporte de mercadoria da cidade até a vila Jordão. Meu tempo é mais da organização da cooperativa. Nessa organização eu servia para o movimento; era o motorista de transporte dos chefes. Eu também ia fazer negócio na cidade ou transportava borracha até a cidade de Jordão e Tarauacá. Eu transportava a mercadoria para nossa base, onde nós morávamos, no Seringal Fortaleza, no rio Jordão, trabalhei para a cooperativa, na produção de borracha, na agricultura e na contabilidade etc. No Acre existem essas histórias. Só não sei muito bem da história do Mâncio Lima porque fica para o lado de Cruzeiro do Sul.

⁴⁰ Comunicação eletrônica entre Siã e a pesquisadora, em agosto de 2007.

Mas do Ângelo, do Felizardo e do Pedro Biló, eu sei. O Ângelo e Pedro Biló eram cabras profissionais para matar. O patrão contratava para fazer a correria, pela cabeceira do rio, quando os seringalistas iam abrir o novo seringal ou colocação. Aí mandava o cara e este pegava mais gente que tinha coragem de matar a humanidade para encontrar o índio na maloca. Matavam todos e as crianças eram jogadas para cima e aparadas com a força. E o Felizardo tanto matava, como ameaçava um bocado. A intenção dele era pegar e amansar. Aquele mais bravo matava. E levava as mulheres e a criança para domesticar; as mulheres levavam para ser o peão dele.

E Siã completa seu depoimento: “Assim as nossas almas foram para floresta e nós, que restamos, estamos hoje enfrentando a luta”.

Pode-se pensar que a narrativa tem, como pano de fundo, a relação histórica da violência do contato, do tempo dos padrões e do sistema de aviamento, e o tempo dos direitos, formação e funcionamento das cooperativas, transformando a relação dos índios e seringueiros com a sociedade dominante, assim como sua economia, então livre do endividamento aos barracões.

As imagens de Siã, no filme em questão, e seu depoimento vão descrevendo o massacre das correrias, a primeira entrega das pranchas de borracha realizada pela cooperativa, a contabilidade que os próprios Kaxinawá passaram a administrar, além de mostrar o trabalho dos seringueiros nas colocações, dos índios na cooperativa, da mestra artesã e seus tecidos *kenê*, como novas maneiras de prover o sustento em liberdade, assim como novas fontes de renda.

Siã também demonstra, em seu discurso, que a história sofre um processo contínuo de construção na sociedade Kaxinawá, quando se utiliza, no relato e nas imagens, do termo “luta”. O mesmo termo é empregado como um conjunto de novas estratégias que mobilizam uma identidade singular Kaxinawá, de diversas maneiras, em face da sociedade envolvente, afirmando, mais uma vez, a construção da identidade Kaxinawá perante a alteridade.

Numa seqüência, uma “aula” de política e economia é ministrada, perpassando a história, tanto dos seringueiros quanto dos índios, por Mauro de Almeida, que naquele momento fazia o papel de ativista, além de Dolor, seu Milton, Chico Ginu e Antônio Macedo.

O tema central é a Reserva Extrativista, que serve, contudo, como elemento que rege vários discursos sobre sustentabilidade, economia, política, organização social e, acima de tudo, liberdade. É realmente o “tempo dos direitos”, e os personagens que influenciaram na chegada desse tempo se encontram nas imagens de Siã, passando a lição adiante.

Na seqüência do filme percebi a importância dada pela câmera de Siã às expressões e reações do público que se encontrava presente, assistindo às palestras e discursos sobre as reservas extrativistas. O foco, de tempos em tempos, retorna a eles: é o *outro*, sempre presente na construção do “ser Kaxinawá”.

O filme foi resultado de várias reportagens que Siã realizou para a TV Aldeia, do Acre, por meio de um projeto da ASKARJ, aprovado pelo Ministério da Cultura, sobre educação, saúde, economia e política.

Nesse momento do filme, a apropriação do vídeo para comunicação com o local e o global – e entre eles – se torna evidente nos discursos: como os seringueiros e índios devem se posicionar frente aos problemas com financiamentos, conflito de terras, entre outros exemplos do global, além da exploração sustentável da floresta em prol de sua preservação, como rotina local. A apropriação, nessa etapa, tem fins não somente dialógicos mas políticos e econômicos, além de utilizar a história para alcançá-los.

Nessa seqüência se encontra a idéia principal de todo o filme, por meio do qual Siã faz sua militância política, utilizando-se como ponto de partida de uma trajetória de construção narrativa com ênfase nas belezas da floresta e sua diversidade cultural, para então, chegar ao objetivo proposto.

Como o artista que utiliza a arte para se comunicar, para influenciar seu tempo, para conseguir adeptos às suas idéias e organizar movimentos e escolas, Siã se apropria do recurso audiovisual para evidenciar a organização de cooperativas, para influenciar a opinião pública local, com vistas a uma opinião global, e para atrair participantes e simpatizantes à sua causa.

A música escolhida para essa seqüência também tem seu papel: narra e incita a posse da terra por meio da implantação da Reserva Extrativista, do fim à sujeição ao sistema imposto no passado, ao endividamento nos seringais, assim como as imagens evocam “heróis” sindicalistas assassinados.

Muitos dos principais articuladores do movimento de implantação das reservas extrativistas, Macedo, Mauro de Almeida, Chico Ginu, Dolor, seu Milton, nos são apresentados por meio de seus discursos, de conteúdo político e ativista, na tentativa de angariar adeptos à causa.

Siã, novamente, utiliza narrativas e imagens justapostas dos atores sociais que discursam alternadamente, do trabalho dos seringueiros e índios e da audiência, que serve de contraponto para esse dialogismo entre imagens e narrativa, como recurso fílmico de construção de tensão e de impacto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A apropriação e utilização do vídeo pelos índios, para fins políticos, estão expressas integralmente no primeiro filme de Siã Kaxinawá, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*. Não resta dúvida que, ao utilizar-se de um recurso do *outro* para reivindicar direitos, como, por exemplo, a greve, deve-se dispor ainda dos meios desse *outro* para comunicar-lhe as demandas do grupo, numa linguagem acessível e compreensível para ele, que é o vídeo e seu mundo imagético, tão difundido na sociedade dominante.

O vídeo serve-se do dialogismo e da diversificação na forma para travar as conexões entre as situações contíguas apresentadas e nos mostra a relação – também de caráter reflexivo – entre o observador e o observado, por meio da relação entre o observador, Siã, e os sujeitos filmados, os observados: a câmera de Siã, como observador, o próprio Siã nas imagens como sujeito e observado, e nós, como observadores, enquanto platéia, e observados, enquanto público-alvo das imagens realizadas.

As seqüências do filme vão estabelecendo relações internas entre um conjunto de enunciados que situam o vídeo no contexto de um momento histórico-político de mudanças importantes para os povos da floresta, como a morte de Chico Mendes, seguida da militância política do então líder sindical e atual presidente do Brasil, Luís Inácio “Lula” da Silva, dos antropólogos simpatizantes com as causas dos seringueiros e índios, com a criação da Aliança dos Povos da Floresta e das reservas extrativistas. Todos têm espaço para dar voz aos seus interesses, que, naquele momento, tinham uma causa em comum: lutar pela criação das reservas extrativistas. O filme oculta os conflitos e expõe a Aliança dos Povos da Floresta como um projeto coletivo que supera as diferenças.

A apropriação da tecnologia audiovisual por Siã Kaxinawá se dá para a autodeterminação dos interesses e resistência de seu povo. Siã emprega os

elementos polifônicos e visuais que esse recurso oferece para promover a troca de informações entre ele, com um discurso representativo de algumas necessidades do seu grupo de pertencimento, e a sociedade envolvente.

No filme, Siã utiliza-se de discursos orais para transmitir suas idéias e acrescenta a mesma polifonia nos diálogos imagéticos, valendo-se da justaposição das imagens para construir seu próprio repertório iconográfico. Siã filma o “ser índio” tanto por meio de seu olhar quanto pelas afirmações do cantor e compositor Milton Nascimento, que, por ser uma figura popular, em algumas cenas reforça a autoridade de Siã e o que ele pretende mostrar.

Passando para *Os povos do Tinto René*, sua introdução é produzida nos moldes de um filme comercial, com legendas, efeitos de cores, narração e a presença do realizador, Siã Kaxinawá.

Sua presença se dá tanto na legenda que atesta a autoria – nos dizeres “Um documento de Siã Kaxinawá - quanto fisicamente, com Siã caracterizado com a pintura facial de motivos *kenê*, buscando nos ancestrais, nos pajés, a razão para a realização do vídeo, a missão de que foi incumbido por eles. O motivo para tal encargo seria o de alcançar um público inacessível em épocas passadas, quando não era possível utilizar o audiovisual.

Siã fala em *hatxa kuin*, sua língua, mais uma vez enfatizando sua cultura perante o olhar do *outro*, numa ação afirmativa, valendo-se dos meios tecnológicos desse *outro* para sustentar sua cultura.

A narrativa introduz um contexto histórico, o “tempo da borracha”, e logo em seguida já está contextualizada no tempo atual, de liberdade do sistema da “febre da borracha” e seus desdobramentos, para então iniciar a categorização dos povos tradicionais da região.

O primeiro personagem é o seringueiro. Nos planos seguintes, Siã introduz o grupo indígena Ashaninka. É a vez dos ribeirinhos nordestinos, para mostrar o processo de preparação do chá de *ayahuasca*, porém feito por um seringueiro, fruto do sincretismo entre a cultura indígena e a do seringueiro.

Siã mobiliza o tema da *ayahuasca* por meio de vários recursos comunicativos: imagetivamente, pelo narrador, entrevistando seringueiros e, mais especificamente, dando as coordenadas dos diálogos quando pede esclarecimentos sobre o processo de escolha do cipó e das folhas para a preparação do chá. De fato, Siã responde com ênfase interrogativa, encaminhando seus interlocutores a respostas já conhecidas e esperadas por ele. A qualidade do saber indígena acerca da *ayahuasca* sob o conhecimento do seringueiro se encontra em vários momentos do filme - por exemplo, quando Siã pergunta ao seringueiro: *Você conhece cipó?... na mata mesmo, assim?*

Siã induz seu interlocutor às respostas e fica bem evidente a direção de cena e narrativa, através do olhar que os entrevistados dirigem à câmera e das perguntas direcionadas.

O filme também documenta o método de secagem das folhas de tabaco para venda, o funcionamento da cooperativa e o processo de manejo sustentável do solo.

Finalmente, a câmera de Siã nos mostra os *Huni Kuin* do rio Jordão.

É a descrição, em imagens, do ser “seringueiro-índio”, ou vice-versa, que Siã Kaxinawá nos apresenta, já que os índios que ele registra no filme trabalham com a seringa como parte da Aliança realizada e da Reserva Extrativista do Alto Juruá. Dessa maneira, Siã encontra uma forma de representação histórica de seu próprio grupo por meio de um ator simbólico, o seringueiro, de um tempo em que ser índio Kaxinawá era ser seringueiro, por imposição e modelo do regime dos patrões da borracha.

Quando Siã e sua câmera finalmente chegam ao Jordão, assim como na viagem às aldeias do rio Curanja, seu olhar e foco se voltam para os elementos culturais de seu próprio povo, sua identidade única, para demonstrar, por meio da diferença, que ainda permanecem ligados aos vários aspectos tradicionais de sua cultura, como, por exemplo, os desenhos e tecelagem *kenê*, um dos símbolos concernentes ao “ser Kaxinawá”.

Todas as seqüências alternam sua narrativa entre a *voz-off* do narrador, a própria voz de Siã e as vozes dos atores sociais entrevistados por ele.

As vozes de Siã, do seringueiro e do narrador (*voz-off*) se revezam, criando um discurso com ponto de vista único e com uma mesma finalidade, sempre distanciado pela interferência do narrador. As seqüências são a prova do “eu faço parte disso” de Siã, com sua voz e sua câmera, em direção à qual o seringueiro caminha ou para onde olha.

Há um distanciamento e uma aproximação simultâneos de Siã.

Na introdução do filme, ele se caracteriza como um índio Kaxinawá – com os sinais diacríticos característicos, como a pintura facial com os símbolos *kenê* –, falando sua língua, *hatxa kuin*, procurando uma aproximação com a cultura original e tradicional do povo Kaxinawá. Numa outra cena do mesmo filme, quando conversa com um seringueiro nos seringais, faz comentários e perguntas a ele, aproximando-se assim da realidade “Kaxinawá-seringueiro”, como ele próprio comenta: *...A vida de seringueiro é fogo né? Obtém como resposta do seringueiro: ...Não tem o que ele viver de outro meio, porque o meio dele é a seringa. O que ele tá fazendo é só cortá a seringa mesmo.*

O distanciamento advém da posição em que Siã se coloca - de observador frente ao observado -, como se ele não tivesse nada em comum com sua realidade e estivesse ali para apreendê-la. É um recurso quase didático, que utiliza para conceder entrada a quem não faz parte daquele mundo e quer conhecê-lo. Outro ponto importante é a afirmação, por meio do diálogo, de que hoje seu povo não vive só da seringa: ela não é seu único meio de subsistência, e isso Siã faz questão de deixar bem claro. E sua câmera, a apropriação desse meio tecnológico do *outro*, é a prova desse novo tempo.

Algumas seqüências vão mostrando mais da vida do seringueiro e contando sobre sua história e o processo de aprimoramento das técnicas de retirada do látex da árvore de seringa, a preparação para prensagem, a quantidade produzida, o

preço e transporte. Siã faz questão de sempre “estar lá”, alternando-se em voz e câmera com os elementos da narrativa.

Outras imagens mostram o cenário da floresta e da Reserva Extrativista do Alto Juruá, com suas populações ribeirinhas, até chegar ao rio Breu, onde vive um grupo Ashaninka. Siã se mantém no papel de observador, desta vez na voz do narrador, que nos informa de sua viagem no barco Chachú até as últimas cabeceiras do Juruá.

A câmera de Siã registra a vida dos ribeirinhos, imigrantes nordestinos, e retorna ao seringueiro.

Siã mostra em detalhes o cotidiano do seringueiro, documentando esse *outro*, que, por intermédio da Aliança dos Povos da Floresta, é parte da Reserva Extrativista do Alto Juruá e se tornou não só seu vizinho mas também um integrante do universo Kaxinawá.

Siã, por se fixar na descrição do *modus vivendi* seringueiro em grande parte do filme, vê nos menores detalhes a diferença, instituindo a alteridade, sendo ela parte integrante na construção da identidade Kaxinawá. Essa alteridade é que torna seu grupo único, exclusivo.

Numa outra seqüência, se estabelece um discurso entre a *voz-off* do narrador e as imagens de Siã, que, em conjunto, vão enunciando os benefícios do trabalho da cooperativa dos seringueiros, uma vez mais dando cunho político ao contexto do filme e mostrando os avanços com a utilização de maquinário apropriado.

...Com esse sistema, que os seringueiros aprenderam com os índios, a floresta produz indefinidamente... – esse é o mote que testifica o poderio do “saber indígena” sobre o *outro*, também habitante da floresta, que aprendeu sobre ela com o índio e continua a fazer uso dos conhecimentos dele, que se renovam, assim como a floresta.

...Isso se chama manejo sustentável dos recursos naturais renováveis... – é outro tema, ligado à preocupação e responsabilidade que o índio demonstra pela

preservação da floresta, que ele utiliza como meio para assegurar sua permanência e o papel de fiel guardião.

O conceito de que os povos da floresta estão integrados à natureza é uma idéia da qual Siã se apropria politicamente, no papel de preservacionista. Ele vai delineando os grupos indígenas Kaxinawá e Ashaninka com imagens do índio preservado, do índio *puro*, aquele que utiliza os recursos naturais da floresta de forma sustentável. Esse índio não se corrompeu com o capitalismo, mas soube tirar proveito dele e utiliza alguns dos métodos que a sociedade envolvente desenvolveu para lidar com as pressões do mundo contemporâneo. Então, nesse quesito, Siã pratica o discurso do ecologista, do preservacionista, que afirma ser o índio o detentor do conhecimento maior no uso de métodos tradicionais para a preservação da floresta.

O discurso de Siã pode remeter, em parte, à idéia do *selvagem ecologicamente nobre*, criticado por Kent H. Redford. Para o autor, a idéia de o índio ser superior no trato com os recursos naturais não passa de um mito originário do *Jardim do Éden*, como exemplifica ao lembrar dos viajantes e cronistas europeus que definiam os índios como habitantes do Novo Mundo:

[...] the land belonged to all, just like the sun and water. Mine and thine, the seeds of all evils, do not exist for those people...They live in a golden age...in open gardens, without laws and books, without judges, and they naturally follow goodness.

[...] all are equal in every respect, and so in harmony with their surroundings that they all live justly and in conformity with the laws of nature. (REDFORD, 1991, p. 1).

Redford desconstrói o mito do *nobre selvagem* alegando que, no mundo contemporâneo, os índios podem ser forçados, tentados, ou mesmo seduzidos a adotar novos métodos e tecnologias para melhorar seu estilo de vida, sem barreira cultural que os impeça até de ameaçar a sustentabilidade dos recursos naturais disponíveis para sua sobrevivência. Observa também que, se confrontados com as pressões do mercado, alta densidade demográfica e sedentarismo – pois já não

lançam mão das mesmas técnicas árduas de outrora para sua subsistência –, não conseguem mais manter a integridade de seus métodos tradicionais. Ele não deprecia os índios por assim procederem, mas justifica sua atitude por terem eles as mesmas capacidades, desejos e necessidade de beneficiar-se do meio ambiente que os europeus no passado: “Why shouldn’t the Indians have the same right to dispose of the timber on their land as the international timber companies have to sell theirs?” (REDFORD, 1991, p. 2)

Siã é mais cuidadoso em sua narrativa visual, não se atendo somente a essa idéia da *pureza* do índio, mas exibindo um perfil mais amplo do que é ser um índio contemporâneo. Por meio de suas imagens, é possível tomar conhecimento de como esse indivíduo, representante de uma coletividade, se insere na sociedade globalizada sem se tornar diferente do que originalmente era. Isso se dá quando retorna às suas práticas culturais tradicionais como meio de preservá-las, além de recriar e adotar novas técnicas e métodos de subsistência, baseados em seu repertório tradicional, adaptando-os ao conjunto de procedimentos da sociedade dominante.

Nesse ponto, podemos fazer uma ligação entre as teorias de Sahlins, Turner e Redford.

Sahlins, com sua crítica ao *índio evanescente* e a favor da *cultura de resistência*, surgida como um movimento inverso àquele conceito, aponta para o culturalismo moderno como uma forma particular de assimilação do capitalismo pelos povos tradicionais, no qual eles se apropriam das técnicas da cultura dominante e lhes dão nova função, com caráter preservacionista, na auto-afirmação de sua cultura e alteridade, ou como recurso político e de comunicação.

Os significados se alteram de acordo com as mudanças culturais, resultado das ações individuais ou coletivas, e da forma de interação nas relações entre os sujeitos em situações históricas: é o que Sahlins denomina de ‘estruturas performativas’, parte do ‘modo nativo’ de ressignificação das situações apresentadas, construindo novos significados. (PANTOJA, 2004, p. 53)

Turner, ao falar da inversão cultural ou *indigenização da modernidade*, discorre sobre o mesmo tema de Sahlins, especificando que a assimilação da cultura dominante pelos povos tradicionais é um meio de sustentar e reproduzir sua própria cultura, por intermédio de uma consciência histórica e de organizações políticas autônomas.

Redford tenta uma compreensão sobre como as apropriações da lógica e dos aparatos da sociedade circundante podem resultar em ações que dão novo caráter à relação entre o índio e a natureza, derrubando o conceito do índio *ecologicamente correto* ou, como o categoriza, do *nobre selvagem*.

A idéia original de Siã é que está filmando para cumprir uma missão que lhe foi entregue pelos pajés – o retorno ao tradicional, ao sagrado, à natureza e à “cultura”. Nesse retorno, Siã escolhe se apropriar de um recurso tecnológico do *outro* para construir a sua própria identidade e a de seu grupo, dirigindo-se a esse *outro* como mediador desse processo de elaboração da alteridade.

Seqüência

Voz de Siã, ao fundo, em hatxa kuin, e a voz do narrador, traduzindo-o:

Voz-off.

Recebi essa missão de um sonho de meus pajés, e com este filme estou saldando meu compromisso. Estou feliz, porque o fim de minha viagem mostra o começo de uma viagem, a viagem do sonho dos Povos da Floresta, do espelho mágico da câmera, que diz a verdade que conheci.

Nas etnografias sobre os povos de língua Pano, a idéia das viagens e caminhos é sempre recorrente e, no Juruá, é um código que faz muito sentido, tanto no aspecto físico, da viagem horizontal, do deslocamento no espaço em si, quanto no metafísico, da viagem vertical, da experiência xamânica.

Os movimentos constantes dos povos indígenas em direção às cidades da região, às grandes cidades do país e a outros países são maneiras diversas de relacionamento com a sociedade envolvente e influenciam, de acordo com Carneiro da Cunha (1998, p. 12), as formas de organização social, política e a percepção do

mundo. Esses movimentos podem também ocorrer através de viagens alucinatórias, pelo uso da *ayahuasca*, que provocam mudanças na ordem, pois vários conhecimentos intangíveis são obtidos dessa forma, a que somente o xamã tem acesso.

Em termos locais, os deslocamentos verticais, ou viagens metafísicas, abrem flancos para a manifestação de um *sincretismo*, pois propiciam o encontro das tradições indígenas com as manifestações religiosas regionais, como a utilização da *ayahuasca* ou do cipó ou santo-daime, de que falei antes.

Na Amazônia, os xamãs, ou *mukaya*, termo kaxinawá, são viajantes por excelência e ganham prestígio local quando suas viagens são horizontais, como é o caso de Crispim, mencionado anteriormente neste trabalho. O pioneiro na introdução da *ayahuasca* entre os seringueiros da bacia do Tejo ganhou reputação xamânica após ter estudado no Ceará, vivido em Belém e se estabelecido no seringal Divisão, símbolo da junção do local com o global, transformando-se num real tradutor.

Os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas. (Kensingler, 1995)... Cabe-lhes interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas... Ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê... Como se escrutasse por apalpadelas, como se abordasse um domínio desconhecido cujos objetos só se deixam ver parcialmente, o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial... (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, p. 12)

A verdade expressa pela tradução xamanística é uma verdade da relatividade dos mundos particulares visitados pelo xamã, que os decifra e os traduz em códigos, sejam visuais, como os tecidos *kenê*, ou sonoros, como os cantos do tear ou do ritual da *ayahuasca*, ou mesmo as imagens nos filmes de Siã.

A verdade das imagens se confunde com as imagens da *ayahuasca*, pois os pajés incumbiram Siã com a missão de transmiti-las, assim como em seus sonhos oníricos ou alucinatórios.

O ritual da ingestão da *ayahuasca* é uma forma de viagem visionária, que pode levar uma pessoa a um processo dinâmico de caminhos e identidades possíveis a serem seguidos.

As *mirações*, viagens visuais realizadas por meio da ingestão da *ayahuasca*, podem levar por caminhos desconhecidos, como nos relata Jahnel de Araújo (1998, p. 89) em nota de rodapé:

São comuns narrativas de viagens geográficas realizadas através da Ayahuasca. Seu João Cunha⁴¹ mesmo, ao me conhecer e saber que eu vinha de São Paulo, contou que já conhecia esta cidade através de uma viagem feita no Cipó. Narrou também sua primeira viagem a Cruzeiro do Sul, realizada através da bebida. Disse que chegou, viu o porto, aquele monte de barco e andou por uma rua à direita cheia de casas coloridas. Nesta ocasião João Cunha ainda não conhecia Cruzeiro "de verdade". E quando chegou lá pela primeira vez (ou segunda, se contarmos a viagem em *miração*), reconheceu tudo o que viu na *miração*. E, segundo ele, por isso não se perdeu naquela cidade tão grande.

Por essa razão, os Kaxinawá educam suas crianças com pensamentos e sentimentos de pertencimento e coletividade, para que, longe de casa, venham a sentir falta do que ainda lhes pertence e do seu local de origem, como um ser social (LAGROU, 1998, p. 46-47). Talvez resida aí a idéia de que os xamãs, além do prestígio por serem viajantes no tempo, tenham maior reputação por movimentarem-se através do espaço físico. Retornam às suas comunidades para dar continuidade ao processo da constituição dos conhecimentos, que nunca cessa, com os velhos pajés, mas logo após voltam às cidades e transformam continuamente suas práticas, conforme lembra Carneiro da Cunha (1998), numa miscigenação de técnicas e conhecimentos entre o tradicional e o urbano.

O xamã faz a viagem espiritual com fins de cura e ritual, que está intrinsecamente ligada aos vários *yushin*, ou *espíritos*. O *yushin* do xamã, quando este está dormindo ou em transe, faz a viagem metafísica à procura de almas, formando alianças para a cura. (LAGROU, 1991, p. 41)

⁴¹ Seringueiro do Alto Juruá.

Lagrou ouviu dos Kaxinawá do lado brasileiro do Purus que não existiam mais xamãs, porém ela observou que, por sofrerem constantes ataques de forças ou entidades espirituais, além de ações de grupos vizinhos, os índios viviam em busca de contato espiritual, por meio de caminhadas solitárias de alguns velhos, sem fins de caça ou coleta de ervas medicinais, e também pela ingestão contínua da *ayahuasca* (1991, p. 27).

A viagem xamânica é uma característica crucial do xamanismo Kaxinawá. O bedu yushin⁴² viaja, livre do corpo, no sonho, ou quando o xamã está em transe sob o efeito do rapé ou do Ayahuasca. Estas viagens cumprem objetivos além da cura de um caso concreto. São excursões exploratórias. Procuram entender o mundo e as causas últimas das doenças. Exploram os caminhos que o bedu yushin do morto terá que seguir para chegar ao céu e fortalecem as relações com o mundo espiritual pelo bem-estar da comunidade. (LAGROU, 1991, p. 42)

Siã conclui seu filme numa missão recebida de seus pajés, que, através de viagens oníricas, lhe atribuíram a incumbência de levar a mensagem que seus *yushin* lhe designaram em sonhos. Ele se apropria de um meio tecnológico da sociedade envolvente, o vídeo, num formato nada xamânico de comunicação. Mas, assim como os pajés são os tradutores de seus sonhos, visões e *mirações*, Siã cumpre o papel de mediador e tradutor dos sonhos dos pajés para a sociedade global, utilizando para esse diálogo o ***Cinema de índio, a Televisão de caboclo e o Travel Channel***⁴³.

⁴² Espírito do olho, aspectos do espírito verdadeiro. Reside na pupila e é responsável pela visão e percepção. (LAGROU, 1991, p. 49-50)

⁴³ Termos referentes às imagens produzidas por um realizador indígena (*Cinema de índio*), ou através das *mirações* provocadas pela *ayahuasca*. *Televisão de caboclo* é mencionado em Carneiro da Cunha e Almeida, 2002, p. 382.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mauro. B. Junho, 2004. Direitos à floresta e ambientalismo: seringueiros e suas lutas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 19, n. 55.

_____. 2002. Enciclopédia da floresta. O Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações. In: CARNEIRO DA CUNHA, M.; ALMEIDA, M. B. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Rosane. 2002. **Fotografia e antropologia**: olhares fora – dentro. São Paulo: Estação Liberdade / Educ / Fapesp.

AQUINO, Terri Valle de. 1977. **Kaxinawá**: de seringueiro “caboclo” a peão “acreano” – Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília.

AQUINO, Terri Valle de; IGLESIAS, Marcelo Piedrafita. 1994. **Kaxinawá do rio Jordão**: história, território, economia e desenvolvimento sustentado. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre.

ARAÚJO, M. G. Jahnel. 1998. **Entre almas, encantos e cipó**. Dissertação de Mestrado. Campinas. UNICAMP.

BARTH, F. 1998. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora UNESP.

BARTHES, R. 1980. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. 1990. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM. 2001. A imagem do índio no Brasil. Vol. 12. n. 1. Rio de Janeiro: UERJ.

CALAVIA SAEZ, Oscar. 2006. **O nome e o tempo dos Yaminawa**: etnologia e história dos Yaminawa do rio Acre. São Paulo/Rio de Janeiro. Editora da UNESP, ISA e NUTI.

CARDARELLO, A.; FONSECA, C.; GODOLPHIM, N.; ROSA, R. 1998. Nos bastidores de um vídeo etnográfico. In: FELDMAN-BIANCO, B.; MOREIRA LEITE, M. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus.

CARNEIRO DA CUNHA, M. 1998. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução. **Mana** 4 (1): 7-22.

_____. 2002. Enciclopédia da floresta. O Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações. In: CARNEIRO DA CUNHA, M.; ALMEIDA, M. B. São Paulo: Companhia das Letras.

CARRIÈRE, J. C. 1994. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CARVALHO, C. 2005. História social da borracha: seringueiros do Acre. **Horizontes Antropológicos**. Volume 12. Número 25. Jun.-Jul. 2006. Porto Alegre: UFRS.

CEDI. 1987/90. Povos indígenas no Brasil. Aconteceu. Especial 18.

CHIARA, Vilma; SCHULTZ, Harald. 1955. Informações sobre os índios do Alto Rio Purus. São Paulo. **Revista do Museu Paulista**. Vol. IX. p. 181-201.

COLLIER, J.; COLLIER, M. 1986. **Visual anthropology**. University of New Mexico Press.

CORRÊA, Mari. 2007. Filmar é cultura: e o que é cultura? **A Rede**. Disponível em: <www.aredes.inf.br>. Acesso em: 24 mar. 2007.

COSTA, Eliza. 1998. **Da patronagem à associação**: poderes em disputa na Reserva Extrativista do Alto Juruá. Campinas. Dissertação de Mestrado, UNICAMP.

CPI-COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DO ACRE. 1995. **Shenipabu Miyui**: história dos antigos. Rio de Janeiro: Amoreira Produções.

CTI; CARELLI, V. 2004. **Mostra Vídeo nas Aldeias**: um olhar indígena. Curitiba. Centro Relax de Cultura.

CUNHA, Edgar T. 1999. **Cinema e imaginação**: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. São Paulo. Dissertação de Mestrado. USP.

_____. 2001. Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. A imagem do índio no Brasil. Rio de Janeiro. Vol. 12. n. 1. p. 39-50. UERJ.

CUNHA, Edgar T., BARBOSA, Andréa. 2006. Antropologia e imagem. **Ciências Sociais**. Passo-a-Passo. N. 68. Rio de Janeiro: Zahar.

DESHAYES, P. 2000. **Les mots, les images et les maladies**. France: Loris Talmart.

EISENSTEIN, S. 1990. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 1990. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar

ERIKSON, P. 1992. Uma singular pluralidade: a etno-história Pano. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. 1998. **História dos índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. p. 239-252.

FELDMAN-BIANCO, B. 1998. (Re) Construindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefatos visuais e a tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica. In: FELDMAN-BIANCO, B. e MOREIRA LEITE, M. 1998. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papyrus.

FRANCO, Mariana C. P.; CONCEIÇÃO, Osmildo S. 2002. Breves revelações sobre a ayahuasca: o uso do chá entre os seringueiros do Alto Juruá. In: LABATE, B. C.; ARAÚJO, W. S. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras. Parte I, p. 201–227.

FROTA, M. 2000. **Taking aim e a aldeia global**: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapó. Disponível em: <www.nmemocine.com.br/obrasindigenas/frota.htm>. Acesso em: 24 mar. 2007.

GALLOIS, Dominique T. 1998. Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural. In: FELDMAN-BIANCO, B.; MOREIRA LEITE, M. 1998. **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. 1995. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. **Revista de Antropologia**. São Paulo. Vol. 38. n. 1. USP.

GEERTZ, Clifford. 1978. Obras e vidas: o antropólogo como autor. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 2001. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 1997. **O saber local**. Rio de Janeiro: Vozes.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. 2005. Eu, divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo. Caxambu. XXIX Encontro Anual da ANPOCS.

GOW, Peter. 1995. Cinema da floresta: filme, alucinação e sonho na Amazônia Peruana. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, vol. 38, n. 2, p. 38-51.

GURAN, M. 1999. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho.

IGLESIAS, M. P.; AQUINO, T. V. de. 2006. **Povos e terras indígenas no Estado do Acre**. (Texto de subsídio ao Eixo da Socioeconomia do ZEE do Acre-Fase II). Rio de Janeiro/Rio Branco, mimeo, fevereiro, 52 p.

IGLESIAS, M. P.; LIMA, E. C.; ALMEIDA, M. B. Maio, 2007. Publicação do Instituto de Estudos Socioeconômicos. INESC. Rio Branco. **Boletim** Ano VI. Ano 20.

KEIFENHEIM, B. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, B.; ARAÚJO, W. (Org.). 2002. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras. Parte I. p. 97-128.

KENSINGER, K. 1995. **How real people ought to live**: the Cashinawa of Eastern Peru. EUA: Waveland Press.

KÓZAK, V.; BAXTER, D.; WILLIAMSON, L.; CARNEIRO, R. 1979. The Hetá indians: fish in a dry pond. **Anthropological papers of the American Museum of Natural History**. New York. Vol. 55. Part 6.

LABATE, B. C.; ARAÚJO, W. S. (Org.). 2002. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras.

LAGROU, E. M. 1991. **Uma etnografia da cultura Kaxinawá**: entre a cobra e o inca. Florianópolis: Editora da UFSC.

_____. 1996. **Xamanismo no Brasil**. In: LANGDON, E. J. M. Florianópolis: Novas Perspectivas.

_____. **Caminhos, duplos e corpos**: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá. São Paulo. Tese de Doutorado. USP.

_____. 2002. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade? **Mana** 8 (1): 29–61. _____. 2004. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pib/epi/kaxinawa/ident.shtm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

LEACH, E. 1973. **As idéias de Lévi-Strauss**. São Paulo: Cultrix.

_____. 1974. Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo. In: _____. **Repensando a antropologia**. 2006. Debates. Vol. 88. São Paulo: Perspectiva. p. 191-203.

LIMA, E. Coffaci. 2000. **Com os olhos da serpente**: homens, animais e espíritos nas concepções Katukina sobre a natureza. Tese de Doutorado. USP.

_____. 2000a. BR-364: no caminho dos Katukina. In: RICARDO, C. A. (Org.). **Povos indígenas no Brasil 1996-2000**. São Paulo. Instituto Socioambiental. p. 575-578.

_____. 2006. BR-364 e os Katukina: a história se repete. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (Org.). **Povos indígenas no Brasil 2001-2005**. São Paulo: Instituto Socioambiental. p. 586-587.

LUZ, Pedro Leite da. O uso ameríndio do caapi. In: LABATE, B. C.; ARAÚJO, W. 2002. **O uso ritual da ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras. Parte I – p. 37-68.

MALINOWSKI, B. 1978. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril.

MARCUS, George. 1986. The poetics and politics of ethnography. In: CLIFFORD, James; GEORGE, Marcus. **Writing culture**. University of California Press. p. 165-193.

MARTINELLI, Pedro. Janeiro, 2007. Brasil, almanaque de cultura popular. Armazém da Memória Popular. São Paulo. Andreato Comunicação e Cultura. p. 12-17.

MAYBURY-LEWIS, D. 1965. **The savage and the innocent**. Boston: Beacon Press.

McCALLUM, C. 2001. **Gender and sociality in Amazonia**: how real people are made. New York: Berg-Oxford.

MEAD, M.; BATESON, G. 1942. **A Balinese character**: a photographic analysis. New York: the New York Academy of Sciences.

NOVAES, S. C. 2000. Quando os cineastas são índios. Revista **Sinopse**. São Paulo Vol. 2. p. 88-90.

OLIVEIRA, A. E. Julho, 1988. **Amazônia**: modificações sociais e culturais decorrentes do processo de ocupação humana (Séc. XVII ao XX). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. Boletim vol. 4. Antropologia.

PANTOJA, Mariana C. 2004. **Os Milton**: cem anos de história nos seringais. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Massangana.

PELLEGRINO, Sílvia P. 2003. **A comunicação reflexiva**: antropologia e visualidade no contexto indígena. Dissertação de mestrado. Campinas. UNICAMP.

PERNEY, Linda. Jan./Fev. 1992. Unquiet on the Brazilian front: the rubber tappers under fire again. Revista **AUDUBON**. National. USA. Audubon Society. p. 26-30.

PIMENTA, José. 2006. **Reciprocidade, mercado e desigualdade social entre os Ashaninka do rio Amônia**. Brasília. Série Antropologia, n. 392. UnB.

RABINOW, Paul. Representations are social facts: modernity and post-modernity in anthropology. In: CLIFFORD, J.; GEORGE, M. **Writing culture**. University of California. p. 234-261.

REDFORD, K. H, 1991. **Cultural survival quarterly**. USA. 15(1): 46.

REYNA, Carlos P. **Vídeo e pesquisa antropológica**: encontros & desencontros. Campinas: UNICAMP. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/reyna-carlos-video-pesquisa.html>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

RODRIGUES, O. A. Nov/1990. **The second murder of Chico Mendes**: letters from the Amazon 1. New York: Amanaka´a Amazon Network.

SAHLINS, Marshall. 2004. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

_____. 1997a. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção. Parte I. **Mana**. Vol. 3. n. 1. Rio de Janeiro. Abril. Scielo.

_____. 1997b. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção. Parte II. **Mana**. Vol 3. n. 2. RJ. Abril. Scielo.

SANTILLI, J. 2005. **Socioambientalismo e novos direitos**. IEB e ISA, São Paulo: Peirópolis.

- SANTOS LIMA, O. 2004. **Câmera clara**: um diálogo com Barthes. Curitiba: UFPR.
- SONTAG, S. 1977. **On photography**. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SOUZA, M. A.; DAHER, J. Julho, 2000. **Revista Amazônia 21**. Manaus, Amazonas.
- _____. Dezembro, 2000. **Revista Horizonte Geográfico**. São Paulo.
- TASTEVIN, C. 1924. **O rio Murú**: seus habitantes, crenças e costumes Kachinaua. Seabra.
- _____. 1924. **O Tarauacá**. Tefé.
- TIME-LIFE. 1971. 1840-1960. **Great photographers**. Alexandria, Virginia: Time-Life Books.
- TURNER, Terence. 1994. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**. Volume 36. Ano 1994. São Paulo. USP. P. 81-121.
- _____. 1993. De cosmologia a história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó. In: CASTRO, E. V. de; CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.). **Amazônia**: etnologia e história indígena. São Paulo. USP: FAPESP. Série Estudos. p. 43-66.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. 1994. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus.
- VILLAS BÔAS, O. 2000. **A arte dos pajés**. São Paulo: Globo.
- XAVIER, I. 1977. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- WEIGLE, M. 1985. **New Mexicans in cameo and camera**. USA: University of New Mexico Press.
- WOLFF, Cristina Scheibe. 1999. **Mulheres na floresta**: uma história. Alto Juruá, Acre (1890- 1945) São Paulo: Hucitec.
- WORTH, Sol; ADAIR, J. 1972. **Through Navajo eyes**. USA: Indiana University Press.
- ZIMMER, Carl August. 1990. **Tech in the jungle**. USA: Discovery Magazine. p. 42-45.

FILMOGRAFIA

COEN, JOEL e COEN, ETHAN. 1991. **Barton Fink**.

HERZOG, W. 1981. **Fitzcarraldo**. 157 min.

FERRAZ, A.; CUNHA, E. T.; MORGADO, P.; SZTUTMAN, R. **Jean Rouch: subvertendo fronteiras**. LISA – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. USP. São Paulo. Coleção Videofilmes. 41 min.

ROUCH, J. 1958. **Moi, un noir**. 72 min.

_____. 1957. **Les maîtres fous**. 26 min.

CARELLI, V.; GALLOIS, D. 1993. **A arca dos Zo'é**. 22 min.

WENDERS, W. 1991. **Até o fim do mundo**. 160 min.

FERREIRA, F. 2006. **Allahu Akbar**. 29 min.

BARBOSA, A. 2006. **No canto dos olhos**. 25 min.

FERRAZ, A. L. ALMEIDA CASTRO, R. 2006. **Ondas no corpo: brincar com o vento**. 40 min.

CUNHA, E. T. 2005. **Ritual da vida**. 30 min.

MacDOUGALL, D. 2001-2004. **Doon School**.

_____. 1991. **Photo Wallahs**.

_____. 1993. **Tempus de baristas**.

_____. 1972. **To live with herds**.

MOSTRA VÍDEO NAS ALDEIAS: UM OLHAR INDÍGENA, julho 2004. Centro de Lazer e Cultura Relax. Unidade Praça do Japão. Curitiba.

Wapté Mnhônô

Iniciação do jovem Xavante

Índio na TV

O corpo e os espíritos

Wai'a Rini

O poder do sonho

Kinja lakaha

Um dia na aldeia

Maranmotxingmo

Crianças Ikpeng para o mundo

SIMPÓSIO INTERNACIONAL TRADUÇÃO E PERCEPÇÃO – Ciências Sociais em Diálogo. 22 a 26 de maio de 2006. USP. São Paulo.

FILMOGRAFIA DE SIÃ KAXINAWÁ

Kaxinawa: the real people (1993). Dir.: Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 12 min.

Os povos do Tinton Rene, rio de muitas voltas (1992-1991). Dir.: Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 54 min., Interlab.

Luz, solo, grandes árvores (1989). Dir.: Siã Kaxinawa (Brasil); Michel René (Canadá), 16 mm, National Film Board.

Rio Juruá (1989). Dir.: Txai Macedo; Jorge Nazaré; Siã Kaxinawa, Vídeo Cor VHS, 15 min.

Novos rumos da educação indígena (1988). Dir.: Siã Kaxinawa; Paulo Alencar, 15 min., Vídeo Cor VHS, Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI/SP).

Fruto da Aliança dos Povos da Floresta (1987). Dir.: Siã Kaxinawa, 25 min., Vídeo Cor VHS, CTI/SP.

A estrada da autonomia (1986). Dir.: Siã Kaxinawa, 10 min., Vídeo Cor Beta, CTI/SP.

CÂMERA E PRODUÇÃO DE SIÃ KAXINAWÁ

Dia branco: dia de trabalho (2005). Dir.: Alexandre Almeida. Vencedor VII Festival Acreano de Vídeo, Categoria Documentário, 27 min, Arte Mosaico.

Tão Acre (2005). Dir.: Andréa Martini, Vídeo Cor VHS, 11 min., Usina Mamangava.

Amazônia: voices from the forest (1991). Dir.: Glenn Switkes (EUA) & Rosaine Monti Aguirre, (Brasil), 16 mm, 70 min.

Rio da borracha (1988). Dir.: Antônio Alves, 8 min, TV Aldeia/AC e CEDI/SP.

FICHA TÉCNICA DOS VÍDEOS DE SIÃ KAXINAWÁ

Vídeo **Fruto da Aliança dos Povos da Floresta**

Créditos:

Direção e fotografia: Siã Kaxinawá (RUNIKUI)

Ano: 1987

Duração: 25´

Bitola: VHS / SIT – NTSC

PBC 0002

CEDI – Setor de Imagens - São Paulo

Reportagens: Antônio Macedo e Terri de Aquino

Edição: Vincent Carelli – Cleiton Capelassi – Siã Kaxinawá (RUNIKUI)

Apoio: Comissão Pró-Índio / Acre – CPI

Fundação Cultural / Acre

Centro de Trabalho Indigenista – CTI

Produção: Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão – ASKARJ

União das Nações Indígenas – UNI

Agradecimentos: Mauro de Almeida, Jorge Nazaré, Luis Carvalho, Nieta Lindemberg, Vera Olinda Paiva, Paulo Brede, Marta Lopes, José Runikui, Gregório Filho, João das Neves, Chico Ginu, Adalto Sales, Isaías Sales

Vídeo **Os povos do Tinto René**

Créditos:

Produção independente de Siã Kaxinawá e Interlab

Direção e edição: João Luiz Araujo

Narração: Oliveira Neto

Texto: Mauro W. Almeida

Capítulo 5 da série “A voz da floresta”

Ano: 1991

Duração: 54 min

Bitola: VHS / SIT – NTSC

PBC 0002

Equipe de produção: os habitantes da Reserva Extrativista do Alto Juruá

Amigos de Siã: Francisco Nino, Francisco Barbosa de Melo, Rui da Silva, Milton Gomes, Damião Gomes, Antônio Gomes, José de Lonne, Antônio de Paula, Manuel Adelino, Delo Farias, Luiz Ferreira, Moira Nascimento, Edileine

Equipe do Conselho Nacional dos Seringueiros: Antônio L. B. de Macedo, Terri Valle de Aquino, F. Cardoso de Melo, Ailton Krenak, Mauro W. Almeida, Antônio Alves, Alberta Peculina

Músicas: Villa Lobos: Trenzinho caipira

Bachiana n. 4

Execução: Egberto Gismonti (EMI Odeon)

Caetano Veloso – Um índio – com Milton Nascimento

Milton Nascimento e Fernando Brandt: Coisas da vida; Estórias da floresta

Interpretação: Fagner - Somos todos índio

Interpretação: Kuraka L. Kampa - Cantoria do Cipó

ANEXO: ALGUNS MITOS KAXI

Foi a sucuri (*dunuan*) que deu o desenho às mulheres. O mito conta por que só as mulheres pintam e por que os homens não podem desenhar. A mesma *dunuan*, desta vez uma jovem linda, em vez de velha sabida, deu ou ensinou ao homem o preparo e as canções do *nishi pae* – chamado também de *dunuan isun* (urina da sucuri) ou *huni* (gente).

Mito de origem do *kenê*

Yube dunuan nimbu, a sucuri-lua, ensinou *Muka Bakanku*, uma mulher velha, os desenhos de jenipapo, os desenhos da rede, da cestaria e da cerâmica. *Muka* ia toda madrugada para a mata e sentava-se perto de sua cunhada, a cobra. Esta tecia e cantava *pakadin* para *Muka*.

Vá aprender logo, não pisque com os olhos, a mão ligeira faz assim também, coloca todo o tempo o fio, quero olho de desenhar bem, quero olho de filho de japini (*toixi*), quero aprender desenho, quero olho de *japim* (*txana*), filha de *dua*, não olha todo canto, a mão da onça faz, a mão duas vezes, duas vezes faz.

Assim, a velha *Muka* voltava toda madrugada para aprender as artes da sucuri, até que um dia a cobra falou: “*Tsabe* (prima cruzada, cunhada), agora você já aprendeu tudo, eu vou-me embora”. E voltou para o rio.

Muka só tinha um filho, *Napu Ainbu*. Quando sentiu que ia morrer, só tinha a ele para ensinar o que sabia. Ensinou-lhe como desenhar, tecer e cantar. Quando ela morreu e o filho ficou sozinho, ele foi viajar para procurar seus parentes *huni kuin* de outra aldeia.

Quando chegou à aldeia, os parentes, que não o conheciam, pensaram que *Napu* fosse mulher porque estava pintado como mulher, vestido como mulher e agia como mulher. “Vem cá, *tsabe*”, falou para suas primas, “vamos desenhar”. “Você

sabe?”, perguntaram. “Sei”, disse. E *Napu Ainbu* ensinou às mulheres o que tinha aprendido com a mãe.

Todos os *huni kuin* da aldeia ficaram entusiasmados com *Napu* e muitos queriam casar com ele. Certo dia uma de suas primas foi tomar banho com *Napu* e se surpreendeu. Ela avisou os homens: “Não é mulher: é homem, eu vi”.

Mas um dos homens estava tão apaixonado por *Napu* que não quis escutar. *Napu* falou: “Não faz isso comigo”, mas o homem insistiu e finalmente convenceu *Napu* a ir com ele para a mata, onde o “namorou na bunda” (*puikini txutaniki*) e assim engravidou *Napu*. A criança cresceu e, quando estava para nascer, sua cabeça não conseguia sair. *Napu* morreu e os *huni kuin* ficaram com raiva do homem que matou *Napu*, que tão bem sabia desenhar.

Mito de origem do *nishi pae*

Um homem foi caçar. Construiu um tapiri perto de um jenipapeiro para ver se a anta chegava. A anta veio, mas não comeu os jenipapos. Pôs um na boca e jogou-o no lago: *txibun*. Depois jogou outro e depois mais um: *txibun, txibun*. Do lago saiu uma cobra, que se transformou numa linda mulher, toda desenhada com jenipapo. A mulher procurava a anta, que estava escondida atrás da árvore. Achou-a, e a anta a *pinicou*. O homem, escondido, olhava. “Que linda mulher”, disse para si mesmo, “eu quero esta mulher. Amanhã vou fazer a mesma coisa que a anta fez”. A cobra voltou para o lago e a anta foi embora.

O homem voltou para casa. Em casa, não conseguia esquecer o que tinha visto. Não queria comer a comida que sua mulher lhe dava nem queria contar o que acontecera. Deitou-se na rede, mas não conseguiu dormir.

Na manhã seguinte, o homem voltou para o lago. Pegou três jenipapos e jogou-os na água: *txibun, txibun, txibun*. A cobra saiu da água pensando que quem estava lá era a anta. A cobra era a mesma bela mulher do dia anterior e foi para a árvore, onde encontrou o homem. Ela se assustou e perguntou ao homem: “O que

“você veio fazer aqui?”. Ele falou: “Estava aqui ontem e vi que a anta pinicou você. Queria fazer a mesma coisa.”

“Espere um pouquinho”, falou a cobra-mulher, “vamos conversar primeiro”. Mas o homem era teimoso e a agarrou. A mulher se transformou em cobra e se enrolou no corpo do homem. Ele ficou apavorado e a cobra falou: “Viu? Somos assim também. Se você quiser mesmo me pinicar, vai ter que conversar primeiro”. Ela largou o homem e era mulher de novo. “Você tem família?”, perguntou. E o homem mentiu: “Não, não tenho família. Sou solteiro”. “Que bom”, falou a mulher, “sou solteira também. Estou procurando um marido para levar para casa, para ajudar meus pais. E vou transar com você somente se você prometer que vai comigo morar no lago”. E o homem falou: “É, queria isso mesmo, queria me casar contigo”.

O homem pinicou a mulher-cobra e depois ela espremeu o sumo de uma folha nos seus olhos, para ele não ter medo. Mas ele tinha medo. Mesmo assim, a mulher pegou o homem nas costas e pulou com ele na água. O homem foi bem recebido pelas sucuris. Fazia roçado para a mulher e caçava com o sogro. Ficou três anos e fez três filhos com sua mulher.

Um dia a mulher avisou ao marido que as sucuris iam tomar *nishi pae* e que seria melhor ele não tomar. “Não tome, você vai se assustar. Você não vai agüentar e vai gritar o nome da minha gente. Se fizer isso, eles vão te matar”. Mas o homem, teimoso como sempre, quis tomar.

Ele foi com seu sogro cortar o cipó e a folha. À noite sentou junto com a aldeia toda e tomou um copo inteiro. A visão veio, o homem ficou com medo e gritou: “As cobras estão me engolindo”. E as cobras ficaram brabas. No dia seguinte, ninguém mais queria falar com ele, ninguém o convidou para comer e ele saiu para a mata para ver se caçava alguma coisa. No caminho, encontrou um bodozinho, que falou para ele: “Você está em perigo, as cobras vão te matar. Vem comigo, vou te levar para o igarapé onde escutei tua mulher chorar por você. Ela está com muita saudade, faz três anos que você não volta para casa e ela não tem quem cace para

ela”. E o homem se lembrou de sua família e ficou com muita saudade também. O bodó botou remédio nos olhos do homem e o levou para o igarapé de sua mulher.

A mulher levou um susto porque pensava que o marido estivesse morto. Quando viu que era ele mesmo, vivo, ficou feliz e o levou para casa. Serviu caiçuma, macaxeira e banana cozida para ele. O homem comeu e, quando foi dormir, pendurou sua rede bem alto, para as cobras não o acharem. Assim ficou escondido durante um ano, quando seu filho nasceu.

O homem foi procurar jenipapo para pintar o filho recém-nascido, mas começou a chover e os rios se encheram de água. O homem caiu com o pé num igarapé e uma cobra, seu filho menor, pegou o dedão do pé. Depois veio sua filha maior, que engoliu o pé, e, quando chegou sua mulher, engoliu o corpo inteiro, até os braços; mais não podia, porque ele tinha os braços abertos segurando uma árvore.

O homem gritava e seus parentes chegaram para salvá-lo. Mas seus ossos estavam quebrados e ele ficou todo mole. Ele queria saber quando ia morrer e chamou os homens para procurar o cipó e a folha de *nishi pae*. Os homens trouxeram todo tipo de cipó, até acertar. O mesmo aconteceu com a folha. Ele explicou então como preparar a bebida e, depois de deixá-la esfriar, tomou-a de noite com os homens adultos da aldeia. O homem cantava os cantos que tinha aprendido com as cobras. Cantou a noite inteira, o dia seguinte, mais uma noite e um dia e, no fim da terceira noite, morreu. Seu corpo foi enterrado e dos seus membros nasceram quatro tipos de cipó: o *xane huni* (passarinho azul-gente) nasceu do seu braço direito; o *baka huni* (peixe-gente) nasceu do seu braço esquerdo; da sua perna direita nasceu o *xawan huni* (arara-gente) e da sua perna esquerda o *ni huni* (formiga-gente).