

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIANA WIEDMER FACHINI

**KAKANÉ PORÃ: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A PRIMEIRA ALDEIA URBANA
DO SUL DO BRASIL**

CURITIBA

2018

MARIANA WIEDMER FACHINI

**KAKANÉ PORÃ: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A PRIMEIRA ALDEIA URBANA
DO SUL DO BRASIL**

Trabalho acadêmico apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, como requisito parcial para graduação no curso Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, do Departamento de Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Prof. Dr. Elson Faxina

CURITIBA

2018

A meus avós Zilma e Rudi, com amor.

RESUMO

Kakané Porã, Aldeia Urbana é um documentário que retrata a vida dos índios que habitam esta aldeia, considerada a primeira aldeia urbana do Sul do Brasil. Este projeto visa explorar a visão deles mesmos sobre a cidade de Curitiba e a resistência da cultura indígena no meio urbano. O objetivo deste trabalho é gerar uma reflexão sobre o que é ser índio na cidade, além de dar visibilidade para a aldeia, que completa dez anos de criação em 9 de dezembro 2018 e ainda é pouco conhecida pelos próprios curitibanos.

Palavras-chave: Aldeia Urbana. Curitiba. Documentário. Índios urbanos. Jornalismo. Kakané Porã.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	A NARRATIVA DOCUMENTAL	6
2.1	O QUE É DOCUMENTÁRIO	6
2.2	A HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO	11
2.3	DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A TEMÁTICA INDÍGENA NAS TELAS	14
2.4	O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO	19
3	A ALDEIA URBANA	24
3.1	O ÍNDIO E A CIDADE	24
3.2	ÍNDIOS NO PARANÁ	27
3.2.1	CURITIBA: TERRA DE ÍNDIO	30
3.3	KAKANÉ PORÃ – A ALDEIA URBANA	31
4	KAKANÉ PORÃ – O DOCUMENTÁRIO	34
4.1	JUSTIFICATIVA E MOTIVAÇÕES PESSOAIS	34
4.2	METODOLOGIA	36
4.3	OS ÍNDIOS DE KAKANÉ PORÃ	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
	REFERÊNCIAS	44
	APÊNDICE 01	49

1 INTRODUÇÃO

“Ser índio é um papel pesado hoje em dia”. É o que defende a estudante do segundo período de Ciências Sociais da UFPR, Camila dos Santos da Silva, em seu depoimento para este documentário. Camila é um dos 2.693 curitibanos que se autodeclararam indígenas no último Censo do IBGE, realizado em 2010. Espalhadas pela capital paranaense, estas pessoas preservam seus traços, sua cultura e suas memórias em meio ao caos do meio urbano.

A estudante mora em Kakané Porã, a primeira aldeia indígena urbana do Sul do país. Situada no bairro Campo de Santana, extremo sul de Curitiba, a comunidade é pouco conhecida pelos curitibanos. Trata-se de um conjunto habitacional que abriga indígenas das etnias Guarani, Kaingang e Xetá, as únicas três ainda presentes no estado do Paraná. Com casas de alvenaria, energia elétrica, água encanada, rede de internet e ônibus parando logo em frente, Kakané Porã contraria vários dos estereótipos associados à ideia de aldeia no imaginário popular.

“Fruto bom da terra”, Kakané Porã é resultado de muitos anos de luta dessa comunidade que antes vivia espalhada pela cidade. Criada através de um acordo entre Prefeitura Municipal, Cohab-PR e Funai, a aldeia está prestes a completar 10 anos de fundação. Nas vésperas deste marco histórico, a comunidade Kakané Porã é protagonista deste documentário, cujo objetivo é dar visibilidade e voz a estes índios urbanos.

Por meio de depoimentos de sete moradores da aldeia, *Kakané Porã, Aldeia Urbana* promove uma reflexão acerca da vida dos indígenas no meio urbano. Questões como identidade, trabalho, cultura, raízes, trajetória de vida, cotidiano e planos futuros são discutidas pelos entrevistados. O documentário também trata de questões como o direito indígena à terra - Kakané Porã ainda não é reconhecida como Terra Indígena (TI) por não ser “tradicionalmente ocupada” - e a convivência das três etnias dentro de um mesmo espaço.

Esse memorial descritivo discute o processo de produção do documentário e as diversas questões - muitas delas contraditórias - levantadas pelo filme, como o significado de ser índio em meio à cidade. O documentário busca retratar a vida destas pessoas e desta comunidade com o mínimo de intervenção possível, em busca de cumprir a promessa jornalística de dar protagonismo a grupos marginalizados pela sociedade e esquecidos pela grande mídia.

2 A NARRATIVA DOCUMENTAL

2.1 O QUE É DOCUMENTÁRIO

“do•cu•men•tá•ri:o

sm. 2. Cin. Restr. Filme, geralmente de curta-metragem, que registra e comenta um fato, um ambiente ou determinada situação.”

Seria fácil se a definição de todo o gênero documentário pudesse ser resumida no verbete acima. Não que esta definição do minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2001, esteja muito distante do que se conhece por “documentário” no Brasil atualmente. Se fosse simples assim, os problemas conceituais encontrados por todos que ousam se arriscar no documentarismo estariam resolvidos nestas três linhas, sem mais delongas. Mas, como já dizia Bill Nichols, uma das maiores referências em se tratando de teoria do documentário, “A definição de ‘documentário’ não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como ‘temperatura’ ou ‘sal de cozinha’.” (2005, p. 47).

A dificuldade de definição do conceito não é exclusividade de Nichols. Pelo contrário, parece consenso entre diversos documentaristas que o gênero não tem um conceito claro e universal. Para o brasileiro João Moreira Salles (2004, p.1), “o documentário não é uma coisa só, mas muitas”. Isso se dá pela instabilidade da produção documental. Não há manual que dê conta do rol de possibilidades que um documentarista tem ao decidir produzir um filme, pois “o gênero documentário reinventa-se a cada vez que é produzido um novo documentário. Trata-se de um filme onde a relação conteúdo-forma se encontra em permanente criação e recriação”, em complementação da documentarista Manuela Penafria (1999, p. 7). Ainda segundo Salles, representando a comunidade de documentaristas, “não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos” (2004, p. 1). “Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer (...) certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações”, complementa Silvio Da-rin (2004, p. 15).

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Existe contestação. Sobressaem-se obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e, às vezes, alteram esses limites. (NICHOLS, 2005, p. 48).

Mesmo que não hajam regras objetivas que norteiem a produção de documentários, existem consensos a respeito dos critérios que definem o gênero. Um exemplo é em relação a reprodução *versus* representação da realidade. Parece unânime a ideia de que os filmes documentário não são a realidade crua, mas sim representações dela. Para Penafria, até mesmo a iniciativa de fazer um documentário já é uma intervenção na realidade. Qualquer passo do documentarista a altera, portanto um filme nunca é uma mera representação do mundo (PENAFRIA, 2001, p. 7). Ao combinar imagens captadas, está se construindo uma nova realidade, que mostra que o mundo na verdade é feito de muitos significados (PENAFRIA, 1999, p. 1). Para Nichols, “o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria, uma visão singular do mundo, e como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social.” (NICHOLS, 2005, p. 73).

Na jornada em busca da definição de “documentário”, muitos pesquisadores partem para as comparações e diferenciações entre documentário e filmes de ficção. Mas essa também não é uma tarefa fácil, pois das muitas características próprias do filme documentário (não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, câmera no ombro), não são exclusivas deste gênero (PENAFRIA, 2001, p. 1). Nada impede que o cinema de ficção se aproprie dessa linguagem documental em suas produções. Desde o início do cinema, as fronteiras entre os dois gêneros não são exatamente nítidas. *Nanook, o esquimó* (1922), do norte-americano Robert Flaherty, considerado mundialmente como o primeiro documentário da história, é um prato cheio para o debate sobre os limites entre ficção e não-ficção. Afinal, muito antes de *Nanook*, as tomadas de não-ficção e os registros do cotidiano já estavam nos cinemas. Em perguntas postas por Salles (2004, p. 6): “Por que *Nanook do Norte* é um documentário? E ainda: por que é considerado o primeiro documentário, se a história do cinema nasce com uma cena claramente não-ficcional, a saída da

fábrica de Lumière?”. A resposta é dada por ele mesmo. Para Salles, a questão é a narrativa. Documentário é feito de narrativa, não apenas de registro. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Existe a ambição de ser uma história bem contada. E é assim que se constroem os documentários.

Podemos responder assim: porque o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, feita de crises e de resoluções, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro, até a conclusão final. É antes de tudo essa estrutura narrativa o que define um documentário e impede que se dê o mesmo nome aos filmes de variedades que já existiam antes de Flaherty. [...] Ele não descreve; constrói. (SALLES, 2004, p. 6).

Na construção dessa narrativa, entra uma variável bastante importante: o ponto de vista. O documentarista se utiliza da câmera e da montagem para imprimir sua visão sobre o assunto representado. Cada plano apresenta um determinado ponto de vista, independente se o documentarista tenha consciência ou não. Para Penafria, é impossível o documentarista apagar-se do seu produto. Pelo contrário, este não deve ser o objetivo:

É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de um outro olhar: o olhar do documentarista. É, também, necessário que o resultado final, ou seja, o documentário, seja o confronto entre esses dois olhares: o da câmera e o do documentarista. (PENAFRIA, 1999, p. 2).

Para Bill Nichols, todo documentário é um discurso proferido no mundo. Cada um carrega consigo uma voz, ligada ao conceito de ponto de vista:

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras. (NICHOLS, 2005, p. 73).

Outra característica bem específica dos documentários é a não-obrigatoriedade de roteiro. Na verdade, muitas vezes nem sequer existe a possibilidade de se ter um roteiro. Mas isso não significa que não seja uma prática comum no meio. Para Sérgio Puccini (2009, p. 176), há um “mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do

cinematista para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor”. Para ele (2009, p. 174), documentários feitos com roteiro seguindo até mesmo os moldes de um roteiro de ficção não são tão raros como se imagina. Puccini sugere que o roteiro de documentário é subestimado, mas faz-se muito importante para que o foco e a organização sejam mantidas. A ausência contribui para gerar dúvidas frequentes entre aqueles que buscam iniciar carreira como documentaristas (PUCCINI, 2009, p. 177). Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, por exemplo, podem ser planejados em sua totalidade antes mesmo do início das filmagens. Para o autor, todo filme é resultado de uma ação planejada, mesmo os documentários em que não há controle total do que está por acontecer no momento das gravações. Pode existir, por exemplo, um planejamento prévio das tomadas, enquadramentos e personagens na construção do argumento.

Sobre roteiro, Penafria defende que, em alguns casos, “escrever um guião¹ é reduzir a um já sabido o próprio filme” (2001, p. 4). O argumento estaria “in loco”, no próprio local de gravação, e depende da sensibilidade do documentarista encontrá-lo:

O documentarista substitui o guião por uma investigação de campo, por um bloco de notas. Este percurso pressupõe à partida uma liberdade que dificilmente se encontra em qualquer outro filme. Por vezes, um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. (PENAFRIA, 2001, p. 4).

Pode-se dizer, portanto, que a construção ou não de um roteiro elaborado depende da proposta do documentarista. Para muitos, a graça do documentário está na surpresa do porvir. Já quem opta por construir um argumento, com definições claras da proposta e dos objetivos, pisa em terreno mais seguro pela garantia do resultado.

Uma característica específica do documentário (que diferencia o gênero do cinema e das reportagens televisivas, por exemplo) seria a relação documentarista-personagem. Para Penafria, um dos pontos que mais distanciam um documentário dos filmes de ficção é que o primeiro não recorre à direção de atores. Uma das questões colocadas por ela diz respeito à mudança de comportamento dos chamados intervenientes em frente às câmeras. Por não serem atores, não é certo falar que a câmera alteraria completamente o comportamento dos intervenientes: “A

¹ Sinônimo de “roteiro” utilizado em Portugal.

câmera não é um mecanismo de alteração de comportamentos; a sua presença torna-se, ao fim de algum tempo, um mecanismo que facilita a expressão de cada interveniente.” (PENAFRIA, 2001, p. 5).

Esta relação documentarista-personagem é bastante discutida pelos realizadores de documentários, haja vista que até mesmo em *Nanook, o esquimó*, houve intervenção direta de Flaherty na construção e representação do povo inuíte. Para Salles, sem condenar Flaherty, “o paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada é uma só. Aqui, precisamente, reside, para mim, a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética.” (SALLES, 2004, p. 11).

Salles usa uma fala do documentarista e etnógrafo Jean Rouch para descrever sua sensação em relação à questão: “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo”. Para ele, os documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de uma nova coisa. No caso do documentário, essa nova coisa criada é um personagem (SALLES, 2004, p. 10).

Uma sensação bastante comum é a de que o papel do documentarista seria de ouvir as pessoas que pretende retratar, e posteriormente captar as imagens delas em seu cotidiano, com menor intervenção possível. Mas cabe pontuar que essa relação emissor-receptor entre personagem-documentarista não é um consenso. Para Souza (2009, p. 170), corre-se o risco de resumir o documentário a um lugar onde o depoente ganha voz, esquecendo que há um diálogo de mão dupla com o documentarista e deixando de considerar que o documentário é “um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem”, em suas palavras.

No contexto da pós-produção, pode-se dizer que todo documentário é resultado de um extenso processo de montagem, “de escolher lentes, de definir enquadramentos e principalmente de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material bruto” (SALLES, 2004, p. 3). A exceção à regra seriam apenas os filmes em plano sequência. Para Penafria, a importância do procedimento é tanta que o controle da narrativa depende essencialmente da montagem, do ritmo com que os planos se sucedem, do uso das técnicas, por exemplo (PENAFRIA, 2001, p. 3). Para ela, a quantidade de tempo que um personagem (interveniente, em seu termo) permanece em cena define o grau de envolvimento do espectador. É durante a

montagem que se finaliza o “tratamento criativo da realidade”, conceito do veterano John Grierson, que apesar de ser conciso, não deixa de ser preciso (DA-RIN, 2004, p. 16).

Vale lembrar que documentarista tem que, ainda, considerar a possibilidade de erro. Para Penafria, “a probabilidade de alguém fazer um documentário sobre uma comunidade e falhar em certos aspectos, certas nuances próprias da vida dessa comunidade, assim como interpretar mal o que foi dito pelos intervenientes, é elevada.” (2001, p. 8).

Por fim, não há critérios ou normas que definam ao certo o que faz de um filme um documentário. Mas é verdade que esse gênero já está bem delimitado no imaginário popular, com “um lugar específico no continente do cinema. Lugar, aliás, facilmente reconhecido pelo público que frequenta as salas de exibição.” (DA-RIN, 2004, p. 19).

E para finalizar com palavras de Penafria:

O documentário é um gênero cujo maior atributo é ser uma porta aberta para o mundo, para diferentes olhares sobre o mundo, para a reflexão sobre o mundo e é, para quem a eles se dedica, um espaço aberto para experimentação e exploração criativa. (PENAFRIA, 1999, p. 7).

2.2 A HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO

“O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema”, já adianta a documentarista Manuela Penafria (2001, p.1). Isso se dá porque, antes de se formalizar como gênero, estes filmes já estavam sendo produzidos em larga escala, como diz Nichols:

Ninguém teve a intenção de construir uma tradição do documentário. Ninguém tentou “inventar” o documentário como tal. O esforço para construir uma história do documentário, uma história com um começo, bem distante no tempo, e um fim, agora ou no futuro, aconteceu depois do fato. (NICHOLS, 2005, p. 116).

A história do documentarismo interliga-se intimamente com o surgimento do cinema. Considerando que as primeiras imagens captadas pelo cinematógrafo dos

irmãos Lumière foram imagens documentais, poderia se considerar 1985² como ano do embrião do documentário. Os primeiros passos do documentário já constituído como gênero foram dados em 1922, com o filme *Nanook, o esquimó*³, de Robert Flaherty. Considerado como pioneiro na narrativa documental, o documentarista estadunidense “representa a cultura inuit de um modo que os inuits ainda não estavam preparados para fazer por si mesmos.” (NICHOLS, 2005, p. 29).

Além de Flaherty, existem outras figuras históricas responsáveis pela a construção do gênero documentário como é conhecido hoje. Um deles é o inglês John Grierson, criador e figura emblemática do primeiro movimento documentarista, na Grã-Bretanha dos anos 1930 (PENAFRIA, 2001, p. 4). Ele foi responsável, por exemplo, pela legitimação do uso de imagens de arquivo. O comentário em voz-over quase onipresente também era uma constante nas unidades de produção de filmes patrocinadas pelo governo e lideradas por John Grierson (NICHOLS, 2005, p. 51). Para Nichols, esta perspectiva griersoniana influenciou inclusive no equilíbrio jornalístico televisivo, “no sentido de não tomar partido abertamente, mas nem sempre no sentido de cobrir todos os pontos de vista possíveis”, modelo que prevalece nos noticiários das redes de televisão até hoje. Mas, de longe, sua maior contribuição foi expandir a definição de documentário de um mero registro do mundo real tal como ele é para “um tratamento criativo da realidade” (*a creative treatment of actuality*), assumindo portanto o caráter autoral nas produções, e também valorizando o papel da montagem (tratamento) nos filmes documentários.

Grierson e seus companheiros na aventura da formação do documentarismo inglês nos anos 30 formularam de modo bastante sistemático um conjunto de idéias que forneceu o substrato prático e teórico para a emergência do cinema documentário. (RAMOS, 2005, p. 12).

Foi Grierson, portanto, que estabeleceu uma base institucional para o que, no fim da década de 1920, se tornou conhecido como cinema documentário (NICHOLS, 2005, p. 118-119). Na mesma época, o cinema documentário soviético se desenvolvia através das mãos e lentes de Dziga Vertov. Segundos Nichols,

² A primeira sessão pública de exibição de filmes foi realizada em 28 de dezembro de 1985 em Paris, França, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, com dez filmes curtos, incluindo os mais conhecidos A saída dos operários da fábrica Lumière e A chegada de um trem à estação.

³ Para a produção de seu filme, Flaherty teria convivido com o povo inuit, esquimós do norte do Canadá, entre os anos de 1912 e 1919 (PENAFRIA, 2001, p. 7). Pode ser considerado, também, como o primeiro filme documentário de caráter antropológico/etnográfico.

Vertov impulsionou o patrocínio governamental da produção de documentários da mesma forma que Grierson passou a fazer na Inglaterra dos anos 30.

Na verdade, Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não conformista, no interior da nascente indústria cinematográfica soviética; não reuniu em torno de si um grupo de cineastas de mesma opinião nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu. John Grierson tornou-se o principal inspirador dos movimentos britânico e, mais tarde, canadense, no campo do documentário. Apesar do exemplo valioso de Dziga Vertov e do cinema soviético em geral, foi Grierson quem assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentários. (NICHOLS, 2005, p. 119).

Foi a partir de Vertov (e também do soviético Serguei Eisenstein) que a montagem realmente se estabeleceu como um componente essencial da linguagem. Para o documentarista, “a montagem e o intervalo (o efeito de transição entre os planos) formavam o núcleo de seu estilo de cinema de não ficção, chamado cine-olho” (NICHOLS, 2005, p. 131). Foi o conceito de cine-olho de Vertov (“aquilo que o olho não vê”) que deu as bases para o surgimento de uma nova forma de cinema, mais tarde conhecida como cinema-verdade.

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité* ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. (...) Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. (NICHOLS, 2005, p. 155).

Dziga Vertov evitou todas as formas de roteiro, encenação, atuação ou reconstituição, o que mais tarde veio a ser usado pelos cineastas observativos e cinema direto dos anos 60. Segundo Nichols (2005, p. 182), “ele queria pegar a vida com flagrante e ao natural e, em seguida, montá-la com base numa visão da nova sociedade em processo de surgimento”. Seu termo para cinema *kinopravda* (cinema-verdade) sugeria um rompimento radical com todas as formas de estrutura teatral e literária no cinema. Em se tratando de documentário etnográfico, o nome Jean Rouch é uma referência. O francês foi o expoente da relação entre a chamada antropologia visual e o novo cinema documentário (RAMOS, 2005, p. 15).

Jean Rouch aparece como a síntese do antropólogo e do cineasta. Engenheiro como os cineastas Russos dos anos 20 (Eisenstein e Vertov), é a figura de referência paradigmática do filme etnográfico. (RIBEIRO, 2007, p. 9).

Rouch passou a registrar suas observações etnográficas em filme, ainda nos anos 40, durante viagens à África. De toda sua filmografia (107 filmes realizados entre 1947 e 2002), a maioria foi filmada no continente africano, a exemplo de *Os mestres loucos* (1954), *Eu, um negro* (1958) e *Jaguar* (1954, finalizado em 1967).

Nas experimentações sobre etnografia imagética realizadas naquele continente, instituiu-se a denominada "antropologia compartilhada", na qual o antropólogo literalmente põe-se em interação com o nativo – o outro – a ponto de desconstruir ideias de autoridade etnográfica em função de uma intersubjetividade. Deste modo, Jean Rouch acaba por "autoconstruir" um personagem de si juntamente com a construção de outros personagens, criando sua "etnoficção". (ALTMANN, 2010, não paginado).

Dziga Vertov e Robert Flaherty são considerados por Jean Rouch "pais fundadores", "precursores geniais" do cinema etnográfico, chamando-os de figuras totêmicas (RIBEIRO, 2007, p. 14), certamente grandes influências para o trabalho etnográfico de Rouch.

Nos 96 anos de produção de documentários, a considerar o lançamento de *Nanook, o esquimó*, muitos documentaristas certamente deixaram sua marca. Não cabe a esta pesquisa explorar a fundo a produção documental mundial, mas sim traçar os primeiros passos do documentarismo a fim de levar a outra reflexão: como surgiu o documentarismo no Brasil e como ele se desenvolveu.

2.3 DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A TEMÁTICA INDÍGENA NAS TELAS

Os primeiros passos do documentarismo no Brasil estão intimamente ligados à chegada do cinema no país. A trajetória histórica do desenvolvimento dos filmes documentais brasileiros foi traçada por Gustavo Soranz Gonçalves, em seu artigo *Panorama do Documentário Brasileiro* (2006). Já a história da chegada das salas de cinema ao país é objeto da pesquisa de Carlos Roberto Souza, no artigo *Raízes do Cinema Brasileiro* (2007). Apoiar-se nestes dois textos parece coerente para estabelecer um pequeno percurso histórico do documentário no Brasil e também entender a forma como a temática indígena permeia desde sempre o cenário do documentarismo no país.

Ao contrário do que se pode imaginar a princípio, a julgar pelas diferenças de desenvolvimento entre o Brasil e os países pioneiros na sétima arte, o cinema não demorou a chegar nas terras brasileiras. Logo em 1896⁴ aconteceu a primeira exibição de filmes no Brasil, com curta-metragens trazidos pelo belga Henri Paillie, um exibidor itinerante, em uma sala alugada do *Jornal do Commercio* na Rua do Ouvidor, reduto das novidades no centro do Rio de Janeiro. A primeira sala fixa de cinema foi inaugurada em julho de 1897, também na Rua do Ouvidor, e seus proprietários eram Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles. O sucesso dessa primeira sala de cinema do país, chamada Salão de Novidades Paris, foi repentino e tão grande que “para atender à crescente demanda de novos filmes, partem emissários para os Estados Unidos e Europa a fim de adquirir novas vistas. Um dos irmãos de Pascoal, Afonso Segreto, afirma-se na função. As viagens são constantes, e as gazetas noticiam com freqüência exibições especiais com quadros inteiramente novos.” (SOUZA, 2007, p. 22).

As primeiras tomadas em terra brasileira foram feitas em 1897 pelo italiano Vittorio di Maio. Estas foram exibidas em um evento no Cassino Fluminense, em Petrópolis (RJ), em maio do mesmo ano (SOUZA, 2007, p. 22). O segundo registro do Brasil no cinema é de autoria de Afonso Segreto, que teria filmado a Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, enquanto estava a bordo do navio “Brésil”, em seu retorno de Paris com uma câmera de filmar (GONÇALVES, 2006, p. 80). A partir de então, os irmãos Segreto “não deixam de filmar todos os acontecimentos políticos e populares cariocas, além de registrarem cenas recreativas.” (SOUZA, 2007, p. 22).

Estas imagens documentais, de registro do cotidiano, ficaram conhecidas como “tomadas de vista”, realizadas principalmente por estrangeiros (em especial europeus) que migraram da fotografia para a sétima arte. Segundo Gonçalves, estas tomadas (organizadas em pequenos filmes) eram constantes até o ano de 1908⁵, e as imagens abordavam temáticas regionalistas, mostrando os costumes e tradições de variadas regiões do país.

As décadas seguintes foram de grande produção cinematográfica no Brasil. Durante as décadas de 1910 e 1920, embora no exterior o cinema de ficção já desse

⁴ Ano seguinte à primeira sessão pública de cinema, realizada em 1895 em Paris, França, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière.

⁵ Até 1908, o interesse pelo ficcional era reduzido. Os primeiros anos da produção de cinema no Brasil foram marcados pela realização de documentários, o que, de certa forma, fez com que o público procurasse histórias reais ou baseadas em fatos ocorridos. A partir dessa data, as ficções começaram a ganhar maior notoriedade e visibilidade (SOUZA, 2009, p. 161).

seus primeiros passos, predominou a produção de documentários e dos chamados cinejornais. Estes demonstravam uma primeira fusão entre documentário e jornalismo. Segundo Souza, “sua produção estava diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares. Por isso, os crimes eram frequentemente relatados e, dependendo do desenrolar das investigações, rendiam várias edições de cinejornais.” (SOUZA, 2009, p. 161).

Logo nessas primeiras décadas do século XX, as câmeras cinematográficas já foram incorporadas pelos antropólogos em suas viagens de documentação das populações indígenas. Em 1914, já estavam sendo produzidos os primeiros registros etnográficos em imagem, que levavam às grandes cidades brasileiras cenas do cotidiano das tribos indígenas (GONÇALVES, 2006, p. 80). Uma das iniciativas mais conhecidas foi a Comissão Rondon, chefiada pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, que produziu um grande volume de filmes etnográficos, gerando um estímulo às primeiras políticas indigenistas no Brasil. Nas expedições da Comissão, quem ficava responsável pelas imagens era o major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava os filmes (GONÇALVES, 2006, p. 80). Pode-se dizer, portanto, que desde os primeiros anos de inserção da cultura cinematográfica no Brasil, a temática indígena já aparecia nos filmes documentais, abrindo os olhares brasileiros para estas populações até então desconhecidas.

Além da grande noção de narrativa cinematográfica evidenciada nestes trabalhos, destacam-se as soluções originais no processo de revelação dos negativos em plena floresta. O filme *Rituais e Festas Bororó*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo. (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Até 1930, a produção de filmes no Brasil era quase que exclusivamente documental. Até mesmo os filmes de propaganda, patrocinados por empresários, eram registros do cotidiano brasileiro, dos costumes e tradições. Um exemplo é o longa-metragem *No Paiz das amazonas*, produzido em 1922 por Silvino Santos e patrocinado por um grande empresário da produção do ouro branco da Amazônia, a borracha. O documentário retrata Manaus e suas redondezas, em uma época próspera de exportação de borracha, e adentra na Floresta Amazônica para registrar a extração da seiva das seringueiras. Não por acaso, estão presentes no filme imagens dos índios que povoavam a região. Com o tempo, considerou-se que “os

filmes de Silvino aprofundam um olhar sobre a região amazônica, superando os limites dos filmes de propaganda para constituírem-se em importantes registros antropológicos da região.” (GONÇALVES, 2006, p. 81).

A produção de documentários no Brasil seguiu em larga escala, mesmo com preferência pelos filmes de ficção nas salas dos cinemas. As décadas de 40 e 50 foram tempo de produção de documentários educativos e cientificistas, em especial financiados pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, INCE. Os anos 60 foram época de revolução também no campo documental brasileiro, com mudanças importadas de vanguardas como o cinema-verdade. As temáticas dos documentários são transportadas das florestas e zonas rurais para os grandes centros urbanos, e a produção antecipa tendências estéticas e técnicas que mais tarde aparecerem nos filmes do Cinema Novo, como o som direto.

A temática indígena nas telas passou por um período de hiato e pouco se produziu durante as décadas de 1960 e 1970, pois ganharam lugar os documentários de caráter político e combativo, também influenciados pelo Cinema Novo e Cinema Marginal. O período ditatorial também teve grande influência na queda da produção documental: silenciou documentaristas como Eduardo Coutinho, com seu filme *Cabra marcado para morrer*, iniciado em 1964 e finalizado apenas 20 anos depois por ter sido interrompido pelo regime militar (GONÇALVES, 2006, p. 84).

Muito embora a censura controlasse a produção audiovisual brasileira, foi durante os anos 60 que surgiram os primeiros documentários feitos para o meio televisivo, com a consolidação da televisão como meio de comunicação mais popular e democrático do país. Pode-se dizer que houve, portanto, um desligamento da produção documental do cinema, e uma maior interação entre jornalismo e documentarismo. Um dos marcos foi a criação do jornal *A Hora da Notícia*, pelos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, na TV Cultura de São Paulo. O noticiário mostrava um Brasil oposto à imagem oficial que o governo militar passava. Foram exibidos diariamente pequenos documentários sobre esse Brasil ocultado pelos militares. Após um período de perseguição, o jornal *A Hora da Notícia* encerrou suas atividades em 1974.

Esta foi uma das experiências que permitiu um maior contato dos telespectadores com o gênero documentário, visto que até então eram poucas as circunstâncias em que o filme documental era transmitido pelas emissoras de

televisão. Um marco que não pode deixar de ser pontuado, principalmente pela influência que tem até os dias atuais, é o surgimento do Globo Repórter, da Rede Globo. Criado em 1973, o programa era inicialmente desvinculado do departamento jornalístico e produzido exclusivamente por cineastas. Dez anos depois, a equipe passou a ser formada por repórteres. Em 1989, surge na Rede Manchete o programa Documento Especial, que transitava entre a reportagem e o documentário. Com passagem por outras três emissoras (SBT, Bandeirantes e RedeTV!), o programa “deu voz aos pobres, excluídos e marginais, com uma abordagem de cinema-verdade, longe do sensacionalismo barato.” (GONÇALVES, 2006, p. 87).

A temática indígena volta a ganhar visibilidade a partir dos anos 80 com documentários como *República Guarani*, de Sylvio Back. Importante para o cenário do documentarismo paranaense, o filme retrata a história dos índios Guarani que passaram pela catequese jesuíta. O cenário indígena paranaense também passou pelas lentes de Sérgio Bianchi em 1982. O filme *Mato eles?* tornou-se um marco para o documentarismo de temática indígena por ser uma sátira a estas produções, além de tocar em questões paradoxais relacionadas à Funai, à exploração da arte indígena, à pesquisa acadêmica, entre outros.

Os anos seguintes, em especial durante as décadas de 1990 e 2000 – época que Souza (2009, p. 167) chama de “período da ‘retomada’” – são marcados pela popularização de equipamentos de gravação de vídeos. Não mais dependentes do filme, as câmeras digitais trouxeram facilidade de produção de material audiovisual. São novos os tempos que vieram com a diminuição nas dimensões dos equipamentos, a facilidade de transporte e conseqüente diminuição das equipes. A convergência de linguagens e o hibridismo dos suportes marcam os trabalhos indicam novos caminhos para o documentário (GONÇALVES, 2006, p. 89).

Para finalizar, não se pode deixar de lado os programas de incentivo à produção documental, em especial o DocTV, Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro. Com embrião em 2003, o programa é até hoje um dos principais financiadores de projetos documentais no país. Ele foi criado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, juntamente com a TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC) e apoio da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Na primeira edição, ainda em 2003, o programa resultou na produção de 26 documentários, exibidos em rede nacional. Em conjunto com as três edições

seguintes (2004, 2006 e 2009), o DocTV já financiou 151 documentários⁶. Em 2006, o programa foi ramificado para atender a outros polos de produção de documentário. Surgiram ao longo dos anos seguintes o DocTV Ibero-América (atualmente chamado DocTV América Latina), o DocTV Colômbia e o DocTV CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Atualmente, o DocTV CPLP é uma das maiores portas para a produção de documentários no Brasil. Com início em 2010, o programa chegou em 2018 a sua terceira edição, com objetivo de fomentar nove documentários que devem ter duração de 52 minutos.

2.4 O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO

As aproximações e as diferenças entre o filme documentário e a grande-reportagem televisiva são objeto de debate constante tanto no meio jornalístico como no meio cinematográfico. As fronteiras que dividem estes dois produtos e que definem se o documentário pode ou não ser considerado um gênero jornalístico são bastante confusas e imprecisas. E para ter uma resposta mais objetiva, não basta comparar estes dois gêneros (grande-reportagem televisiva e documentário), como também há necessidade de analisar os pontos de encontro entre o jornalismo e o documentarismo.

A priori, olhando os produtos finais, pode-se dizer que o documentário tem características bastante parecidas com a grande-reportagem ou reportagem especial, e que a diferença entre os dois produtos está na duração: o documentário é geralmente mais longo que uma grande-reportagem. Mas esta constatação é bastante questionável, visto que algumas grande-reportagens têm duração de longa-metragem, e muitos documentários não chegam a bater os dez minutos de duração, como é o caso de *Too Black for Brazil* (2013, 9 min), uma produção do jornal britânico *The Guardian* sobre o caso de Nayara Justino, a atriz eleita Globeleza em 2013 por voto popular que acabou perdendo o posto ao ser considerada “negra demais” por internautas nas redes sociais.

⁶ De acordo com a catalogação do livro DocTV: operação de rede (2010), que não inclui todos os filmes produzidos pelas “carteiras especiais” do programa, ou seja, a quantidade de filmes é ainda maior. As Carteiras Especiais DocTV resultam de acordos entre TVs Públicas, Associações Brasileiras de Documentaristas, iniciativa privada e a administração pública de cada estado para a viabilizar financeiramente a produção de mais documentários que os selecionados diretamente pelo programa nacional DocTV.

Outra diferença entre documentário e grande-reportagem comumente apontada seria a respeito da profundidade com que cada produção trata o tema. O documentário debruçaria-se mais no assunto, explorando questões e nuances que não cabem em uma grande-reportagem. Mas a profundidade não pode ser considerada um critério válido de comparações justamente porque não há um parâmetro objetivo que defina o que é aprofundado e o que não é (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p. 1). Até mesmo o tempo de preparação é questionável como fator de diferenciação, já que muitos documentários são produzidos em um único dia de gravação e algumas reportagens levam meses para serem produzidas.

Um quesito de clara divergência entre a narrativa documental e a jornalística é em relação a sua estrutura. Nos documentários, há uma liberdade estrutural maior, sem a necessidade de seguir um padrão hierárquico para apresentar as informações como no jornalismo convencional (técnica da pirâmide invertida). Não há também qualquer necessidade de seguir uma lógica temporal e linear entre os acontecimentos, tornando a estrutura mais livre e a montagem mais autêntica e autoral para o documentarista. Também é inegável a maior facilidade do documentário incorporar o ficcional em sua produção, o que é bastante restrito no meio jornalístico (só aparece com frequência em reconstituições de crimes e metáforas comparativas, por exemplo). O documentário *Ilha das Flores* (1989, 15 min), escrito e dirigido por Jorge Furtado, é considerado um híbrido entre ficção e não-ficção. Apesar de logo nas primeiras telas estar escrita a frase “Este não é um filme de ficção”, o filme cria uma narrativa ficcional para tratar de problemas reais: descarte de alimentos, impacto ambiental, hierarquia social e desigualdade impulsionada pela economia. É inegavelmente um documentário que exacerba os problemas atuais da Ilha das Flores, situada na margem esquerda do Rio Guaíba, nos arredores de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e portanto trata da realidade do local e da humanidade em geral.

Além dos encontros entre documentário e ficção, pode-se analisar o cruzamento entre documentário e jornalismo. Os limites entre os dois gêneros - documentário e grande-reportagem - estão em constante modificação, e são desafiados por produções que mesclam o campo jornalístico e o campo documental, como é o caso de *Ônibus 174* (2002, 150 min), dirigido pelo brasileiro José Padilha. A produção fala sobre o sequestro do ônibus da linha 174 feito por Sandro Barbosa do Nascimento em 2000 na zona sul do Rio de Janeiro, que resultou na morte de

uma refém, a professora Geísa Firmo Gonçalves. O diretor apropria-se do jornalismo para produzir um material mais denso e descritivo que a cobertura jornalística televisiva feita na época, utilizando depoimentos que relatam, por exemplo, a infância violenta que Sandro teve. O documentário (como é comumente nomeado) foi montado a partir do material de arquivo das reportagens feitas sobre o episódio, o que pode ser apontado como uma aproximação do meio jornalístico. A temática também pode ser enquadrada como *hard news*, termo jornalístico, visto que trata de um fato urgente e inesperado (mesmo que o documentário tenha sido lançado dois anos depois, o episódio continuava recente e fresco na memória dos brasileiros). Mas este exemplo não pode ser usado para generalizar a produção documental como uma simples extensão das reportagens: “Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, indiretamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso.” (SOUZA, 2009, p. 164).

Elencadas estas aproximações e distanciamentos entre o documentário e a grande-reportagem televisiva, surge a necessidade de comparar as figuras do repórter e do documentarista. Mesmo quando o diretor do filme documentário é um participante ativo da história, interagindo diretamente com os personagens, sua figura destoa bastante do papel do repórter de noticiar. A relação com as fontes e personagens é diferente em cada um dos casos. O repórter assume para si a narrativa, ilustrando o fato como depoimento dos envolvidos, e o seu objetivo é esclarecer um fato para uma terceira pessoa, o público. Já o documentarista (quando inserido no documentário) é um participante ativo da história, que não necessariamente busca a distância objetiva do fato, muitas vezes envolve-se com a narrativa, e não tem a preocupação essencial de explanação de um assunto para o público, como é o caso do repórter. Isso acaba acontecendo indiretamente, mas nem sempre é o objetivo do documentário.

Mas apesar desta distância entre o papel do repórter e do documentarista, pode-se dizer que ambos são mediadores de uma narrativa (mesmo nos documentários em que não há interação direta do documentarista em cena). Nenhum dos dois produtos (reportagem e documentário) é um retrato fiel da realidade, completamente objetivo. Nos dois casos, o que o público recebe é uma informação que já passou por diversos filtros, como o olhar do jornalista/documentarista e as escolhas linguísticas (MELO; GOMES; MORAIS,

2001, p. 4). Seria um tanto idealista afirmar que o jornalismo ainda busca por objetividade pura na produção. Já é um consenso no meio que, por mais que a intenção seja de isentar-se do fato, qualquer escolha (até mesmo escolhas prévias à produção, como de enfoque e pauta) interfere diretamente no produto jornalístico. O mesmo acontece com o documentário, pois até mesmo a forma como a câmera é posicionada em relação ao objeto ou personagem interfere na produção de sentidos e na situação que está sendo retratada (SOUZA, 2009, p. 167). Ou seja, qualquer passo que o jornalista/documentarista dê implica, mesmo que indiretamente, em uma modificação da situação original. Mesmo quando há uma busca pela inalcançável objetividade, as produções acabam tornando-se subjetivas.

Além deste aspecto prático de intervenção do jornalista/documentarista na realidade, pode-se também elencar mais uma aproximação entre as duas funções, ligada à narração da história. O jornalista assume cada vez mais a postura de contador de histórias - uma forma de cativar o leitor, ouvinte ou telespectador - e abandona aos poucos o papel engessado do repórter como mero transmissor de informações (modelo norte-americano de jornalismo, que entrou em vigor no Brasil a partir da década de 50, com a elaboração de manuais de redação e cartilhas da profissão). Com reservas, as produções jornalísticas contam cada vez mais com artifícios narrativos da literatura, com ascensão de gêneros como o perfil. Essa é essencialmente a função do documentarista: contar histórias, não necessariamente com a sua voz. Há portanto uma semelhança entre esta nova prática jornalística e a produção documental.

Há também a questão da produção: como o jornalista, o documentarista depende do material coletado. Muitas vezes a reportagem que chega aos jornais não corresponde à pauta que saiu da redação. É uma rotina de constante adaptação. Da mesma forma, o documentário é bastante instável - o que o aproxima muito mais do meio jornalístico do que do meio cinematográfico, onde tudo é milimetricamente calculado. Mesmo quando o documentarista escreve um roteiro de seu documentário (um embate bastante frequente no campo - afinal, existe roteiro de documentário?), não existe a certeza de que o material final será exatamente o material planejado previamente (à exceção dos chamados documentários ficcionais, como *Ilha das Flores*, citado anteriormente).

Em sentido mais amplo, apesar das distâncias técnicas entre os produtos, pode-se considerar o documentário um gênero jornalístico ao analisar sua função

social. Tanto o jornalismo quanto o documentarismo são registros históricos de uma época e uma sociedade. Ambas passam para o espectador uma visão de mundo, o que implica uma responsabilidade social tanto para o jornalismo como para o documentarismo. Como já dito, ambos são representações da realidade, e têm poder de influência no cotidiano material. Ambos também são narrativas polifônicas, compostas por muitas vozes que não necessariamente concordam entre si - incluindo a voz do documentarista e do jornalista. Tanto no documentário como na reportagem jornalística, estas vozes interagem entre si e são costuradas umas às outras. E além de serem produções constituídas de muitas vozes, elas também falam a muitas outras vozes: o público.

3 A ALDEIA URBANA

3.1 O ÍNDIO E A CIDADE

A presença de populações indígenas nos grandes centros urbanos não é um fenômeno recente. Datam de 1920 os primeiros registros a respeito de índios vivendo em meio a cidade, e houve uma intensificação no movimento de migração das aldeias para o meio urbano a partir de 1960 (NASCIMENTO; VIEIRA, 2015, p. 122). Os primeiros números concretos a respeito da população indígena que vive nas cidades são do Censo do IBGE de 1991, quando foi acrescentada a variável de cor/raça à pesquisa, o que permitiu a identificação da pessoa como indígena pela primeira vez. Pode-se dizer que essa é uma consequência direta da promulgação da Constituição Brasileira de 1988, a qual passou a respeitar os povos indígenas como grupos étnicos diferenciados, com direito a manter sua organização social, suas línguas, costumes e crenças (NASCIMENTO; VIEIRA, 2015, p. 124). Foi só a partir de então que os indígenas passaram a ser reconhecidos como os primeiros e naturais proprietários da terra brasileira, possibilitando a criação de políticas públicas de saúde e educação específicas para as aldeias.

Os dados desse primeiro censo apontam que, de um total de 294.131 pessoas autodeclaradas indígenas em território nacional, 71.026 moravam em centros urbanos, o equivalente a cerca de 24%. No Censo mais atual, de 2010, o número de índios inseridos no espaço urbano saltou para 315.180 (de um total de 817.963 pessoas que se autodeclararam indígenas), um aumento de aproximadamente 445% em relação a 1991.

A explicação levantada por Nascimento e Vieira (2015, p. 126) para esse crescimento abrupto no número diz respeito à autodeclaração. A partir do momento em que as causas indígenas começaram a ganhar maior visibilidade, estes indivíduos passaram a assumir sua identidade mesmo no meio urbano. É um processo gradual de deixar de silenciar seu nome, seus vestígios, sua língua, suas marcas e suas histórias em nome da adaptação ao meio urbano violento e discriminatório.

Essa grande movimentação dos índios das aldeias para o espaço urbano é motivada por diversos fatores. A proximidade de muitas aldeias em relação à cidade

é um facilitador da busca por um emprego fixo, pela educação formal e por maior conforto, por exemplo. Como elencam Nascimento e Vieira,

Nos dias atuais, observamos que basta um convite dos parentes, a necessidade de um tratamento de saúde, a falta de escolarização na aldeia ou algum desentendimento ou conflito com lideranças ou membros da comunidade, que muitos indígenas migram para as cidades e provocam um crescimento populacional indígena no espaço urbano. (NASCIMENTO; VIEIRA, 2015, p. 122).

Apesar desse fenômeno não ser exatamente novo e os dados serem bastante significativos, entender como se estabelece a relação entre o índio e a cidade é um desafio ainda pouco abordado pela Antropologia. Nunes (2010, p. 11) cita um “silêncio antropológico” a respeito da temática, que só passou a ter maior visibilidade a partir dos anos 2000. Para Nascimento e Vieira (2015, p. 119), ainda há pouco interesse dos pesquisadores brasileiros em explorar essa dicotomia índio/cidade, apesar de haver um número significativo de pesquisas a respeito das populações indígenas em um panorama geral.

Além dessa lacuna quantitativa, existem também barreiras conceituais que impedem um consenso entre os diversos pesquisadores da área. Uma delas diz respeito à correta designação dessas populações, dentre as muitas possibilidades. Índios urbanos, índios na cidade, índios da cidade, índios citadinos, índios em área urbana, índios em contexto urbano e índios desaldeados são os termos citados por Nascimento e Vieira (2015, p. 199) como os mais comuns nas pesquisas antropológicas. Dentre todos estes, os pesquisadores não citam qual é o mais adequado justamente por não haver um consenso na literatura sobre essa questão, mas o termo mais comumente utilizado é o binômio “índios urbanos”. Para Nunes (2010, p. 18), a junção desses dois termos gera uma sensação de que existe um “tipo de índio que é ‘urbano’, diferente dos outros” e abre uma discussão a respeito da identidade indígena dentro e fora das aldeias.

Índios/brancos, selva/civilização, campo/cidade, aldeia/cidade, folk/urbano, todas as oposições parecem ser do mesmo tipo. No fundo, talvez todas elas respondam, ou sejam reflexo, de outra dicotomia, altamente ocidental e ocidentalizante: natureza/cultura. (NUNES, 2010, p. 17).

A estranheza gerada pela construção “índio urbano” e a sensação de ser paradoxal é um reflexo do imaginário social a respeito do que é ser indígena e o que

é ser civilizado. A associação existente e resistente - tanto no imaginário popular quanto na pesquisa - entre índio/floresta e cidade/civilização revela um “discurso evolucionista presente ainda como uma retórica de senso comum” (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 5). Por muito tempo a pesquisa antropológica sobre os índios urbanos foi norteadada por conceitos como “aculturação” e “assimilação”, que diz respeito a uma suposta dissolução da identidade indígena em meio ao cenário urbano.

A passagem (lógica) dos indígenas ao ambiente urbano tende a ser pensado como um processo de ‘desagregação cultural’, aculturação, tornar-se igual a outro e, em consequência, perder-se de seu próprio ser. (NUNES, 2010, p. 11).

A promulgação da Constituição de 1988 também deu margem e abertura para um intenso processo de surgimento de associações, núcleos e organizações das populações indígenas e “alavancou uma enorme mobilização política indígena sem precedentes” (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 6). Desde então, os indígenas mobilizam-se enquanto comunidades e reivindicam seu território étnico (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 1). É por meio destas comunidades que o debate a respeito das políticas públicas para os indígenas se intensifica (NASCIMENTO; VIEIRA, 2015, p. 129), o que em tese possibilita uma cobrança mais efetiva dos direitos desses grupos, seja por meio da convocação de assembleias ou por meio da realização de reuniões (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 10).

Enfim, se podemos visualizar tal fenômeno étnico, como a formação das associações indígenas nos centros urbanos, podemos dizer ou levantar uma hipótese que tal formação está em curso em três momentos: saída da aldeia por melhores condições de vida (...), a busca do conhecimento e engajamento no movimento indígena (...) e busca dos direitos legais. (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 12).

Pode-se dizer que a associação que deu origem a Kakané Porã é parte desse movimento e um exemplo bem sucedido de união em prol de um interesse comunitário.

A respeito de políticas públicas exclusivas para as populações indígenas citadinas, Araújo e Barroso (2014, p. 3) defendem que o reconhecimento de que essas “comunidades tradicionais” estão inseridas no meio urbano não é o bastante. Para além de assumir a existência desse fenômeno:

É de extrema importância pensar em que momento essas 'minorias' sofrem injustiças sociais ao estarem desvinculadas de políticas sociais, provocadas tanto pelas estruturas econômicas desiguais, como pelos modelos sociais de representação de dominação cultural da sociedade envolvente. (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 3).

Para Nascimento e Vieira, até as políticas públicas exclusivas para as populações indígenas, dentre elas as implementadas pela FUNAI, têm um caráter hostil em relação ao índio urbano e foram construídas a partir de uma lógica hegemônica. No momento em que são criadas apenas leis de proteção ao indígena quando este está nas aldeias, reforça-se o imaginário de que se trata de uma população "habitante da floresta, preguiçosa e incapaz de viver na cidade" (2015, p. 121). A baixa preocupação em elaborar leis que amparem as populações indígenas em meio urbano revela-se portanto como uma estratégia de manter esses povos silenciados e invisíveis. Até mesmo a falta de dados censitários a respeito da população indígena antes de 1991 (e estes ainda apresentarem problemas, como a falta de dados precisos sobre as populações indígenas em contexto urbano) é considerada por Nascimento e Vieira (2015, p. 124) como uma "estratégia estatal de dominação, subalternização, marginalização e silenciamento". Além do mais, "como são políticas específicas voltadas para as minorias onde não se visa ao desenvolvimento nem trazem benefícios financeiros para a economia do país, acabam caminhando a passos lentos" (NASCIMENTO; VIEIRA, 2015, p. 129).

Para Nascimento e Vieira (2015, p. 124), não é apenas na terra indígena que estes povos sofrem um processo histórico agressivo e violento, no entanto o espaço urbano faz com que os confrontos diretos entre índio/não índio fiquem menos aparentes. Mas apesar desse silenciamento que a cidade propicia, "a situação dos povos indígenas é marcada por preconceitos historicamente enraizados e relações sociais de dominação-sujeição altamente assimétricas entre 'índios' e 'brancos'" (ARAÚJO; BARROSO, 2014, p. 6).

3.2 ÍNDIOS NO PARANÁ

A presença de índios no estado do Paraná remonta a cerca de 7000 anos atrás. Estudos arqueológicos mostram que estes primeiros grupos indígenas a povoarem a região eram sociedades caçadoras-coletoras relacionadas à Tradição

Humaitá. Há 2500 anos, chegaram em terras paranaenses alguns grupos falantes de línguas do tronco Macro-Jê, que são ascendentes dos atuais povos Xokleng e Kaingang, com hábitos relacionados à agricultura. Há cerca de 2000, estas tribos presenciaram a chegada de povos falantes de línguas do tronco Tupi, ascendentes dos atuais Xetá e Guarani (PARANÁ, 2012, p. 5).

As três etnias atualmente presentes em território paranaense são Guarani, Kaingang e Xetá. Os povos Guarani e Kaingang tiveram seu primeiro contato com as civilizações brancas logo que estas chegaram no país como colonizadoras. As duas etnias estavam entre o “fogo cruzado” das disputas coloniais entre Portugal e Espanha (BAPTISTA, 2012, p. 11). As chamadas bandeiras paulistas, iniciadas ainda no século XVI⁷ e intensificadas no século seguinte, foram responsáveis pela extermínio de diversos grupos de indígenas. Promovidas tanto por Portugal quanto pela Espanha, eram uma forma de ampliar o domínio sobre determinada região, buscar ouro e pedras preciosas e também capturar índios para servirem de mão-de-obra escrava.

Os processos de *encomiendas* pelos espanhóis, as bandeiras paulistas atrás do ouro e o ataque às reduções⁸ são fatores que contribuíram para a morte de milhares de índios da região que hoje estão confinados e dispersos em pequenos territórios nos postos indígenas espalhados pelo Paraná sob vigilância da FUNAI. (BAPTISTA, 2012, p. 11).

Atualmente, os povos Guarani, Kaingang e Xetá compartilham muitos espaços⁹, apesar de existirem reservas indígenas povoadas unicamente pelos Guarani ou pelos Kaingang. Os Guarani são bastante numerosos: são 85.255¹⁰ apenas em território brasileiro - estão presentes também na Bolívia, Argentina e Paraguai (Mapa Guarani Continental, 2016). Na região Sul e Sudeste (com exceção de Minas Gerais, onde não há registro de populações dessa etnia), são 20.500 índios Guarani. Estão presentes também no Mato Grosso do Sul e no Pará.

⁷ Há indícios de que o litoral paranaense já estivesse sendo frequentado desde 1554 por grupos de indivíduos ou por bandeiras predadoras de índios Carijós (PARANÁ, 2012, p. 3).

⁸ As missões jesuíticas na América, também chamadas de reduções, foram os aldeamentos indígenas organizados e administrados pelos padres jesuítas, como parte de sua obra de cunho civilizador e evangelizador. Ver mais em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Miss%C3%B5es_jesu%C3%ADticas_na_Am%C3%A9rica>. Acesso em: 6 jun. 2018.

⁹ Das 18 terras indígenas demarcadas no Paraná, pelo menos quatro são compartilhadas, além da aldeia Kakané Porã (Funai 2016).

¹⁰ Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani>> acesso em: 7 jun. 2018.

Já os Kaingang são 45.620¹¹ (Siasi/Sesai, 2014) no Brasil, distribuídos entre Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul. Representam a terceira maior etnia indígena do Brasil, atrás apenas dos Ticuna e dos Guarani (IBGE 2010). Ocupam os três planaltos do estado e partes do litoral.

Segundo Santos (2016, p. 23), os Kaingang “tiveram seus territórios nos Campos Gerais invadidos pelos tropeiros e pela expansão das fazendas de gado no século XIX. Essas invasões geraram violentos conflitos entre os nativos e os ‘invasores’, o que fez com que os indígenas fossem viver em aldeamentos do governo”, processo bastante parecido pelo qual passaram os povos Guarani.

A etnia Xetá passou por um processo de contato com os colonizadores diferente das outras duas. Foram contatados apenas entre 1949 e 1952, e ao final da década de 1950 já se encontravam praticamente dizimados¹². Em 1999 restavam apenas oito sobreviventes (outros possíveis remanescentes teriam adentrado na mata para evitar contato com a população branca, e destes não se teve mais notícias a partir de 1961). São conhecidos apenas 69¹³ descendentes dessa etnia (Siasi/Sesai, 2014), que vivem dispersos nos estados do Paraná, Santa Catarina e São Paulo.

Diferentemente das etnias Kaingang e Guarani, os Xetá não ocupam um espaço territorial definido, tampouco compartilham entre si tradições e códigos de sua sociedade. Eles vivem agregados em áreas Kaingang e Guarani, principalmente no Paraná (SILVA¹⁴, 1998 apud BAPTISTA, 2012, p. 11).

Os Xetá não teriam algo que os marcasse enquanto coletivo da mesma forma que os Guarani e os Kaingang, pois a língua materna e outras características socioculturais foram dizimadas junto com o grupo étnico e a perda do território, porém a história rememorada pelos “antigos” dessa perda, de sofrimento, é o que caracteriza os Xetá. (BAPTISTA, 2012, p. 12).

Segundo o IBGE (2010), 25.915 pessoas autodeclararam-se indígenas no Paraná. Destas, 44,9% vivem em Terras Indígenas (TIs). Atualmente existem no

¹¹ Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang>> acesso em: 7 jun. 2018.

¹² A expansão cafeeira foi a responsável pelo extermínio dos Xetá. As mortes foram provocadas por intoxicação alimentar, envenenamentos, doenças infecto-contagiosas como gripe, sarampo e pneumonia, extermínio com armas de fogo e queimas de aldeias, rapto de crianças, entre outras ações dos invasores de seu território de origem (SILVA, 1999).

¹³ Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xet%C3%A1>> acesso em: 7 jun. 2018.

¹⁴ SILVA, Carmem L. da. Sobreviventes de um Extermínio: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

estado 18¹⁵ terras demarcadas regularmente como indígenas pela Funai além de Kakané Porã, que está em situação de comodato com a Prefeitura Municipal de Curitiba. Outras nove¹⁶ estão em processo de regularização/demarcação. Além destas, existem nove¹⁷ acampamentos indígenas. No total, pode-se dizer que são 37 terras paranaenses ocupadas por índios, em sua grande maioria da etnia Kaingang. A agricultura de subsistência, em especial de mandioca e milho, ainda é a principal atividade econômica nas aldeias. Em algumas áreas há plantio de soja, criação de aves e suínos. Outra forma de renda é a produção e venda de artesanatos, principalmente nas terras indígenas próximas de centros urbanos (MARANHÃO, 2001).

3.2.1 CURITIBA: TERRA DE ÍNDIO

As raízes da cidade de Curitiba são muito atreladas às populações indígenas que aqui habitavam. A própria etimologia do nome é uma herança desses primeiros moradores da região. Os estudos de seu étimo feitos pelo linguista Aryon Dall'Igna Rodrigues comprovam que a palavra deriva do Guarani *Kur ity ba*¹⁸, que significa “pinheiral”. O termo *Kur í* era usado para designar o pinheiro na língua Guarani. Já *ty'ba* é um sufixo referente a abundância no Tupi antigo.

A fundação de Curitiba também é associada a raízes indígenas. Em seu artigo Arqueologia de Curitiba, Igor Chmiz descreve a fundação da cidade a partir de escritos históricos. A capital paranaense, inicialmente chamada de Vilinha, teria sido fundada pelo Cacique Tindiquera¹⁹ em 1654, quando ele teria colocado um cajado no chão no local onde atualmente se encontra a Catedral de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, na Praça Tiradentes, marco zero de Curitiba. A Vilinha só foi elevada à condição de Vila em 1693. Em 1720, recebeu o nome de Vila de Curitiba. Em

¹⁵ São elas: Apucarana; Avá-Guarani do Ocoí; Barão de Antonina; Faxinal; Ilha da Cotinga; Ivai; Laranjinha; Mangueirinha; Marrecas; Palmas; Pinhalzinho; Queimadas; Rio Areia; Rio das Cobras; São Jerônimo; Tekohá Itamarã; Tekohá Añetete; e Tibagy/Mococa (Funai 2016).

¹⁶ São elas: Apucarana (reestudo); Araçai (Karuguá); Boa Vista; Cerco Grande; Herarekã Xetá; Kaaguy Guaxy (Palmital); Sambaqui; Tekoha Guassú Guavirá (Araguajú/Terra Roxa); e Yvyporã Laranjinha (Funai 2016).

¹⁷ São eles: Aldeia da Cerâmica; Aldeia próximo ao Rio Paraná; Jacarezinho; Tekoha Karumbey; Tekoha Marangatu; Tekoha Nhemboete; Tekoha Porã; Tekoha Santa Helena Velha; e Urbanos de Guaíra. Tekoha Guassú Guavirá (Araguajú/Terra Roxa) já está em processo de demarcação (Funai 2012).

¹⁸ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etimologia_de_Curitiba> Acesso em: 8 jun. 2018.

¹⁹ Cacique dos índios Tinguí (denominação local dos povos Guarani) que viviam nos Campos de Tindiquera, à margem do Rio Iguaçu, atual município de Araucária (CHMIZ, 1995, p. 43-44).

homenagem aos 325 anos da cidade (contados a partir de 1693) comemorados em março de 2018, a Prefeitura Municipal de Curitiba instalou uma nova estátua do Cacique Tindiquera na Praça Tiradentes, de autoria do escultor Elvo Benito Damo.

Atualmente, a população indígena que vive em Curitiba é estimada em 2.693 pessoas (IBGE 2010), representando cerca de 0,15% dos moradores da capital. Os índios estão presentes em 72 do 75 bairros da cidade. Os principais bairros em que se encontram são Cidade Industrial de Curitiba, Sítio Cercado, Cajuru, Campo de Santana e Alto Boqueirão (SANTOS, 2016, p. 23). O censo do IBGE de 2010 ainda indica que Curitiba é a quarta cidade da Região Sul com maior número de indígenas, incluindo as áreas urbana e rural, e fica atrás apenas de Redentora/RS (com 4033 indígenas), Ipuçu/SC (com 3436 indígenas) e Porto Alegre/RS (com 3308 indígenas).

3.3 KAKANÉ PORÃ – A ALDEIA URBANA

Kakané Porã é a primeira aldeia urbana da Região Sul do Brasil. Além dela, existem outras três: uma em São Paulo, SP, uma em Manaus, AM, e outra em Campo Grande, MS. A aldeia abriga pouco mais de 100²⁰ indígenas das etnias Xetá, Kaingang e Guarani. A escolha do nome remete às línguas maternas das etnias. A primeira palavra, Kakané, é de origem Kaingang e significa “fruto”. A segunda, Porã, é de origem Guarani e significa “bom” - não há referências à etnia Xetá no nome (PARANÁ, 2012, p. 12).

Kakané Porã fica situada no bairro Campo do Santana, na região sul de Curitiba, próxima à BR 116. São cerca de 20 quilômetros do centro de Curitiba até o local. Na aldeia, 35²¹ casas de 43m² cada abrigam 27 famílias da etnia Kaingang, quatro da Guarani e quatro da Xetá. As casas são distribuídas em círculo, sem subdivisão de lotes, formando uma praça de convívio comum no meio. Cada família paga apenas os custos²² de água e energia elétrica. São cerca de 44,2 mil m²,

²⁰ Segundo dados da Funasa de 2008, haviam na aldeia 14 índios da etnia Guarani, 86 da Kaingang e 19 da Xetá (BAPTISTA, 2012, p. 29). Em entrevista para este documentário, o vice-cacique da aldeia afirmou serem cerca de 160 pessoas morando na aldeia, mas não há dado concreto.

²¹ No período de realização deste documentário, de setembro a dezembro de 2018, já haviam 38 casas na aldeia.

²² De acordo com o termo de comodato entre a Prefeitura Municipal de Curitiba e a Funai, as famílias não podem ceder, vender ou desvirtuar o uso residencial do imóvel. Os moradores também comprometem-se a cuidar do bosque existente na aldeia. Além de luz elétrica e água, não é cobrado qualquer custo das famílias (PARANÁ, 2012, p. 13).

equivalente à área de cinco campos de futebol. Além das casas, a aldeia ainda tem um bosque e um campo de futebol de areia. No centro, há uma construção circular chamada de “oquinha” ou “oca” pelos moradores, espaço utilizado para reuniões, cultos evangélicos, apresentações e aulas de Kaingang. Nas redondezas, existem outros conjuntos habitacionais, olarias e o desativado aterro do Caximba.

A aldeia foi entregue aos indígenas no dia 09 de dezembro de 2008, mas o processo de conquista²³ de Kakané Porã foi iniciado em meados de 2004, quando estas famílias ainda viviam dispersas pela capital paranaense. A movimentação começou com algumas famílias que decidiram reivindicar por uma moradia digna, e passaram a se reunir na Praça Osório para discutir a questão. Formou-se então uma associação, em uma assembleia com 12 famílias: a ORCCIP CURIM (Organização de Resgate Crítico da Cultura Indígena de Curitiba e Região Metropolitana) (BAPTISTA, 2012, p. 20). Parte do grupo vinha da Reserva Indígena de Mangueirinha, interior do Paraná. Decididos a conseguir uma terra, os índios tomaram posse de uma propriedade à margem da BR 277, sentido Paranaguá, acreditando ser do governo. Contudo, o terreno pertencia à Faculdade Espírita e o grupo obrigou-se a sair de lá. Partiram então para a Estação Ecológica do Cambuí, área de proteção ambiental no interior do Parque Iguaçu, divisa entre Curitiba e São José dos Pinhais, na Avenida Comendador Franco, nº 9553. Em 24 de março de 2004, cerca de 100 índios ocuparam o local. No Cambuí, a situação era insalubre. Os índios dividiam pequenas casas e um barracão, com três banheiros e dois chuveiros (em um deles funcionava apenas água fria).

O grupo permaneceu lá por anos, mesmo após três pedidos de reintegração de posse da Secretaria Municipal do Meio Ambiente, pois se tratava de uma área de preservação ambiental permanente. Foram diversas as reuniões com representantes da Funai e da Prefeitura Municipal de Curitiba, até que os órgãos ofereceram uma nova área aos indígenas e um projeto de construção das casas. O intuito era que ambos - Funai e PMC - arcassem com os custos da obra, mas ao fim apenas a Funai forneceu verba para o projeto. Segundo um artigo²⁴ publicado pela Folha de Londrina na época de inauguração da aldeia, a Cohab-PR declarou que foram gastos R\$705 mil na construção das casas, financiados pelo Programa de

²³ Segundo Baptista (2012, p. 5), a palavra é usada pelos próprios indígenas em referência à reivindicação atendida após a pressão sobre o poder público.

²⁴ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/indios-ganham-aldeia-de-concreto-665398.html>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

Aceleração de Crescimento (PAC). Das 35 famílias que receberam as casas em Kakané Porã, 27 estavam morando em Cambuí (PARANÁ, 2012, p. 12).

Atualmente, a maior parte dos homens de Kakané Porã trabalha com construção civil, enquanto as mulheres continuam no comércio, em especial de artesanatos (SANTOS, 2016, p. 23). Nem todos moradores são índios: alguns são apenas casados com índios, neste trabalho denominados “não-índios”²⁵. O cadastramento realizado antes da construção da aldeia, ainda em 2008, aponta que 33% dos moradores tinham até 11 anos (atualmente, até 21 anos); 12% tinham entre 12 e 17 anos (atualmente, 22 e 27); 29% tinham entre 18 e 30 anos (28 e 40 anos); 22% tinham entre 31 e 50 anos (41 e 60) e uma pequena parcela, apenas 4%, tinha mais que 50 anos (atualmente, mais de 60). O mesmo levantamento ainda apontava que as famílias eram pequenas: 62% tinham até quatro pessoas; 30% tinham entre cinco e seis pessoas; e 8% tinham mais de seis integrantes.

Um aspecto bastante delicado que diz respeito à Kakané Porã é a legitimidade da luta desses índios pela terra. Segundo Baptista, houve muitos questionamentos ao redor da ideia de criar um conjunto habitacional para eles, principalmente por não serem da região, e também por não serem considerados “índios de verdade”, já que há muito tempo já viviam no ambiente urbano, e portanto já teriam sido “assimilados pela cidade” (BAPTISTA, 2012, p. 19).

Kakané Porã coloca em xeque todos os modos tradicionais de demarcação de terra. Os marcos legais de reconhecimento de uma terra indígena, em linhas gerais, é a de que os povos são originários daquela região. De acordo com a Constituição de 1988, institui-se o direito à terra aos povos que sempre viveram nela, e ainda, aqueles que ‘necessitem dela para preservação de sua tradição e cultura’ (...). Mas como Leandro, uma das lideranças da aldeia, relata: *aqui não é terra milenar dos kaingang, quem vivia aqui era [sic] os Carijó, que hoje não vivem mais aqui.* (BAPTISTA, 2012, p. 18, grifo do autor).

Nos marcos legais, Kakané Porã ainda não é demarcada como uma Terra Indígena (TI)²⁶, mas como diz Baptista (2012, p. 23): “De qualquer forma para os indígenas de Kakané Porã sua terra foi conquistada.”

²⁵ Durante as entrevistas para este documentário, as fontes utilizaram este termo para se referir aos moradores que não são indígenas. O termo também é utilizado por Nunes (2010).

²⁶ De acordo com a Constituição Federal de 1988, artigo 231, as terras indígenas podem ser entendidas da seguinte maneira: “§ 1º - São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições.” Disponível

4 KAKANÉ PORÃ – O DOCUMENTÁRIO

Kakané Porã, Aldeia Urbana é um documentário de 26min56s de duração sobre a vida dessa comunidade em 2018, nas vésperas de completar dez anos de fundação. É um retrato datado da vida destas pessoas e da organização interna da aldeia. Aborda questões como cultura, língua, trabalho, identidade, trajetória de vida dos personagens, fundação da aldeia e relação com a cidade de Curitiba. Não há divisão clara de blocos durante o documentário, mas pode-se dizer que o primeiro minuto consiste em uma pequena introdução sobre a aldeia; os próximos dez minutos tem como enfoque a trajetória de vida, rotina e histórias pessoais dos entrevistados; e os últimos 15 minutos são um panorama geral do funcionamento da aldeia, contando com explicações sobre sua fundação, o cotidiano, convivência entre as etnias e aspirações futuras dos personagens em relação à moradia e à Kakané Porã. O documentário encontra-se hospedado no YouTube no link <youtu.be/2epVpl_O_hs>.

Também foi produzida uma versão reduzida do documentário, com 18min08s de duração, a fim de otimizar sua divulgação. Esta versão está hospedada no YouTube no link <youtu.be/eJbtJ0toDs4>.

4.1 JUSTIFICATIVA E MOTIVAÇÕES PESSOAIS

O fazer jornalístico vai muito além de apurar fatos e noticiá-los dia após dia. O jornalista carrega consigo a possibilidade de dar vez e voz a setores marginalizados pela sociedade e esquecidos pela grande mídia. O documentarismo, como já explorado anteriormente, também carrega em seu cerne essa característica. Produzir um documentário como Trabalho de Conclusão da graduação em Comunicação Social - Jornalismo conversa, portanto, com esse aspecto: vocalizar personagens que estão em anonimato.

A ideia de retratar Kakané Porã surgiu a partir da percepção de que a população indígena que vive no centro de Curitiba, apesar de numerosa, acaba invisibilizada pelo cotidiano da cidade. A cultura indígena tenta resistir e coexistir de forma minimamente amistosa com a lógica urbana, acelerada, capitalista e

desenvolvimentista. Esse documentário fala sobre isso: como uma comunidade indígena dialoga com a capital paranaense.

O documentário também busca amenizar o silêncio midiático a respeito dos índios urbanos. Em dez anos de existência, Kakané Porã só é lembrada pelos veículos de comunicação no dia 19 de abril, Dia do Índio. Além do mais, foi protagonista de apenas um documentário durante essa década de existência. Se trata de “A Conquista de Kakané Porã”, documentário produzido pela ONG Aldeia Brasil logo após a construção da aldeia, cujo enfoque é apenas sua fundação.

O silêncio midiático vem acompanhado do silêncio da sociedade sobre Kakané Porã. Entre os curitibanos, poucos são os que sabem que logo ali, a 20km do centro da cidade, existe uma Cohab habitada só por indígenas. E entre os que sabem, pode-se arriscar dizer que a maioria tem uma visão estereotipada de como funciona uma aldeia.

Além de dar visibilidade a essa comunidade, há um outro fator que justifica a produção desse documentário: o registro histórico. A importância de captar esse momento - os 10 anos de existência e resistência da aldeia em meio ao caos urbano - e transformá-lo em memória já é argumento suficiente para materializar esse projeto. Somando isso ao contexto político brasileiro atual (o documentário foi produzido durante o período eleitoral de 2018 e finalizado após o resultado das eleições) em que os direitos das minorias são constantemente ameaçados pelo Estado e pelas forças políticas, é de grande valia dar voz à comunidade indígena, por menor que seja o alcance.

Por fim, vale lembrar que todo documentário é resultado de um desejo e esforço pessoal do documentarista em produzi-lo. Diferentemente do “potencial noticioso” de um acontecimento, que é determinado pela lógica da mídia e do mercado, o “potencial documental” de um fato pode ser determinado exclusivamente pelo documentarista. Esse é o caso de *Kakané Porã, Aldeia Urbana*, fruto de meu interesse pessoal por documentarismo e também por filmes etnográficos. Ao descobrir a existência da aldeia durante minhas pesquisas a respeito da comunidade indígena curitibana, desenvolver um projeto audiovisual sobre Kakané Porã tornou-se uma meta pessoal a ser cumprida.

Apesar das limitações em questão de alcance de público que esse material pode vir a ter, produzi-lo já é um primeiro passo para vocalizar a comunidade de

Kakané Porã. Ceder espaço para que falem sobre suas vidas e a sobre a aldeia em geral já valida todo o esforço necessário para produção desse documentário.

4.2 METODOLOGIA

Este documentário foi produzido durante os meses de setembro, outubro e novembro de 2018. Foram onze dias de gravação na aldeia, com alguns *takes* realizados em outras locações, como o calçadão da rua XV de Novembro, o campus Reitoria da Universidade Federal do Paraná e um ônibus da linha 659 Caximba/Olaria da URBS.

A equipe de gravação e pós-produção foi composta por duas pessoas: eu, Mariana Wiedmer Fachini, e meu amigo Jackson Stica. Para a captação de imagens, foram utilizadas uma câmera *DSLR Canon 60D* com uma lente 50mm 1.8f e uma câmera *mirrorless Sony a6300* com uma lente 16-50mm 3.5-5.6f. Para a captação de áudio, foi utilizado um microfone lapela *Boya M1* e um gravador de áudio *Zoom H4n*. Foram utilizados também dois tripés e um estabilizador de imagem *Zhiyun Crane*. Também foi utilizado um drone *DJI Phantom 3 Standard* para captação de imagem aérea. Não foi utilizada nenhum tipo de iluminação artificial durante as gravações para preservar a estética natural da aldeia, sem grandes intervenções no cenário.

Guiadas por mim, as fontes puderam falar sobre seu cotidiano, trajetória de vida, relação com Kakané Porã, relação com a cidade de Curitiba e aspirações futuras. As entrevistas foram realizadas todas dentro da aldeia, tanto em ambiente externo quanto interno. Apesar dos enquadramentos das entrevistas obedecerem a um padrão, os cenários variam bastante. A iluminação oscila por causa da alternância entre momentos nublados e com sol, o que influenciou inclusive nas gravações internas. O áudio, apesar de ter sido captado em lapela em todos os depoimentos, é bastante diferente de uma entrevista para outra. Nos casos em que a captação foi realizada nas proximidades da Estrada Delegado Bruno de Almeida, o som dos carros, caminhões e ônibus acabaram interferindo na qualidade do áudio. Em outros casos, pode-se ouvir barulho de pássaros, crianças e também barulho de uma obra, interferências que não puderam ser evitadas.

Foi estabelecida como meta a menor intervenção possível²⁷, tanto durante a captação de depoimentos quanto na hora de captar as imagens de cobertura. A única cena em que houve intervenção direta foi a tomada no ônibus, que consistiu na simulação da rotina da Camila dos Santos da Silva na sua volta da faculdade. As demais imagens de cobertura foram captadas sem interferência direta minha.

O material captado foi transcrito em texto na íntegra, a fim de facilitar a escolha dos trechos que seriam selecionados para compor o documentário. O processo seguinte, iniciado em 30 de outubro de 2018, foi a montagem. Costurar as falas das fontes, divergentes em muitos aspectos, e construir um texto coerente e coeso em cima dos depoimentos foi o maior desafio encontrado durante a produção do documentário. Muitas temáticas foram deixadas de lado por não se encaixarem na narrativa como um todo, a exemplo da religiosidade.

A edição e a finalização foram iniciadas em novembro. Não foram feitas grandes intervenções na pós-produção, apenas uma correção básica de cores no vídeo e correções de áudio. Não há trilha sonora durante o documentário para manter a lógica da não-intervenção, portanto só há som ambiente. O único momento em que foi inserida uma trilha sonora foi no início e durante os créditos finais, mas a mesma foi captada durante as gravações, no momento em que uma das fontes - Leandro Kótãnh dos Santos - canta uma música em Kaingang a pedido da produção.

O título do documentário, *Kakané Porã, Aldeia Urbana*, foi escolhido por já mostrar a que veio: fazer um retrato desta aldeia. Além disso, é uma provocação com o sentido paradoxal da construção “aldeia urbana”, visto que no imaginário social o termo “aldeia” remete a uma imagem bastante antagônica com relação aos centros urbanos.

4.3 OS ÍNDIOS DE KAKANÉ PORÃ

Para a produção deste documentário, foram selecionadas fontes com base em critérios de representatividade. A fim de garantir uma variedade nas vozes, estabeleci três metas: o documentário deveria ser representativo em questão de

²⁷ Foram evitadas práticas como a direção dos entrevistados (a não ser durante o depoimento, quando as fontes foram guiadas pelas perguntas postas pela equipe), mudança nos cenários, criação de situações e cenas, alterações no vestuário dos personagens, inserção da equipe em cena e demais intervenções diretas e perceptíveis.

gênero, idade e etnia. Primeiramente houve uma conversa informal com o cacique Carlos Luiz dos Santos para discutir se a ideia deste trabalho era válida, se havia necessidade de ajuste de enfoque ou direcionamento, se haveria algum impedimento para realizar gravações na aldeia e se a comunidade aceitaria a ideia. A finalidade deste documentário - utilizar o Trabalho de Conclusão de Curso para dar visibilidade para alguma comunidade marginalizada pela mídia - foi deixada clara desde o início. De imediato eu recebi o aval para produzir o material. No mesmo dia eu consegui contatar todos os moradores que viriam a ser minhas fontes graças ao auxílio da estudante de Direito da UEPG Julia Souza, que tive a sorte de conhecer no mesmo dia. Julia não mora em Kakané Porã, mas na ocasião estava visitando sua mãe, moradora do local. Ela se dispôs a me ajudar com o contato com a comunidade e me acompanhou pela aldeia para conversarmos com pessoas das três etnias. Batemos em várias casas e todos aceitaram prontamente a ideia de dar um depoimento em vídeo. Consegui o telefone de algumas dessas pessoas, e outras me informaram os melhores dias e horários para realizar a gravação. No total foram selecionadas sete pessoas, as mesmas sete que compõem o documentário. Quatro mulheres, três homens. A faixa etária é de 26 a 66 anos. São dois representantes da etnia Xetá, quatro da Kaingang e apenas um da etnia Guarani. Houve uma tentativa de contornar esse desequilíbrio em relação à etnia Guarani com o contato com outras possíveis fontes, mas não foi possível por falta de interesse de participação das pessoas contatadas. Em uma comparação percentual, pode-se dizer que há equilíbrio entre o documentário e a população da comunidade, pois a grande maioria da aldeia é da etnia Kaingang, seguida da Xetá e depois da Guarani.

Em ordem alfabética:

Belarmina Luiz Paraná, 66 anos, é liderança Xetá e representante de toda essa etnia, não apenas dentro da aldeia Kakané Porã. Apesar de não ter sangue²⁸ Xetá (seu pai e sua mãe eram Kaingang), foi casada por muitos anos com Tucanambá José Paraná, o “falecido Tuca” como ela se refere a ele, um dos oito Xetá remanescentes do massacre da Serra dos Dourados²⁹, trazidos para Curitiba pelas expedições do SPI. Por ter tido filhos com Tuca, Belarmina passou a ser

²⁸ O termo “sangue” é utilizado pelas próprias fontes sempre que se referem à descendência.

²⁹ Ver mais em:

http://www.comunicacao.mppr.mp.br/arquivos/File/Direitos_Humanos/CEV_Relatorio_Comissao_Verdade_Vol_01.pdf. Acesso em: 19 nov. 2018.

considerada Xetá. Em seu depoimento, gravado em 26 de setembro de 2018, ela conta que “quando eu casei com ele né, ele disse assim: ‘Agora você vai passar a ser Xetá até o final da tua vida, porque nós vamos ter filho e nós vamos ter o mesmo sangue, os filhos vão ter o mesmo sangue, então você vai ser considerada Xetá até você morrer’.”. Com 18 anos na época, Belarmina aceitou abdicar de sua etnia e cultura, e como ela mesma afirma, passou a se considerar “mais Xetá do que Kaingang”, e comenta já ter inclusive esquecido de seu sangue Kaingang. Sua casa na aldeia é construída de madeira e alvenaria e é bastante diferente das demais casas de Kakané Porã por não ter sido construída pela COHAB. Como ela conta, na ocasião da “conquista” de Kakané Porã ela não ganhou casa por já ter uma residência própria no bairro Pilarzinho, Curitiba, apesar de ter passado três anos morando no Cambuí junto com a comunidade. Seus filhos e alguns de seus netos conseguiram casa em Kakané Porã logo em 2008, e ela ficou morando na casa do Pilarzinho. Por motivos de saúde, Belarmina precisou se mudar para perto de sua família, em Kakané Porã, e conseguiu autorização do cacique para construir em casa na aldeia. Mora em Kakané Porã há três anos com o marido Ademar, não-índio com quem é casada há 28 anos.

Camila dos Santos da Silva, 31 anos, é estudante do segundo período do curso de Ciências Sociais da UFPR. Estuda no período da manhã no campus Reitoria, centro de Curitiba. Entrou na universidade por meio do vestibular indígena³⁰. Mora com seu filho, sua filha e o marido Suélio em uma casa em Kakané Porã conseguida há seis anos. Ela e o marido são da etnia Kaingang. Entrevista gravada em 26 de outubro de 2018, mesmo dia da captação de imagens no ônibus e na Reitoria.

Carlos Luiz dos Santos, 53 anos, é cacique de Kakané Porã desde antes de sua fundação. Foi escolhido pela comunidade para representá-los durante todo o processo de conquista da terra. Carlos é Kaingang nascido na Reserva Indígena de Mangueirinha, sudoeste do Paraná, de onde saiu há 27 anos. Mora na aldeia com sua esposa, seu filho Bira e a nora Lisa. Além de cacique, Carlos trabalha com medicina indígena, de onde tira seu sustento. Ele conta que nos últimos anos tem recebido clientes com muita frequência, e a maioria deles são não-índios. As ervas

³⁰ Camila ingressou na UFPR através do XVII Vestibular dos Povos Indígenas do Paraná. O edital da edição está disponível em: <http://www.vestibular.uem.br/manuais/manual_candidato_15.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2018.

são recebidas de fora, mas o conhecimento foi adquirido através de seu pai e seu avô.

Leandro Kótãnh dos Santos, 54 anos, é artesão e vice-cacique na aldeia. Também é Kaingang, e mora em Kakané Porã desde sua fundação. Mudou-se da Aldeia Indígena de Palmas (Sul do Paraná) para Curitiba em 1989 para fazer um tratamento de saúde após sofrer um atentado que fez com que perdesse o movimento das pernas. Envolvido com denúncias a respeito da retirada ilegal de madeira da aldeia, Leandro acabou sendo atingido por um tiro de espingarda calibre 12, que acertou sua coluna e comprometeu seus movimentos. Apesar de ser cadeirante, não enfrenta dificuldades de locomoção da aldeia. Como disse em seu depoimento, “eu sou independente, quase não dependo das pessoas. Eu aprendi a sobreviver como cadeirante”. Sua entrevista foi a última a ser gravada, em 30 de outubro de 2018. Também foi ele quem cantou a música utilizada no início e nos créditos do documentário, em seu dialeto Kaingang.

Mayara Paraná de Jesus, 26 anos, é dona de casa e neta de Belarmina e Tuca, portanto tem sangue Xetá e Kaingang. Mora há um ano na aldeia com sua filha Maria, de quatro anos, seu marido não-índio e o enteado. A casa era de seu tio, mas para fazer um tratamento de saúde ele acabou tendo que se mudar para Guarapuava - PR e deixou a casa para a sobrinha. A entrevista com a Mayara foi realizada 24 de setembro de 2018.

Rosane Salete Rodrigues, 48 anos, é professora de Kaingang na aldeia. Suas aulas acontecem na oca no centro da aldeia sempre às segundas e quartas-feiras de manhã e à tarde. Às terças o tempo é livre para hora-atividade. Ela é contratada pelo Estado do Paraná por meio do PSS - Processo de Seleção Simplificada, e conta receber um salário mínimo³¹ pelas 20h semanais de expediente, o que segundo ela “é pouco pra quem tem bastante família, não ajuda muito não”. Das 64³² crianças da aldeia, apenas três meninas vão às aulas com frequência. Para Rosane, isso acontece pela falta de incentivo dos pais, que trabalham o dia todo e acabam não monitorando as crianças no tempo livre. De qualquer forma, mesmo com a baixa adesão, o que motiva a Rosane a dar aula é

³¹ O valor do salário mínimo em vigência na época da produção do documentário era de R\$954,00. Ver mais em: <http://www.normaslegais.com.br/legislacao/decreto9255_2017.htm>. Acesso em 21/11/2018.

³² Informação fornecida pelo vice-cacique Leandro durante sua entrevista. O dado não é concreto, mas serve como estimativa.

seu gosto por trabalhar com criança e sua paciência para ensinar. Além de dar aula ela também é responsável por preparar a merenda das crianças. Recebe os alimentos do governo, mas como não há estrutura na oca para cozinhar, ela faz a comida em sua casa mesmo. No dia da gravação, 17 de setembro de 2018, Rosane tinha preparado risoto para as crianças. Rosane nasceu na aldeia Condá, em Chapecó, oeste de Santa Catarina. Mora na aldeia desde a fundação e trabalha com artesanato no calçadão da Rua XV de Novembro nos dias que não dá aula, e na Feirinha do Largo da Ordem aos domingos.

Tuchawa, 45 anos, é artesão e único Guarani presente neste documentário. Ele também realiza palestras sobre a cultura Guarani e medicina indígena. Seu nome é de origem Tupi-Guarani e ele não possui a “identidade branca”, como chama a carteira de identidade - RG. Não tem, por escolha própria, sobrenome, CPF e demais documentos convencionais. Não foi possível gravar imagens de cobertura para seu depoimento porque Tuchawa não permite o registro em foto e vídeo de seu artesanato, nem quando está exposto no calçadão da Rua XV de Novembro, seu ponto fixo de trabalho. Seu depoimento foi gravado em 14 de outubro de 2018.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assumir a responsabilidade de retratar uma comunidade em todas as suas nuances, particularidades e contradições passou longe de ser fácil. Inúmeros foram os questionamentos a respeito da legitimidade do meu registro e das minhas escolhas, desde a pré-produção à finalização. No aspecto jornalístico, definir as fontes, as perguntas a serem feitas e o enfoque que o documentário teria exigiu todo o conhecimento adquirido durante a graduação para evitar possíveis deslizamentos na construção do perfil da aldeia. No aspecto prático da produção do documentário, cada decisão a respeito de enquadramentos, iluminação, cenário e composição visual, entre todas as outras variáveis, exigiu uma intensa e constante reflexão a respeito da simbologia que pode existir em cada uma das imagens.

Mesmo sabendo que este documentário não chegaria perto de ser um registro cru da verdade e que estaria permeado com meu ponto de vista desde antes de apertar o REC, não era confortável saber que até mesmo a minha presença na aldeia já era uma interferência na vida daquelas pessoas.

A ideia que eu tinha de Kakané Porã passou por uma grande transformação a partir do momento da captação das entrevistas. Ao contrário do que eu havia apreendido inicialmente, ser uma comunidade não significa ser uma comunidade homogênea. As opiniões divergentes a respeito de diversas questões - como a presença de não-índios na aldeia, a religiosidade, identidade, preservação da cultura, entre outros - despertaram a reflexão acerca do constante hábito de relativizarmos as particularidades de cada etnia e de cada indivíduo na construção de um único conceito sobre o que é ser índio. Kakané Porã é uma comunidade de índios, sim, mas isso não significa que haja uma total concordância entre seus membros só por serem parte de um mesmo grupo étnico.

Essas vozes divergentes fizeram da montagem o processo mais árduo e difícil de toda a produção. Costurar os depoimentos de modo a construir uma narrativa coerente, apesar das opiniões um tanto contraditórias em muitos pontos, obrigou-me a fazer escolhas cirúrgicas. Outra dificuldade foi o fato da equipe de produção ser muito reduzida, o que exigiu uma dedicação e um comprometimento redobrado. Pude colocar à prova todo o conhecimento adquirido durante a graduação, e assinar um documentário como Trabalho de Conclusão de Curso não poderia ter sido mais recompensador.

Apesar de todos os desafios e obstáculos, a receptividade da comunidade gerou uma motivação necessária para tornar a produção muito gratificante. Logo em minha segunda visita, ouvi do cacique que eu poderia me sentir em casa para realizar as gravações. As portas das casas estavam sempre abertas, em sentido literal, e não houve nenhum tipo de resistência da comunidade em permitir que eu captasse imagens de suas casas, seus pertences e sua família - uma lógica nada convencional no cenário urbano de Curitiba, onde a regra é ser inacessível.

A respeito das contribuições que esse documentário pode ter deixado, acredito que a mais tangível de todas é o registro histórico: é o registro de como os índios de Kakané Porã viviam em 2018, dez anos após a fundação da aldeia. *Kakané Porã, Aldeia Urbana* foi construído sem grandes ambições de produzir sentido sobre a aldeia. As interpretações e conclusões ficam a critério do espectador, pois não há qualquer intenção de nortear as acepções de quem assistiu ou assistirá a este filme.

Não é possível mensurar se o documentário supre a necessidade de voz que a comunidade demanda, afinal foram sete entrevistados representando uma aldeia toda, mas um primeiro em busca da representatividade passo foi dado. Não há também como garantir que o documentário produzirá um impacto direto na vida da comunidade, seja ele positivo ou negativo. Do ponto de vista antropológico, acredito que este filme tem um grande potencial de desconstruir o imaginário estereotipado que a sociedade pode ter a respeito de uma aldeia urbana. Do ponto de vista jornalístico, o documentário é bastante objetivo e leva ao público as informações necessárias para a compreensão do que é e como funciona a Kakané Porã.

Por fim, como dito no decorrer deste memorial descritivo, este documentário retrata a existência e a resistência de uma comunidade indígena em um momento de ameaça direta às políticas de proteção às minorias. Ter produzido este filme me faz acreditar no potencial de resistência inerente ao jornalismo e no seu dever de defender os direitos humanos.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. História do programa DOCTV é lançada em livro. 26 de março de 2012. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/historia-do-programa-doctv-lan-ada-em-livro>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

ALTMANN, Eliska. Resenha de “O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch”, Marco Antonio Gonçalves, 2008. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v.16, n.1, abril 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132010000100012>> Acesso em: 02 jun. 2018.

ARAÚJO, Jordeanes N.; BARROSO, Suellen N. Os indígenas e a cidade: processos identitários, direitos e políticas públicas no contexto urbano. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal/RN. **Anais...** Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401989723_ARQUIVO_artigoRB_A.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2018.

AZEVEDO, Marta M^a. O Censo 2010 e os Povos Indígenas. Agosto de 2011. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/O_Censo_2010_e_os_Povos_Indigenas>. Acesso em: 6 jun. 2018.

BAPTISTA, Patrick L. **Índios, índios e índios**: a aldeia Kakané Porã. 57 p. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Ciências Sociais) - Setor de Ciências Humanas e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/cienciassociais/files/2012/06/Monografia-Patrick-Leandro-Baptista.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

CADERNO MAPA GUARANI CONTINENTAL. Campo Grande: Equipe Mapa Guarani Continental - EMGC, 2016. 52 p. Disponível em: <<http://campanhaguarani.org/guaranicontinental/downloads/caderno-guarani-portugues-baixa.pdf>> Acesso em: 6 jun. 2018.

Centro de Referência em Educação Mario Covas. Kakané Porã, a 1^a aldeia urbana do sul do Brasil. 16 de junho de 2010 (publicação original). Disponível em: <<http://www.crmariocovas.sp.gov.br/noticia.php?it=14075>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

CHMIZ, Igor. Arqueologia de Curitiba. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Curitiba: origens, fundação, nome. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. v. 21, n. 105, p. 5-54, junho de 1995. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Igor_Chmyz/publication/301201406_ARQUEOLOGIA_DE_CURITIBA/links/570beff008ae2eb94223b5ea/ARQUEOLOGIA-DE-CURITIBA.pdf>. Acesso em 7 jun. 2018.

Companhia de Habitação do Paraná. Casa da Família Indígena resgata dignidade de Kaingang e Guaranis. 14 de abril de 2004. Disponível em: <<http://www.cohapar.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=138>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

CPLP AUDIOVISUAL. Disponível em: <<http://pav.cplp.org/>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, 448 p. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/document/352349162/DA-RIN-Silvio-Espelho-partido-tradicao-e-transformacao-documentario-pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

DEREVECKI, Raquel. Praça Tiradentes recebe nova estátua do Cacique Tindiquera. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 de março de 2018. Disponível:

<<https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/praca-tiradentes-recebe-nova-estatuado-cacique-tindiquera-as2w0ur90hrx0nqia2xn5t6i7>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

DOCUMENTÁRIO. In: **Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 790 p.

ETIMOLOGIA DE CURITIBA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. 2015. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etimologia_de_Curitiba>. Acesso em: 2 jun. 2018.

FUNAI. Comunidades indígenas no Paraná. 2012. Disponível em: <http://www.agricultura.pr.gov.br/arquivos/File/desan/conferencia2015/Comunidades_Indigenas_no_Parana3_Abril_2012.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. Distribuição Espacial da População Indígena. 2013. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/ascom/2013/img/12-Dez/encarte_censo_indigena_02%20B.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2018

_____. Terras indígenas regularizadas no PR E MS. 2016. Disponível em: <[http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/490998/RESPOSTA_PEDIDO_Terras%20Indgenas%20Regularizadas%20no%20PR%20e%20MS%20\(1\).pdf](http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/490998/RESPOSTA_PEDIDO_Terras%20Indgenas%20Regularizadas%20no%20PR%20e%20MS%20(1).pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GONÇALVES, Gustavo S. Panorama do documentário no Brasil. **Doc On-line**, n.01, dezembro 2006, p. 79-91. Disponível em:

<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000394.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

Governo do Estado do Paraná. Estratégia de participação dos povos indígenas no projeto multissetorial para o desenvolvimento do Paraná. Abril de 2012. Disponível em:

<http://www.planejamento.pr.gov.br/arquivos/File/EPPI_ABR_2012_Indigena.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2018.

HOLANDA, Carla. DocTV: a complexa trama da descentralização e da regionalização. **Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 14, n. 1, jan/abr 2016, p. 37-54. Disponível em:

<http://www.academia.edu/27108538/DocTV_a_complexa_trama_da_descentraliza%C3%A7%C3%A3o_e_da_regionaliza%C3%A7%C3%A3o_Revista_Contempor%C3%A2nea_2016_>. Acesso em: 4 jun. 2018.

_____. Regionalizando a produção de documentários – DocTV. **Ciberlegenda**, Niterói, 2013, n. 29, p. 23-34. Disponível em:

<<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/644/351>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

IBGE. Censo 2010: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas. 10 de agosto de 2012. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-poblacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. Censo Demográfico 2010: características gerais dos indígenas. Resultados do universo. Rio de Janeiro: 2010, 245 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/95/cd_2010_indigenas_universo.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2018.

MARANHÃO, Fernanda. Povos indígenas no Paraná. 2001. Disponível em: <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=68>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

MELO, Cristina T. V. de; GOMES, Isaltina M^a de A. M.; MORAIS, Wilma P. de. O Documentário como Gênero Jornalístico Televisivo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 23., 2000, Manaus. **Anais...** Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e969053bfccdc7be14f5e0a009b95215.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2018.

MISSÕES JESUÍTICAS NA AMÉRICA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Miss%C3%B5es_jesu%C3%ADticas_na_Am%C3%A9rica>. Acesso em: 2 jun. 2018.

NASCIMENTO, Adir C.; VIEIRA, Carlos Magno N. O índio e o espaço urbano: breves considerações sobre o contexto indígena na cidade. **Cordis**, São Paulo, n. 14, jan/jul 2015, p. 118-136. Disponível em: <evistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/26141>. Acesso em: 19 nov. 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

NUNES, Eduardo S. Aldeias urbanas ou cidades indígenas? Reflexões sobre índios e cidades. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan/jun 2010, p. 9-30. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/8289/7642>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

O ÍNDIO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA. Comissão Rondon: pacificação, integração e nacionalismo. 2013. Disponível em: <<http://povosindigenas.com/comissao-rondon/>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

PARANÁ, Milton M. Casa de índio, casa pra índio: Política de Habitação Indígena no Paraná. In: ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE E PRÉ-ALAS BRASIL, 15., 2012, Teresina. **Anais...** Disponível em: <<http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT27-41.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

_____. O ponto de vista no filme documentário. 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

Prefeitura Municipal de Curitiba. Aldeia indígena de Curitiba luta para preservar cultura. 19 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/aldeia-indigena-de-curitiba-luta-para-preservar-cultura/29196>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

POVOS indígenas no Brasil. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

PUCCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário. **Doc On-line**, n.06, agosto 2009, p. 173-190. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_sergio_puccini.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2018.

RAMOS, Fernão P. Prefácio. In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005. p. 11-16.

RIBEIRO, José S. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. **Doc On-line**, n.03, p. 6-54, dezembro 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf>. Acesso em 03 jun. 2018.

SALLES, João M. A dificuldade do documentário. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 28., out. 2004, Caxambu. **Anais...** Disponível em: <http://www.academia.edu/13347864/A_dificuldade_do_document%C3%A1rio> Acesso em: 1 jun. 2018.

SANTOS, Maíra R. dos. **Diluição da cultura indígena em Curitiba e região**: um ensaio fotográfico e fotojornalístico em livro digital. 34 p. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/45301/002neSIM_Final_TCC_Maira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 1 jun. 2018.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL DO MINISTÉRIO DA CULTURA. DOCTV. 21 de março de 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/doctv-511219/10889>. Acesso em: 3 jun. 2018.

SILVA, Carmen L. da. Povos Indígenas no Brasil. Instituto Socioambiental, 1999. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xet%C3%A1>>. Acesso em 7 jun. 2018.

SOUZA, Carlos R. de. Raízes do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul/dez 2007, p. 20-37. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Souza.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2018.

SOUZA, Gustavo. Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. **Doc On-line**, n.06, agosto 2009, p. 158-172. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4004225.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

URBAN, Rafael. Índios ganham aldeia de concreto. **Folha de Londrina**, Londrina, 10 de dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/indios-ganham-aldeia-de-concreto-665398.html>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

VEJA. Primeira sessão de cinema do Brasil completa 115 anos. 8 de julho de 2011. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/primeira-sessao-de-cinema-do-brasil-completa-115-anos/>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

APÊNDICE 1 - MONTAGEM/ROTEIRO DE EDIÇÃO

LEANDRO: (07:14) Foi uma grande vitória, né, porque foi de 8 a 9 anos que a gente ficou lutando, né, pra conseguir essa aldeia. Antes a gente vivia numa situação bem difícil, né, que era só um barracão que a gente morava tudo meio que as famílias quase que tudo meio junto ali, né, e pra nós foi uma grande vitória.

MAYARA: (31:07) Eu acho que a Kakané Porã foi uma das melhores coisas que aconteceu na vida dos indígenas. É, tanto para os que sempre moraram na cidade, até para os que estão lá nas aldeias mais fechadas, porque a gente está em contato, a gente passa informação, a gente está aqui no meio da cidade, sabe de muita coisa e ajuda, querendo ou não, ajuda os que estão mais desinformados, e principalmente ajudou os indígenas que moravam um longe do outro aqui, quem pagava aluguel há anos, mas agora voltando, resgatando um pouco da cultura.

ROSANE: (08:37) Eu achei bem melhor porque é perto assim dos comércios, né, pra gente fazer as vendas, né, conseguir sustentar a família, essas coisas, aqui né. Então foi bem melhor, e as casas também são melhores, são bem melhores agora.

TUCHAWA: (09:18) Mas aqui é um lugar que é gostoso de morar. É um lugar que, né, uma aldeia urbana, né, o ônibus praticamente passa aí na frente né, então não é como uma aldeia tradicional.

CENA DO ÔNIBUS, CAMILA DESCENDO E CHEGANDO EM CASA

TÍTULO: KAKANÉ PORÃ, ALDEIA URBANA

CAMILA: (01:07) Eu estudo Ciências Sociais na UFPR, estou no segundo período, estudo na parte da manhã + (04:19) Eu via a universidade muito distante, sabe. É, eu achava que era um, era um mundo assim impossível + (05:10) Depois eu vim descobrir que tinha o vestibular indígena, que era uma coisa que eu não sabia, e que era pouco divulgado. Agora é mais divulgado + (02:48) Então eu decidi optar por um curso que fosse meio período, que eu pudesse estar presente na vida dos meus filhos também. Então eu escolhi Letras. Eu estava na minha cabeça que eu ia fazer Letras. Mas, é, coincidentemente naquele fim de semana, na segunda eu faria

minha inscrição acadêmica, é, a Marielle Franco foi assassinada, né, então aquilo mexeu muito comigo, sabe.

ROSANE: (01:38) Eu sempre gostei de criança, então eu acho que por isso que eu quis ser professora, né, professora de Kaingang + (39:10) Eu fui contratada pelo PSS, Processo de Seleção Simplificada. É um salário mesmo, um salário + (39:25) é pouco, pra quem tem bastante família, não ajuda muito + (13:04) mas é que eu gosto né de trabalhar com criança também, daí já é bom pra mim + (50:41) Daí às vezes as pessoas falam assim "como é que você pode ter paciência com criança?", mas é o meu jeito de ser, né. Então eu gosto de dar aula pras crianças, ficar falando pra eles, explicando. É bom, eu gosto.

CARLOS: (37:18) Eu quando saí de mangueirinha, faz 27 anos que eu moro, até que eu não me lembro que ano que eu vim, eu sei que faz 27 anos que eu moro em Curitiba. Eu saí de lá já porque a gente não tem ajuda + (38:44) Primeiro eu vim sozinho, peguei uma mala de roupa, peguei e saí pra trabalhar fora, né. Que nem, porque eu não vim assim com interesse de ganhar terra, ganhar essas coisas. Eu só vim, me empreguei, no primeiro mês que eu vim eu já me empreguei, e eu fiquei trabalhando oito anos só na firma de construção civil.

LEANDRO: (15:31) Antes de vir pra Curitiba eu morava na Aldeia Indígena de Palmas, né, sudoeste aqui do Paraná, onde eu sofri um atentado lá, né, por causa da retirada de madeira, né, dentro da aldeia. Aí onde eu levei, né, um tiro de espingarda calibre doze e aí acabou afetando a minha coluna, a espinha, né, e aí eu vim pra Curitiba pra fazer o tratamento. Fui pra Brasília, pro Rio de Janeiro fazer tratamento, voltei pra Curitiba e acabei morando, ficando morando aqui em Curitiba porque ficava mais perto, né, pra gente ter assistência da parte de saúde, que nas aldeias é um pouco difícil, né.

BELARMINA: (00:58) Eu moro aqui há três anos, que eu estou aqui na aldeia + (03:35) Mas não casa da Cohab. Eu peguei e paguei tudo essa casa aqui, eu paguei e construímos aqui + (01:32) Porque quando foi ganho aqui, eu não ganhei casa, né, aí voltei pro pilarzinho. Mas o meu interesse mais era para os filhos, né. Eu trabalhei

pra ajudar eles, né, que eles viviam pagando aluguel, tinham que trabalhar por mês e pagar aluguel. Então se tornava vida muito difícil.

MAYARA: (00:33) Faz um ano que eu estou morando na Kakané Porã. Morei sempre no Pilarzinho + (00:57) Aí quando surgiu essa casa pra eu vir morar que era do meu tio que estava indo embora. Porque o resto da minha família mora toda aqui, só eu que morava longe. Aí vim morar aqui + (02:05) É mil vezes melhor. Antes eu pagava aluguel, era uma casa que enchia de água, teve cinco enchentes na casa onde eu morava.

BELARMINA: (20:23) Eu nasci em Mangueirinha, na Reserva Indígena de Mangueirinha + Eu fiquei em Mangueirinha, deixa eu ver, até os meus 18 anos, quando eu casei com o falecido Tuca, que a gente ficou junto, tinha 18 anos + (18:52) Eu casei com ele, né, ele disse assim “agora você vai passar a ser Xetá até o final da tua vida, porque nós vamos ter filhos e nós vamos ter o mesmo sangue e os filhos vão ter o mesmo sangue, então você vai ser considerada Xetá até você morrer”. Aí eu falei “tudo bem, não tem problema nenhum”. Aí eu me considero mais Xetá do que Kaingang. Kaingang eu até já esqueci. É, tudo o que eu faço é tudo Xetá.

MAYARA: (07:48) A minha vó é Kaingang e meu vô é Xetá, ela foi casada muito tempo + (08:02) Então a gente chamou ela pra ser a nossa líder Xetá, não tendo sangue Xetá, sendo Kaingang, mas para representar os filhos dela, os sobrinhos que são, né + (08:33) sou Xetá e Kaingang, porque ela é Kaingang e ele é Xetá. Eu sempre falo, eu sou uma mistura de Xetá e Kaingang.

ROSANE: (03:00) Eu não estudei, frequentei, assim, aula normal, de criança assim. Eu tinha dez, onze anos quando fiz a primeira série + (03:45) Quando eu voltei a estudar de novo eu tinha 39 anos eu acho, mais ou menos por aí, quando nós voltamos a morar na aldeia. Sempre vivemos assim fora, na cidade. Aí foi lá que eu aprendi daí com um professor de Kaingang a escrita do Kaingang, e até agora.

CAMILA: (26:25) Cheguei naquele mundo, né, tipo assim, e-mail, conciliar casa, filho, horário, ônibus, acordar cedo, fazer trabalho, digitar, ABNT, sabe, participar de

reunião, a bolsa, falta documentação, levar documentação. Porque sem a bolsa também não tem como se manter, né? E quando você tá lá, você não está lutando só por você. Você está lutando por um monte de pessoas + (27:13) Se eu estou aqui alguém abriu o caminho pra mim. Eu vou deixar o caminho aberto pra alguém. Pra minha filha, pros meus primos, né, pras amigas da minha filha, pro meu filho.

MAYARA: (16:19) A maioria trabalha fora. São poucos que vivem do artesanato, poucos que conseguem ganhar dinheiro com trabalho de ervas também, os outros trabalham tudo fora, né, tudo tem profissão + (00:03) Eu não tenho profissão, eu acho que eu sou dona de casa. Eu trabalho fora, mas assim, profissão, profissão mesmo, eu não tenho.

TUCHAWA: (00:14) Eu sou autônomo, né. Eu sou, eu trabalho com artesanatos indígenas, né, uma fonte de renda que eu tenho pra poder estar ajudando minha família, né, pra poder não estar faltando nada pras minhas crianças, né + (03:07) Então o meu lugar fixo hoje em dia é na XV, né, no centro de Curitiba.

ROSANE: (01:38) Eu trabalho com artesanato mesmo, artesanatos indígenas. Balaio, cestaria, flechas, essas coisas + (02:10) Eu vendo ali na XV também, que eu sempre vou ali pra vender também + (23:42) Eu e meu piá que me ajuda a levar as coisas.

LEANDRO: (11:49) Costumo dizer que o artesanato nosso é uma arte milenar, né, que vem desde nossos antepassados, que antigamente a gente usava só pra se enfeitar, né, pra festa, pra fazer uma dança, dentro da nossa cultura, né. Mas hoje é um meio de sobrevivência pra nós, né, o artesanato.

TUCHAWA: (04:36) Hoje em dia, né, nós indígenas temos mais um pouquinho de apoio da FUNAI, né, porque graças à FUNAI que a gente tem um papel que as autoridades da cidade não podem estar barrando nós, pra poder estar trabalhando e expondo nossos artesanatos, né + (37:46) Você arruma seu espaçozinho ali, você coloca suas coisas para você trabalhar, e ali você vai ganhando seu dinheirinho.

CARLOS: (06:43) Eu trabalhava fora, eu sempre trabalhei em firma, né. Aí depois quando eu me agrupei com eles que daí eu comecei a fazer artesanato, daí mexi com ervas, essas ervas medicinais, né, daí fui indo assim + (18:12) Faz uns cinco anos que eu trabalho com as ervas assim direto agora. Mas eu sempre trabalhava, mas era pouco assim, sabe? Eu não atendia muita gente. Hoje é cheio de gente + (19:55) Vem assim muita diabetes, colesterol, gordura no fígado, pedra no rim, vesícula, tireóide, fibro, mioma, cisto, nervosismo, pressão alta, estresse. Tem tudo, tudo que você imaginar tem, de planta + (22:05) Eu tenho catuaba, marapuama, gingo, nó de cachorro, tudo. Aí eu misturo todos os pós pra fazer o chá, tudo junto. Aí você cozinha ele, você cozinha, daí espera amornar para daí eles pegarem e levarem.

IMAGENS DO CACIQUE FAZENDO O XAROPE E A GARRAFADA.

MAYARA: (18:43) A primeira coisa que eu falo, de verdade assim: a aldeia é igual um condomínio. Imagine um condomínio com as casinhas iguais, algumas cresceram, outras estão do mesmo jeito, mas só mora índio. Eu descrevo como um condomínio + (04:08) Quando eu convido alguém, um amigo, pra vir aqui, às vezes tem aquele receio assim "nossa, aldeia! mas dá pra entrar de roupa lá? Como que é?", tipo, sabe? Aí eu explico "não, aldeia, eu sou índia, voce me conhece há tanto tempo, por que você acha que os de lá são diferentes?" + (24:47) "nossa, mas a tua casa tem wifi? Você usa celular? Nossa, mas você se veste assim? Índio pode ter wifi? Ai, lá pega celular? Nossa, achava que era no meio do mato que vocês moravam".

LEANDRO: (04:36) Essa aldeia aqui ela fica localizada na Estrada Delegado Bruno Almeida, né, número 5400, no bairro Campo de Santana, na região aqui de Tatuquara, né.

TUCHAWA: (08:28) Bom, na verdade aqui da aldeia aqui a gente vai para 10 anos já, 10 anos, né + (09:01) Que aqui não tem muita estrutura cultural porque aqui é uma aldeia urbana, é uma aldeia praticamente de condomínio fechado, né, e você vê que nossas casas, né, tudo aqui é feito de alvenaria. Então não é uma aldeia tradicional, mas aqui é considerado uma aldeia indígena.

CARLOS: (03:53) O projeto, quando nós morávamos no parque, era primeiro ganhar terra, e aí nós queríamos um centro de cultura, uma escola e uma enfermaria, né, que seria um posto de saúde que nem tem nas outras aldeias. Só que o governo não constrói porque ela, ela não tem o documento + (05:09) Por que não regulariza a terra? Porque eles falam que ela não é de origem. Mas desde o descobrimento do Brasil as terras eram de origem. Aí agora vou dizer pra você que não era de origem? Não tem condições + (33:42) Se eles viessem aqui, os órgãos públicos, federal, estado e município, e regularizassem ela, pra nós era melhor, porque nós estamos vivendo em cima de uma coisa que não é nossa.

CAMILA: (22:39) Ela não é reconhecida no mapa de aldeias, né, a nossa aldeia urbana não é reconhecida no mapa de aldeias + (14:24) A gente está em comodato, até quando a gente vai ficar a gente não sabe, né.

LEANDRO: (01:31) Começou em 2004, quando a gente estava em outro acampamento né, lutando pela causa com interesse de conseguir uma terra, né, pra nós ficarmos, juntarmos todas as famílias que moravam na região de Curitiba, Guarani, Xetá e Kaingang, né, e onde que a gente conseguiu, né, reunir, fazer um cadastro das famílias que moravam aí, os que a gente conhecia, e assim foi feito o projeto da aldeia Kakané Porã para 35 casas. Hoje já são 38 casas já, né, que está aumentando as famílias + (03:40) Umas 160 pessoas mais ou menos que moram aqui + (02:50) São três etnias né, mas a maioria é Kaingang, e são quatro famílias Guarani e os Xetá, os descendentes, são bastantinhos, né, são bastantes pessoas, acho que mais de 40 pessoas.

CARLOS: (01:12) Nós lutamos, ficamos cinco anos acampados no parque lá, naquela Reserva Biológica do Iguaçu ali, para nós podermos chegar até aqui. Só que o próprio prefeito que era o Tanuguchi alegava que nós não éramos índio, né, que nós éramos do estrangeiro, então eles não tinham como ceder um pedaço de terra + (01:46) Aí ele mandou, mandou três reintegrações pra tirar nós de lá, aí eles não conseguiram, né.

CAMILA: (11:55) Era um lugar precário, muito precário, úmido, sabe. Por incrível que pareça tinha sido um museu do índio, uma reserva do índio que estava desativada há 10 anos. Daí quando a gente entrou lá, estava desativada há 10 anos, mas foi a gente entrar morar lá, eles queriam a reserva.

CARLOS: (02:00) Aí nós persistimos até que assumiu o Beto Richa, né. Só que o Beto Richa, ele não deu a terra pra nós porque ele, porque ele quis, sabe? Ele deu porque nós cobrávamos demais. As próprias, os próprios jornalistas ajudaram a cobrar. E a associação, ONGs, essas coisas.

CAMILA: (13:51) No dia 19 de abril, esse atual prefeito na época fez uma homenagem no saguão da Prefeitura. Chamou a gente lá, e assinou esse papel. Aí a Cohab entrou construir, e daí no dia 9 de dezembro de 2008, se eu não me engano, a gente entrou aqui daí. Daí a gente veio, quando eles estavam construindo, e cada um viu o lugar que queria, né, a sua casa.

CARLOS: (02:22) A Prefeitura que comprou esse terreno aqui e junto com a Cohab, Cohab, Funasa e a FUNAI que doaram as casas. Então eles dividiram, né, a despesa, aí conseguiram comprar esse pedaço. Só que é muito pequeno, né, 42 mil metros quadrados.

LEANDRO: (27:35) Ela é pequena aqui pra nós. E não tem terra, a terra que a gente queria fazer uma horta comunitária, ela vai ocupar bastante espaço + (28:11) Tem um campinho de futebol ali, de areia, né, futebol sete, que foi feito, e a gente também usa as vezes pra fazer esporte indígena, né, então é só isso que tem por enquanto.

TUCHAWA: (11:23) Hoje em dia nós temos ajuda do carro da FUNAI, né, a gente tem o próprio carro que é servido pra comunidade para estar levando pra estar fazendo uma compra, pra estar comprando as coisas na cidade, no mercado, pra estar levando pra dentro da nossa aldeia, né. Então hoje em dia é muita pouca dificuldade que a gente tem, porque a maioria dos indígenas também tem um carrinho velho, ele tem pra poder se deslocar da aldeia até a cidade. Dá pra encarar e dá pra estar levando a vida da gente como a gente pode, né, graças a Deus.

CAMILA: (18:05) A cada dois a três meses a FUNAI distribui uma cesta. Agora a Mesa Brasil vem toda semana, né + (18:40) A maioria das pessoas conseguiu comprar um carrinho, né, porque o lugar aqui é bom, mas é longe de tudo também, né. É longe de mercado, é bem longe.

CARLOS: (11:35) Se não pegar engarrafamento, com 40 minutos chega lá no Centro. Eu acho que ficou bom + (10:54) Porque lá nós não tínhamos casa. Nós morávamos no barracão do museu que tinha lá. Aí não era casa assim. Então se for comparar lá no parque com aqui, aqui ficou melhor, né. Aí depois lá não tinha endereço lá, no parque, e hoje aqui tem endereço, né. Até pra você procurar emprego assim, tem endereço, tudo.

TUCHAWA: (10:02) Mas a gente não deixa de ser índio, né, porque nós moramos dentro da cidade, né + (28:35) Porque nunca vai perder a cultura. Mesmo você não querendo ser, mas você tem sua, a veia que corre a sua, certo, seu sangue indígena, né. Então não tem como me esconder.

MAYARA: (07:26) Eu acho que ser índio é não ter vergonha de dizer que é índio e sempre procurar aprender. Eu fui criada longe, mas eu sempre sento e pergunto, tenho curiosidade de saber sobre tudo + (14:10) No lugar onde eu chego, me apresento e já falo “sou índia”, e já vou contando história. Não tenho vergonha de ser índia.

TUCHAWA: (28:55) Eu me orgulho de ser índio, eu aprendi ser índio, eu uso, eu toda vez que vou assim pra algum lugar diferente dar minha palestra, eu coloco minha roupa diferenciado sabe, meu cocar, meu colar, meu vestimento completo, me pinto. Então eu tenho muito orgulho por causa disso.

ROSANE: (06:23) Em família a gente se preserva muito. Lá em casa, junto com as crianças, a família todinha só no idioma, nada de português. Só quando vai falar com alguém que não sabe falar o Kaingang, daí é no português. E a maioria do tempo é só no Kaingang.

BELARMINA: (12:20) O povo Xetá, praticamente a cultura deles quase acabou mesmo. A gente está adquirindo, devagarinho está adquirindo, mas está difícil + (14:40) Ainda existe a pintura deles, existem os trabalhos que eles faziam da cultura, existe ainda que eles usavam muito brinco, né, colar de dente, de bicho assim, né, então isso aí ainda existe. Mas não em cada um, existe nos próprios museus, porque deles mesmo não existe mais, o que existe está tudo nos museus.

ROSANE: (38:12) Eles estão correndo atrás pra ver se conseguem algum professor de Guarani, porque daí os Xetá perderam seus idiomas, né, então eles querem aprender o Guarani para substituir o Xetá, porque dizem que o Xetá é mais ou menos parecido com o Guarani + (27:39) É bom preservar a língua pra eles falarem para os filhos dele também, né. Quando eles tiverem os filhos, falar a importância, porque a fala identifica o índio, né, ser indígena identifica a pessoa. Então é muito importante que fique essa aprendizagem com eles, né, é muito bom.

IMAGENS DAS CRIANÇAS NA ALDEIA

TUCHAWA: (21:42) Aqui nós somos bem unidos, cara, nós somos bem unidos. Não tem esse negócio de "é, porque você é Xetá, porque você é Guarani ou é Kaingang", certo? Aqui não tem esse preconceito de ter um querendo ter mais voz ativa do que o outro. Então aqui não tem esse negócio de briga e nem questão de um querer falar mais alto que o outro.

MAYARA: (15:16) Diretamente a mim não, mas ao povo Xetá eu já senti indiferença por falar "o povo Xetá é minoria, o povo Xetá tem poucos, o povo Xetá não sabe falar língua", ou sempre põe o povo Xetá no fim da lista se tem alguma coisa na aldeia. Essa diferença eu já senti.

BELARMINA: (10:14) Aqui os Xetá não têm voz nenhuma. É, a gente sofre bastante discriminação aqui, o pessoal Xetá. Que sempre vêm pessoas de fora, vem colégio, vem tudo e os Xetá não são chamados. Que ninguém reconhece que existe Xetá aqui dentro dessa aldeia. Os Xetá são muito discriminados aqui.

MAYARA: (15:49) Antigamente eram mais unidos, antes de ganhar aqui. Mas agora desuniram um pouco. Mas era super unido. Falavam assim "vamos fazer um almoço", ia todo mundo junto. Dançavam. A apresentação era Kaingang, mas ia todo mundo, os Xetá, Guarani, dançar junto. Agora já perdeu o grupo de dança que tinha, que ia se apresentar nas outras aldeias. Já meio que ficou esquecido e se afastaram assim, já não está mais a união igual antes.

CAMILA: (17:50) Já teve momentos que estive mais à flor da pele assim, sabe. Porque as ideias são bem divergentes aqui. Também, a gente não pode falar pras pessoas assim "concordem em tudo", né.

CARLOS: (50:53) Nós já fomos muito unidos em questão de terra, sabe, de retomada, tudo. Só que ainda tinha um presidente que passou que ele valorizava, sabe? Mas hoje a tendência é só piorar. Eu vejo muitos depoimentos deles ali, entrevista, de falar de diminuir as terras, de acabar com os povos indígenas, e pra você ter uma ideia falta só não sei quantos milímetros pra acabar.

TUCHAWA: (43:06) Hoje em dia aqui Kakané significa tudo pra mim, cara + (41:40) Quase 15 anos que eu estou aqui em Curitiba, né. É um lugar gostoso de morar, mas só que eu nunca esqueço da minha aldeia tradicional, né, da minha aldeia que é o lugar onde eu nasci, cresci, né. E quando eu estiver um pouquinho mais velho, que eu tiver assim uma condição de estar voltando pra minha aldeia de origem, com certeza eu vou estar lá de novo, né.

ROSANE: (41:43) Voltar a gente queria voltar, mas como nas aldeias é um pouco difícil, né, não tem emprego fixo, é só artesanato, e tem muita gente fazendo artesanato perto junto assim, né, eu acho melhor aqui na cidade grande mesmo.

LEANDRO: (26:33) A gente sempre tem a vontade de voltar pra terra de origem, né. Mas lá é mais difícil pra sobreviver, eu não tenho assim muito interesse de voltar pra aldeia de origem, eu quero ficar morando aqui + (27:03) E eu como liderança daqui, eu sempre vou lutar pra que a gente consiga ampliar nossa aldeia aqui, e quero ficar aqui até o resto da vida, se Deus quiser.

CARLOS: (42:15) Se eu pudesse voltar pra aldeia de origem eu ia, só que tem que ter dinheiro, né. Se eu tivesse dinheiro, até que dava pra arriscar, porque eu já chego lá, já vou mexer com as lavouras, né. Criar a criação. Lá é liberado pra você criar o que você quiser + (43:09) Se eu tiver condições eu volto, né, porque que nem eu falo, essas casas assim não seguram nós, né. Dá pra um parente, pega e vai tentar a sorte de volta.

CAMILA: (40:48) Eu até gosto da minha aldeia, porque eu morei bem pouco em Mangueirinha, mas eu acho que eu não iria me acostumar lá, não iria mesmo. Porque eu nasci aqui na cidade, né + (45:11) Mas eu não pretendo ficar aqui a vida toda, vou ser bem franca. Pretendo terminar minha graduação e encontrar um trabalho bom que, né, eu já formada. + (45:50) Mas aqui pra sempre eu não vou morar. E o dia que eu decidir também, aí entrego a casa pro cacique e dou a chance de outra pessoa morar.

BELARMINA: (32:35) Ah, eu gosto de morar aqui porque, por causa da minha família, né, só que a gente fica meio assim porque está ainda em questão aqui. Não adianta a gente dizer que eu vou ficar a vida inteira aqui, porque eu mesma não sei se vai ser aqui ou vai ser em outro lugar que a gente vai morar. Então não posso dizer que estou feliz aqui, ainda não, não estou, porque eu tenho esperança de uma terra principalmente pros Xetá. Eu não tenho esperança de que fique morando aqui não.

MAYARA: (01:40) Vou ficar pra sempre eu acho.

CRÉDITOS:

Argumento e direção: Mariana Wiedmer Fachini

Câmera: Mariana Wiedmer Fachini e Jackson Stica

Áudio: Jackson Stica

Montagem: Mariana Wiedmer Fachini

Edição e finalização: Mariana Wiedmer Fachini e Jackson Stica

Agradecimentos: Elson Faxina, Valquíria Michela John, Julia Souza, Comunidade Kakané Porã

Entrevistados: Belarmina Luiz Paraná, Camila dos Santos da Silva, Carlos Luiz dos Santos, Leandro Kótãnh dos Santos, Mayara Paraná de Jesus, Rosane Salete Rodrigues, Tuchawa.