

ABRINDO A CENA: CINEASTAS XAVANTE EM PRIMEIRO PLANO

Gilson Costa
Dolores Galindo

A produção audiovisual no contexto dos povos indígenas é fruto de um longo processo que remonta a meados da década de 1980. Iniciativas como o projeto Vídeo nas Aldeias, entre tantas outras, certamente deixaram frutos que hoje se reverberam na intensa, vibrante e diversificada constelação de filmes e vídeos protagonizados por indivíduos e coletivos indígenas espalhados nas mais diversas regiões do país. Com essa difusão, é possível vislumbrar um processo de constituição *sui generis* no fazer cinematográfico que pode ser agrupado enquanto categoria de *cinema indígena*. De forma ampliada, constitui-se um peculiar mosaico de possibilidades que subverte certa lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. Os autores André Brasil e Bernard Belisário já chamaram a atenção para a diversidade dessas produções: “filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 602-603).

Tal conjuntura fortalece um campo de reflexão específico que busca se aproximar destas produções e desvendar as suas especificidades, tanto na

perspectiva do que é materializado na narrativa, enquanto produto fílmico, quanto no conjunto de atravessamentos que circundam e interferem na sua produção. Podemos constatar dois caminhos que ganham relevo nestes estudos: o primeiro, busca empreender as reflexões a partir da vivência empírica junto aos grupos indígenas, realizando oficinas de produção audiovisual e/ou produções fílmicas em conjunto com realizadores nativos e, como consequência, refletindo sobre o resultado deste processo. Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da orientação estética quanto ao *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Mapeando o contexto específico do estado de Mato Grosso e refletindo sobre o cenário da apropriação de tecnologias digitais por indígenas da região, a pesquisadora Naine Terena de Jesus empreendeu, durante o ano de 2015, ampla cartografia investigativa e constatou que a presença destes atores sociais na produção de conteúdos para internet e mídias audiovisuais estava relacionada, em grande medida, à ações de militância tanto para “combater as investidas contra os povos tradicionais” quanto para divulgação de seus respectivos universos culturais, buscando apresentar-se como sujeitos protagonistas e, por consequência, romper com a invisibilidade social (JESUS, 2015). A cooperação e parceria entre indígenas e não indígenas também foi um dado relevante apresentado na pesquisa. Na ocasião, as constatações de Terena já destacavam a relevância de realizadores da etnia xavante neste universo, em especial dos cineastas Caimi Waiassé e Divino Teserewahú, personagens com os quais dialogamos nesse texto. Os filmes já seguiam o padrão majoritário que dominam as temáticas preferidas por diferentes etnias: são do gênero documentário e trazem na construção imagética, aspectos relacionados a celebrações ritualísticas, mitos, festas cerimoniais e o cotidiano interno das aldeias.

Entre os anos de 2014 a 2019, durante a realização de pesquisa sobre a apropriação do audiovisual por indivíduos e coletivos da etnia xavante – a qual teve como resultado nossa tese de doutorado²⁹ – nos deparamos com a oportunidade de conviver, trabalhar, viajar e dialogar com diferentes realizadores que produzem uma rica diversidade de registros imagéticos sobre e com as suas comunidades. Não por acaso, o cinema foi o ingrediente que aprofundou nosso contato com o povo *A'uwẽ Uptabi*³⁰. Esta ferramenta foi, em um só tempo, o mediador e o motor da frutífera relação que construímos com diferentes realizadores, coletivos e comunidades xavante.

O objetivo deste capítulo é articular um espaço dialógico, buscando refletir e interpretar a cosmovisão do cineasta indígena sobre a relevância social, cultural e política do audiovisual que produz na (e) com a sua comunidade. Neste sentido, recorreremos à entrevista realizada com o cineasta e professor xavante Caimi Waiassé, da aldeia Etenhiritipá, localizada na terra indígena Pimentel Barbosa, na região leste de Mato Grosso.

Não por acaso, tal propósito delinea a diversidade necessária para a discussão sobre o cinema e o audiovisual em nossa região, uma vez que realizadores indígenas, a exemplo de Waiassé, encontram pouco espaço para reconhecimento legítimo de seus trabalhos. Estas pessoas destilam fabulosamente uma propriedade intelectual que é, a um só tempo, fazer-pensar e pensar-fazer. Neste pensar que nutre o fazer (e vice-versa) estão incorporados a trajetória ancestral da experiência da etnia e a sabedoria alimentada por uma oralidade que é naturalmente dinâmica, compondo o vasto cabedal da memória coletiva do povo Xavante. Com este fermento, arriscamos estimular a abertura dialógica entre a posição de pesquisador

29 Este capítulo é parte integrante da tese de doutorado intitulada *A'uwe Höïmanadzé: Práticas de resistência na produção audiovisual Xavante* defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – PPG-ECCO/UFMT, no ano de 2019.

30 Autodenominação da etnia que pode ser traduzida como “povo autêntico” ou “povo verdadeiro”.

(que, como tal, responde pelos erros e acertos do empreendimento) com o parceiro xavante que, por ser fruto da coletividade, ecoa o posicionamento de um complexo organismo social.

Caimi Waiassé, o curioso

Os projetos feitos através da Associação e as parcerias com não indígenas já eram fruto do Movimento. Isso era o nosso Movimento. Era resultado da nossa organização em Pimentel Barbosa. (Caimi Waiassé).

Em uma típica manhã ensolarada que marca o inverno na região do Araguaia, no Centro-Oeste do Brasil, fomos recebidos por Caimi Waiassé em um hotel popular no município de Barra do Garças. Era um domingo e ele estava na cidade trabalhando na revisão de um livro sobre os saberes tradicionais do povo Xavante. Com a voz serena e compassada contou-nos sua trajetória desde as aventuras vividas no Cerrado, quando menino, até suas andanças pela América do Norte e países latinos, onde viveu intensas experiências. Quando apertamos o *stop* do gravador de áudio e firmamos o ponto final em nossas anotações, percebemos que nosso informante deu-nos preciosas pistas para elucidar as articulações que marcam a constituição da cena audiovisual entre os xavante. Na sequência, não sem correr o risco de imprecisões, compartilhamos com o leitor fragmentos comentados desta caminhada que reflete uma guinada na ascensão e valorização do conhecimento e das práticas culturais deste Povo.

Uma narrativa que queira abordar a trajetória de Caimi Waiassé não pode abster-se do contexto de seu território de origem, fazendo foco na paisagem política na qual estava inserido. Isso explica, em grande medida, o conjunto de ações exitosas obtidas por sua comunidade a partir do estabelecimento de parcerias com diferentes organizações nacionais e internacionais resultando

em um variado arco de projetos que focavam ações ambientais e culturais. Tais projetos ganharam força a partir de meados da década de 1980 e início dos anos de 1990. Não por acaso, o período é concomitante com uma conjuntura política de notável eferescência e fortalecimento do movimento indígena. Conectados a esta atmosfera, os Xavante de Etenhiritipá³¹ fundaram a Associação Xavante de Pimentel Barbosa (AXPB), a primeira associação civil e juridicamente instituída e liderada exclusivamente por indígenas. Em pouco tempo a associação se tornou a grande ponte para a consumação de parcerias com ONGs, universidades, entidades de defesa dos direitos humanos e do meio ambiente, grupos culturais, pesquisadores, acadêmicos e outros atores sociais. Laura Graham (2018) evidencia que estas articulações envolviam organizações nacionais e internacionais, atuando em diferentes frentes: desde projetos ligados à educação, à cultura, saúde e condições sanitárias, até ações que buscavam amenizar problemas ambientais e recuperar o bioma do Cerrado, sua fauna e flora (GRAHAM, 2018, p. 21).

A projeção de Etenhiritipá e a articulação de parcerias com diferentes atores e organizações sociais está inserida em um cenário mais amplo que abarca a própria conjuntura do movimento indígena nacional fortalecido com a criação da União das Nações Indígenas³² (UNI), no início dos anos de 1990; a política de retomada do orgulho de pertencimento étnico e, acima de tudo, por uma determinação em usar o potente capital simbólico para estabelecer ganhos sociais, políticos e monetários para a comunidade.

31 O leitor irá perceber que os termos Etenhiritipá (nome da aldeia no idioma xavante) e Pimentel Barbosa (nome, em português, da Terra Indígena onde a aldeia Etenhiritipá está inserida) serão, em alguns casos, usados como sinônimos. Não se trata de uma tradução. Note-se que a aldeia Etenhiritipá é também denominada pelos próprios Xavante como Pimentel Barbosa. Este nome é uma lembrança ao sertanista morto em confronto na década de 1940, quando as frentes de expansão avançaram sobre os territórios habitados pelo povo Xavante.

32 Lideranças desta comunidade, como o já mencionado cacique Cipassé, mantinham contato direto com figuras expressivas do Movimento como Ailton Krenak e Álvaro Tucano. Por meio desta proximidade construiu pontes com parceiros de grande peso internacional, a exemplo da atuante *World Wildlife Fund (WWF)* (GRAHAM, 2018).

Nesta paisagem social, Caimi fez parte de uma geração que pôde, desde pequena, vivenciar uma atmosfera de abertura de sua comunidade para o mundo do *waradzu*³³, conhecendo suas ferramentas e dominando os instrumentos técnicos do “branco” para sua auto-organização e reivindicação de direitos territoriais. Dentre os diferentes pesquisadores e pesquisadoras com os quais teve contato em sua infância, certamente a etnógrafa americana Laura Graham é uma personagem pela qual cultiva uma especial memória afetiva. Não por acaso, foi ela quem o apresentou ao equipamento ocidental, ainda em sua fase de adolescente:

A Laura ficava na minha casa. Eu morava com meu tio Warodi, foi ele que me criou e a Laura morava com a gente também [...]. Ela tinha uma casinha dela, que era do lado, assim a gente tinha muito contato. Ela estava fazendo pesquisa, mas também estava sendo pesquisada: seu comportamento, seu modo de ser... tudo também era observado. Ela ficou alguns anos e acabou participando do ciclo da família [...] Em 1990 ela levou uma câmera para a aldeia, para que a gente começasse a filmar. O que marcou bastante foi a filmagem de corrida [corrida de tora], danças e caçadas. A corrida nas aldeias marca muito, todo mundo quer ver isso. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A filmadora não foi a primeira tecnologia apresentada por Laura à comunidade. Antes do vídeo, o gravador de áudio já havia feito sucesso entre os Xavante e despertado a curiosidade de Caimi. A capacidade de armazenar e reproduzir os cantos fazia do gravador um instrumento cobijado por diferentes pessoas na aldeia. Certamente, Caimi estava entre elas: “O xavante trabalha muito com o canto, com a voz, então o gravador foi uma das tecnologias que me atraiu ainda quando eu era pequeno porque ele

33 O termo é utilizado na língua xavante para se referir, genericamente, a pessoas não indígenas.

distribuía o canto com a fita k7” (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador). Perpetuar os cantos cerimoniais em uma fita magnética era de fato uma novidade sedutora em uma cultura fundada na oralidade. Reproduzi-lo, em diferentes situações, dava a oportunidade para que os numerosos executantes pudessem se orgulhar de suas respectivas performances vocais.

Quando perguntamos para Caimi sobre suas lembranças em relação aos primeiros contatos com equipamentos de registro audiovisual, ele busca em sua memória e traz um evento que fora significativo para a sua comunidade sem, no entanto, esquecer-se da etnógrafa:

Foi no casamento do Cipassé e da Severiá, quando foi uma equipe da TV Serra Dourada para filmar o casamento. Agora, pra ter contato, poder pegar, foi quando a Laura Graham levou a primeira filmadora pra registrar e começava a mostrar o que ela estava filmando. Era muito interessante porque na filmadora é completo: tem o som, como no gravador, mas também a imagem. Está completo, com som e imagem. Fisicamente a pessoa está lá, com sua imagem capturada pela câmera. Era novidade e a notícia corria entre as casas. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

De fato, o casamento, que selou a união entre membros de duas etnias com um passado nada amistoso (ele, Xavante, e ela, Karajá), mostrava simbolicamente uma conjuntura de cooperação interétnica que reverberava no chão da aldeia, mas também nas articulações que fortaleciam a luta indígena no plano nacional. Não sem um certo apelo midiático, a matéria do repórter Darci Moreira³⁴, foi veiculada em rede nacional através da TV Bandeirantes e enfatizava a ruptura com um passado de disputas entre as

34 Darci Moreira atuava como repórter da TV Brasil Central, sediada na capital do estado de Goiás. No final da década de 1980 fez a cobertura de pautas relacionadas aos Xavante, cobrindo, entre outros temas, práticas culturais e conflitos territoriais.

duas etnias. Ademais, a peça jornalística mostrava a epopeia do noivo e seu grupo para obter sucesso na caçada que selaria o matrimônio. Depois de uma espera angustiante que durara quatro dias, Severiá, a noiva, recebeu o seu companheiro e juntos deram início a uma nova família.

Não por acaso, as memórias do casamento interétnico se entrelaçam com as lembranças dos trabalhos que Laura Graham realizou em sua comunidade. Foi ela uma das responsáveis (se não a principal) em apresentar as tecnologias que seriam apropriadas por sua comunidade e convertidas em importantes instrumentos para o fortalecimento político e social de Pimentel Barbosa. No entanto, para a aflição de Caimi, o equipamento, antes de chegar em suas mãos, foi destinado ao clã *öwawê*, metade exogâmica oposta à sua linhagem. Vejamos:

Como a Laura é póredzaõno, o equipamento foi entregue para o clã *öwawê*. Foram os *öwawê* que começaram. Quando um clã leva alguma novidade tem que presentear para o outro clã. Algumas pessoas que já falavam o português começaram a mexer na câmara. Como eles já tinham outra função e as pessoas queriam filmar de tudo, porque tudo era importante, eles não tinham tempo pra atender a vontade de todo mundo. Aí eles começaram a procurar os mais jovens. Fizeram a discussão no *warã* e, como naquela época eu tinha acabado de furar a orelha (eu era um *ritai'wa*), eles perguntam se os *ritai'wa* estavam interessados em cuidar do equipamento e também ficar registrando. Aí a responsabilidade foi passada para o nosso grupo. Os velhos tinham visto o perfil de cada um e me chamaram. Eu falava português. Como o Jorge é meu í'amo, companheiro de classe de idade, automaticamente ele passou a fazer os trabalhos junto comigo (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

À margem da regra geral de seus companheiros de classe de idade, com os quais compartilhou sua experiência de *wapté*³⁵, Caimi passou uma longa temporada estudando em Goiânia, capital do estado de Goiás. Neste tempo avançou na educação formal e voltou para Pimentel Barbosa com a finalidade de concluir o seu ciclo de formação tradicional. Após o *danhono* (regime cerimonial na qual o menino xavante é submetido ao processo de furação dos lóbulos das orelhas), Caimi se tornou um *'ritai'wa*³⁶ e assumiu novas responsabilidades em seu meio social. Ingressou na recém-instituída Associação Xavante de Pimentel Barbosa, na qual assumiu, dentre outras funções, a responsabilidade pelo registro audiovisual das atividades da entidade.

Note-se que, naquele período (compreendido entre o final da década de 1980 e meados de 1990), o movimento indígena já vivia um fecundo momento de articulação e participava ativamente de importantes eventos na arena política nacional. Neste sentido, os eventos ocorridos na aldeia de Caimi não estavam apartados de um importante contexto político. Evidentemente as ocorrências em Etenhiritipá estavam alinhadas com uma conjuntura nacional onde era possível identificar a criação de diversas associações de representação civil dos povos indígenas, alavancando a atuação política e cultural de diferentes etnias. As palavras de Caimi atestam esta conjuntura:

Os projetos feitos através da Associação e as parcerias com não indígenas já eram fruto do Movimento. Isso era o nosso Movimento. Era resultado da nossa organização em Pimentel Barbosa. Eram as nossas conquistas. Então foi uma época em que conseguimos trazer muitos projetos. O projeto Jaburu foi uma grande conquista. Todo mundo estava focado na Amazônia, só tinha projeto na Amazônia. Nós conseguimos

35 Fase que marca a adolescência dos meninos xavante.

36 Novo guerreiro que se tornará padrinho na próxima iniciação de uma nova classe de idade (DELGADO, 2018).

mudar isso, foi um dos primeiros projetos no Cerrado. O cerrado estava sendo destruído silenciosamente. Foi um momento em que as associações indígenas estavam se organizando para cobrar e denunciar as coisas que estavam acontecendo. As associações foram importantes para dar voz para as lideranças por que isso vem direto da aldeia. Assim a gente não ficava mais dependente da Funai por que a Funai é um órgão do governo. Com as associações a gente teve mais essa independência de denunciar, de cobrar, de fazer muitos projetos culturais. Os indígenas tiveram muita forma para divulgar sua cultura, falar que eles ainda existiam, que estavam sem territórios, que precisava demarcar as terras. Foi um movimento também que foi bem articulado, com lideranças muito fortes que estavam conectados tanto na aldeia, quanto na cidade. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Considerando a definição de movimento indígena proposta por Gersem Baniwa (2006) e admitida no âmbito deste texto, é coerente reconhecer nestas ações, mesmo que aparentemente delimitadas às circunstâncias da esfera local da comunidade, sua conexão com uma rede que se articula nacionalmente e agrega um conjunto significativo de parcerias com diferentes instituições da sociedade civil e atores sociais. Pimentel Barbosa estava alinhada a este emaranhado que alimentou o Movimento. É nesta modulação que ganha sentido a importância do trabalho de Caimi na articulação política da realidade imediata de sua comunidade. Vejamos como isso se materializava no cotidiano da aldeia:

Sempre que tinha reunião da Associação fora da aldeia, por exemplo das lideranças com o governo, com ONGs etc; eu ia filmar e depois trazia para a comunidade acompanhar as discussões. No início o objetivo das filmagens era registrar o que estava sendo discutido na reunião para mostrar para a

comunidade. Os mais velhos pediam para filmar tudo para que eles pudessem assistir. Desta forma, eu trazia e mostrava na aldeia o que tinha acontecido. Esse era o objetivo dos velhos [...]. Quando vai pra outra aldeia, filma e traz para os velhos. Era uma forma de eles manterem contato com outras aldeias, mandar mensagens, receber mensagens, substituindo totalmente o k7. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A feição instrumental das imagens em movimento, fez com que, em pouco tempo, a comunidade pudesse perceber o potencial deste meio enquanto canal para romper distâncias geográficas e levar os desejos e necessidades políticas da aldeia para além dos seus limites territoriais. Mesmo as pessoas que se demonstravam mais desconfiadas com a tecnologia (como aquelas que acreditavam que o instrumento poderia “roubar a alma”) passaram, paulatinamente, a perceber que a máquina de filmar poderia servir para os interesses perseguidos pela comunidade. Vejamos mais um fragmento do relato de Caimi: “Nossos pais acabaram percebendo que aquela ferramenta seria muito útil pra aldeia. Então elas já tinham esta visão que era uma ferramenta que vinha para complementar o que eles estão pensando, pra deixar para as outras gerações” (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Um detalhe importante neste relato é que ele se relaciona de forma muito próxima com as descrições que o antropólogo Terence Turner (1993) traz a respeito de sua experiência com os Kayapó durante o trabalho etnográfico que fez com este povo. Também lá o audiovisual foi utilizado como instrumento de interação política no âmbito interno e externo das comunidades. As reuniões com as autoridades eram sempre gravadas e compartilhadas para o debate entre as lideranças e os moradores da aldeia. Esse uso instrumental do vídeo foi um diferencial que proporcionou uma sólida articulação

da comunidade, além do apoio externo de diferentes grupos e organizações da sociedade civil.

Andanças

A atuação enquanto membro da Associação Xavante de Pimentel Barbosa foi a ponte que proporcionou uma importante abertura política para Caimi, além de possibilitar que as pessoas de sua comunidade estivessem em sintonia com as discussões e deliberações mais abrangentes do movimento indígena nacional. Foi por intermédio deste canal que ele teve contato direto com as maiores lideranças do MI à época: Ailton Krenak, Alvaro Tucano e outros mais.

Isso tudo eu acompanhei, convivendo com estas pessoas através da Associação. Como eu trabalhava com a filmagem de nossas reuniões eu encontrava estas pessoas: Ailton Krenak, Álvaro Tucano, estas lideranças acabavam incentivando a gente. Diziam eles quando eu estava filmando: “essa luta é importante, é importante fazer o registro”. Isso acaba animando a gente pra questão política né! (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

O contato com lideranças de diferentes etnias propiciava uma visão ampla do movimento indígena e, neste percurso, os subsídios para entender o modo pelo qual outros grupos articulavam o capital simbólico como componente político para a afirmação cultural e também para a reivindicação de direitos. Nessas andanças, Caimi sempre levava consigo as filmagens que havia feito sobre as práticas culturais xavante, presenteando (com cópias em fitas VHS) pessoas e grupos com que tinha contato. Na verdade, seu jogo era duplo: se, por um lado, ocupava-se em trazer as imagens como fonte de informação para sua comunidade; de outro fazia circular os registros do Cerrado, dos rituais e cantos xavante para fora da aldeia, fazendo-os ecoar em

diferentes órgãos e lugares. Essa reverberação, provocada pela “publicidade” feita por Caimi, tanto serviu para dar visibilidade aos xavante, quanto para a aproximação com novos parceiros. Assim surgiu, por exemplo a parceria que Laura Graham articulou entre sua comunidade e Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e mais especificamente com o projeto Vídeo nas Aldeias, que se tornaria sua principal escola de formação.

No final de 1990, 1991, nós tivemos a primeira reunião com o pessoal da CTI. Foi a Laura que marcou. A aldeia já tinha me escolhido e o pessoal da associação me liberou. A associação já tinha um acervo com estas imagens mais antigas, que já vínhamos filmando, também fotos e imagens. Imagens antigas, fotos, imagens que já tínhamos gravado. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A exemplo de outros cineastas indígenas, a parceria com o CTI, em um primeiro momento e com a ONG Vídeo nas Aldeias, em uma segunda fase, foi o caminho que consolidou a sua formação enquanto realizador audiovisual. Nestas colaborações, as oportunidades para aperfeiçoar o domínio técnico para com os aparatos de filmagem e editar as imagens brutas, corroboraram para um campo de novas experiências:

Quando terminou nossa primeira reunião, a gente já ficou lá mexendo nas coisas. Foi só a gente que estava lá, aí eles cederam o espaço para a gente aprender o básico. No outro ano já agenciaram mais, pra gente aprofundar mais. Fomos conhecer outros trabalhos, de outros indígenas. Conhecemos o material produzido por outros indígenas na América Latina. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Com apoio técnico do VnA (que possibilitou a sistematização e finalização de um virtuoso volume de imagens), surgiu o primeiro curta dirigido por

Caimi e Tutu Nunes³⁷. Um breve recorte de seu relato mostra os bastidores desta produção:

Quando a gente foi pra segunda reunião do VnA nós levamos muitas fitas. Eram mais ou menos quatro caixas grandes, cheias de fitas VHS. Quando chegamos lá, vimos o susto do Vincent Carelli e do Estevão Tutu, o editor. Nós dissemos: “trouxemos aqui para deixar e copiar”. Então fomos estudando todo aquele material, vendo o que tinha mais filmagens pra discutir o que dava pra fazer. Falei que os objetivos dos velhos era preservar a história de nossa comunidade. Tinha muitas falas e entrevistas dos mais velhos, tinha muita corrida, dança, caça. Aí a gente fez o estudo para fazer o primeiro vídeo, foi o primeiro vídeo finalizado. Assim surgiu o vídeo Tem que ser curioso. (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

Quando finalizou seu primeiro filme na sede do projeto VnA, em São Paulo, Caimi teve a oportunidade de cunhar sua participação em diferentes mostras, festivais, debates e seminários. Nessas andanças sua participação se dava tanto para apresentar o seu filme, quanto para debater e representar o eminente cenário do cinema indígena que estava sendo arquitetado no Brasil. Fora isso, as viagens por outros países apresentaram-lhe a diversidade de povos e a amplitude que o audiovisual indígena já havia conquistado em outras partes do continente. Lembra, com muito entusiasmo, quando participou daquele que seria o Primeiro Festival de Cinema Indígena da América Latina, realizado na Bolívia. Nesta ocasião estava com a nobre incumbência de representar o cinema indígena brasileiro. Participou de um processo de formação com realizadores reconhecidos naquele país e (como ele mesmo

37 À época, Tutu Nunes compunha a equipe técnica do projeto Vídeo nas Aldeias. Dentre suas principais funções, foi o responsável pela edição de diferentes vídeos realizados no âmbito do Projeto.

brinca) “de sobra”, conheceu pessoalmente a principal liderança sindicalista do movimento *cocaleiro* da Bolívia, Evo Moraes³⁸.

Enquanto *Tem que ser curioso* ecoava o desprendimento de Waiassé para o manejo com o audiovisual, um outro importante projeto estava sendo articulado durante o encontro interétnico de realizadores indígenas organizado pelo VnA no Xingu. Dentre outros cineastas, participavam Caimi, Jorge, Divino Tserewahú e Winthi Suyá. O desafio da nova empreitada era “realizar um documentário sobre um grande ritual xavante”. Coincidentemente, enquanto o projeto estava sendo arquitetado, veio a notícia que o ritual do *wapté mnhõnõ*³⁹ seria realizado na aldeia Sangradouro, onde Divino Tserewahú morava. Após a negociação empreendida por este último com sua comunidade, o projeto foi acordado. Caimi e Jorge partiram de Pimentel Barbosa para Sangradouro. Winthi Suyá deixou o Xingu para se somar-se à equipe. Com esse empenho coletivo surgiu o documentário *Wapté Mnhõnõ – a iniciação do jovem xavante* (1999, 52 min)⁴⁰.

Note-se que *Wapté Mnhõnõ* não foi o primeiro documentário sobre práticas rituais xavante. Antes dele outros filmes já haviam surgido. *Wai’á – o segredo dos homens* (1988) e *Á’uwē Uptabi* (1998), assinados respectivamente por Virgínia Valadão e Ângela Pappiani, já haviam retratado práticas culturais

38 Indígena originário da etnia Uru-aimará, Evo Morales assumiu a presidência da Bolívia em 2006, depois de uma exitosa vitória em primeiro turno no ano anterior. Em dezembro de 2019 encerrará o seu terceiro mandato.

39 Tenho me referido ao ritual de iniciação dos meninos xavante pelo nome de danhono. No entanto, o mesmo ritual é também nomeado como *wapté mnhõnõ*. Em outras palavras danhono e *wapté mnhõnõ* são formas diferentes de se referir a um mesmo conjunto de práticas rituais.

40 Este projeto coletivo pode ser considerado o primeiro documentário de média duração sobre um ritual xavante com participação determinante de cineastas indígenas. Talvez, por conta disso, seja, dos filmes da etnia (realizando no âmbito do projeto VnA), o que mais ganhou repercussão no Brasil e no exterior. Receio que o vínculo de sua direção a uma única pessoa possa borrar o entendimento de que esta obra fora constituída por um processo eminentemente coletivo. Por isso mesmo, julgo importante destacar a participação efetiva da equipe do VnA, do Suyá Winth e dos Xavante Caimi e Jorge, além de Divino que assina a direção.

xavante como temas condutores. No entanto, o diferencial de *Wapté Mnhõnõ* está justamente no protagonismo assumido pelos cineastas xavante na condução do filme: além de operar os equipamentos de captação de imagem e som, determinar a estética da fotografia, conduzir as entrevistas e o ângulo de abordagem dos personagens, estes realizadores proporcionaram uma participação efetiva do Conselho dos Anciões na definição da montagem do filme. Tanto Caimi quanto Divino relembram as idas e vindas do projeto (entre a aldeia e a ilha de edição em São Paulo) até a aprovação definitiva do corte final pelo *warã*, formado pelos velhos de Sangradouro.

Depois desse arrojado projeto, Caimi (sempre em parceria com Jorge Protodi) produziu um outro documentário com o mesmo tema, mas agora filmando o ritual que acontecia em sua própria aldeia. Este material resultou no filme *Oi'ó – a luta dos meninos*. Em 2005, a dupla finalizou um outro importante projeto, desta vez nascia Darini – iniciação espiritual xavante. Neste trabalho, como o nome já indica, os cineastas apresentam a mais complexa cerimônia dentre as práticas culturais que estruturam a vida espiritual do grupo.

As alianças com sua irmã de criação, forma carinhosa com que Caimi se refere à etnógrafa Laura Graham, continuaram gerando bons frutos. Mesmo após o retorno da pesquisadora para os Estados Unidos, seu país de origem, os laços com Etenhiritipá e, por consequência, com Waiassé foram mantidos. Por diversas vezes Graham voltou à comunidade se tornando uma importante aliada internacional das pautas políticas dos Xavante. A título de exemplo, cito que esta parceria rendeu uma viagem de Caimi para os Estados Unidos, onde colaborou na montagem do filme *Õ Tede'wa: os donos da água* (2009)⁴¹ e participou de um curso de edição na Universidade de Iowa no qual

41 O filme é resultado de uma colaboração entre a etnógrafa Laura Graham, o indígena venezuelano da etnia Wayuu David Hernández Palmar e o xavante Caimi Waiassé. O documentário coloca em cena a manifestação de um grupo Xavante para proteger o Rio das Mortes contra as consequências destrutivas do avanço da monocultura no Cerrado, em especial a escalada sem controle de gigantescas plantações de soja.

aprendeu a operar o *Final Cut*, software difundido em grandes produtoras internacionais e que, à época, era pouco utilizado no Brasil. Caimi estava à frente de seu tempo. Quando voltou para o Brasil trouxe em sua bagagem um laptop *MacBook Pro* que recebeu por sua participação no projeto. Com este equipamento, conquistava autonomia para editar os filmes em um lugar onde os velhos pudessem acompanhar o seu trabalho.

A última visita de Graham a Pimentel Barbosa ocorreu em 2018 ainda quando estávamos imersos no processo de escritura da tese que citamos no início do capítulo. Ela voltará ao Mato Grosso por ocasião do lançamento da versão em português de sua célebre obra intitulada *Performance de sonhos: discursos de imortalidade Xavante* (GRAHAM, 2018). De acordo com relatos contidos na referida obra, é possível aferir que o período de maior intensidade de seu trabalho com os Xavante de Pimentel Barbosa se deu entre os anos de 1981 a 1991 (GRAHAM, 2018). Com seu retorno em 2018, a pesquisadora visitou o território que lhe acolheu como uma das filhas de Warodi com a finalidade de disponibilizar exemplares do livro para a comunidade. Nesta ocasião, além de adquirir uma importante bibliografia para esta tese, tive a oportunidade de conhecê-la pessoalmente. Para minha surpresa, deparei-me com uma pessoa de grande simpatia. Sua pele branca, seus olhos azuis e o sotaque de *gringa* contrastavam com o idioma xavante que falava fluentemente quando se dirigia a um de seus “parentes”.

Imagens e letras

A filmografia de Caimi oscila entre o documento das práticas culturais de sua comunidade e produções que desembocam em uma perspectiva de índole um tanto mais pedagógica, promovendo, desta forma, uma interação entre a sua atuação como professor e cineasta. Este conjunto de produções demonstra o vasto campo de possibilidades que Caimi vem elaborando para os seus filmes. Nos dias atuais, como ele mesmo reconhece, suas principais

atividades em Etenhiritipá estão associadas diretamente às funções que desenvolve enquanto professor da escola estadual indígena de educação básica Etenhiritipá, localizada em sua comunidade, e do papel que ocupa enquanto membro do Conselho de Educação Indígena de Mato Grosso. De forma alguma isso significa o abandono de suas atividades no campo do audiovisual, ao contrário, agora já na qualidade de homem maduro, Caimi cultiva um especial apressamento por diferentes formas de divulgação e valorização do capital simbólico dos Xavante. No projeto *Abazei é zé wasuiu* (corte de carne de caça xavante), realizado em 2013 no âmbito de sua graduação no Programa Intercultural em Linguagem e Literatura, na Universidade Estadual de Mato Grosso (Unemat), conjuga um documentário de curta metragem e uma obra literária sobre o processo tradicional do corte e manejo da carne de caça.

Com esta diversidade de ações e com seu eterno espírito de menino curioso, Caimi cultiva a índole de duas pessoas que figuram com grande apreço em sua vida: seu tio Warodi e o líder Apowê. Com o primeiro, conviveu e aprendeu que a “imortalidade xavante” (GRAHAM, 2018) seria assegurada, também, pela apropriação das tecnologias midiáticas apresentadas pelo *waradzu*. Sempre com muita determinação, Warodi advogava que estas serviriam como “forma de difundir a cultura expressiva e o conhecimento xavante para públicos mais amplos, tanto no Brasil como ‘do outro lado do oceano’” (GRAHAM, 2018, p. 23). Apowê, seu avô, foi o lendário líder que resolvera, ainda em 1947, “domesticar” os brancos, fazendo o primeiro contato pacífico entre os Xavante e a frente de atração liderada pelo sertanista Francisco Meirelles na margem do rio das Mortes. De Apowê, herdou a expertise de adentrar no mundo do *waradzu* como mecanismo para salvaguardar e fortalecer seu próprio povo.

A trajetória de Waiassé, aqui abordada de forma panorâmica, indica um conjunto de conformidades que, de uma forma ou de outra, transpassam as histórias de vida de outros cineastas xavante, como bem acentua sua

intrusão estratégica na sociedade não indígena. No entanto, as influências de sua comunidade de origem contribuíram positivamente para o domínio das técnicas do branco, como a escrita, a contabilidade, os projetos e a prestação de contas, além, é claro, do audiovisual. Com isso continua acessando parceiros e executando ações que reiteradamente trazem benefícios e projetam sua comunidade. Vale lembrar, mais uma vez, que os Xavante que representaram a etnia na série televisiva *Amanajé – o mensageiro do futuro* foram pessoas desta comunidade. Não por acaso, a Associação Xavante de Etenhiritipá foi protagonista na articulação deste projeto que resultou no filme *Wanãridobe* (2016).

Figura 1 – Caimi Waiassé durante a Feira de Literatura de Mato Grosso.



Fonte: acervo pessoal do entrevistado.

Neste sentido, Pimentel Barbosa torna-se um relevante polo de referência que permite observar como a dimensão cultural é politicamente mobilizada para fins estratégicos dos Xavante. Insistindo neste ponto trago o comentário de Graham (2018), fruto de sua experiência empírica de mais de dez anos convivendo com a comunidade, no qual indica que os múltiplos projetos (econômicos, ambientais e culturais) em que a comunidade se engajou a partir de meados da década de 1980, inseriram Pimentel Barbosa em diferentes produções de peso da indústria audiovisual nacional e internacional. Replico algumas dessas situações:

Em 1990, uma produtora canadense, a Canadian Broadcasting Corporation, esteve por lá gravando passagens para sua grandiosa série Millennium, narrada pelo antropólogo David Maybury-Lewis [...] Em 1997, o quadro “Brasil Radical” do Fantástico, da Rede Globo, mostrou as primeiras experiências dos membros da comunidade com balonismo e triciclos. Brasil por Natureza, especial da mesma emissora sobre os quinhentos anos do país, também exibiu uma sequência filmada em Etenhiritipá, registro do encontro musical dos Xavante com o grupo Cidade Negra. (GRAHAM: 2018, p. 24).

Com a entrada do novo milênio, os Xavante de Etenhiritipá continuam investindo na imagem, mas agora com sua própria “mídia”. Uma sucessão de filmes e registros audiovisuais pensados, discutidos e produzidos no seio da comunidade, fortaleceram um novo campo de visibilidades que exalta a cultura, as tradições e o conhecimento produzido na vida social destas comunidades.

Evocando a práxis de Baniwa (2006) quando viveu intensamente o período mais fértil do movimento indígena e constatou que este é diverso e assume diferentes singularidades no chão de cada aldeia, julgo como coerente expandir a percepção de como ações aparentemente isoladas

se relacionam diretamente com um contexto mais amplo, alimentando e sendo alimentadas por este. Neste sentido, as especificidades de Pimentel Barbosa são índices de como a percepção política dos povos indígenas, especificamente a partir dos anos 1980, conquistou dimensões impressionantes formando uma grande teia com tessituras que se constroem também no cotidiano de cada povo. Conforme estamos argumentando, neste cenário, o audiovisual assume proporção estratégica relevantes, fazendo ecoar, em diferentes meios, a amplitude da grandeza simbólica e a consciência do pertencimento étnico de onde se originam as garras que sustentam a resistência do povo indígena em um contexto nacional em que o colonialismo interno alimenta suas quimeras.

Referências Bibliográficas

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O Índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Brasília: LACED/Museu Nacional, 2006.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. **Desmanchar o cinema**: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 01 nov. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>.

DELGADO, Paulo Sérgio; JESUS, Naine Terena de. (Orgs). **Povos Indígenas no Brasil**: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

GRAHAM, Laura. **Performance de sonhos**: Discursos de Imortalidade Xavante. São Paulo: Edusp, 2018.

JESUS, Naine Terena de.; ALONSO, Kátia Morosov; MACIEL, Cristiano. **Presença dos indígenas de Mato Grosso na internet e na produção de mídias**:

militância, sustentabilidade e memória. **Revista Comunicação & Inovação**. v.16, n.32 (73-86) set-dez, 2015. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/3245. Acesso em: 12 out. 2019.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dec. 1993. ISSN 1678-9857. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 13 fev. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>.