

Cinema Indígena e o invisível da memória¹

Helosa Maria de Castro Araújo²
Instituto de Cultura e Arte
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

RESUMO

O presente trabalho apresenta os primeiros passos em direção ao desenvolvimento da tese cujo título ‘Memória indígena no cinema cearense: mapeamento e análise’, que se pretende, juntamente com outros objetivos, promover reflexões acerca do termo Memória. Diante de um cenário onde ainda se faz preciso movimentar imagens e estudos que façam emergir e ecoar plurais representações em espaços diversos, este resumo conta com autores como Christian Suhr, Rane Willerslev, Antônio Bispo e Ariella Azoulay, juntamente com uma breve análise do filme Fôlego Vivo, visando entender: O que poderia tornar a Memória detentora de uma imagem – plural – capaz de acessar caminhos pelas lutas, dentre elas, a demarcação, a partir do cinema indígena? Qual a imagem da confiança de uma – plural - Memória?

PALAVRAS-CHAVE: Memória; cinema indígena; diversidade; contracolonialidade.

INTRODUÇÃO

Gostaria de introduzir este trabalho localizando meu lugar nesta escrita: sou uma mulher negra, nordestina e cearense, graduada em publicidade e propaganda, mestre e doutoranda em comunicação pela Universidade Federal do Ceará, mãe de duas crianças, mulher capoeira que curte samba, rock, mpb e outros variados ritmos que não caberiam nessa descrição. Sou fotógrafa, artista visual, e sou plural. Não cabe o meu rosto na história única que contam sobre pessoas as que se parecem comigo.

As mulheres negras já ocupam um lugar econômico em ascensão, portanto, é possível ver esta categoria em propagandas, novelas, filmes, influenciadoras, cargos políticos, etc. E as mulheres indígenas, como são incluídas nas categorias sociais econômicas? Diante das nossas pluralidades em termos de características, sotaques, peculiaridades, estilos de vida, tamanhos e larguras de corpos, reitero que não é algo fácil, para mim, me ver representada.

¹ : Trabalho apresentado no GP09 Comunicação, Alteridade e Diversidade, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em comunicação do ICA-UFC, e-mail: helosaraújo@alu.ufc.br

Mesmo não sendo as questões em torno das representações bem como suas ausências o tema central deste trabalho, achei pertinente iniciar com essa abertura, que se faz importante, mesmo que apenas de maneira introdutória, uma vez que essas diversas ausências nos impulsionam à construção de um olhar opositor (hooks, 2019), de quem deseja olhar de maneira crítica e consciente em busca da diversidade.

Se as mulheres negras, bem como outros grupos marginalizados, têm o direito capital, em todos os sentidos do termo, de ser reconhecidas como sujeitos, então também devemos ter esse direito reconhecido dentro de processos de pesquisa e de discursos acadêmicos (Kilomba, 2019, p. 943).

As ausências em representação também me fizeram refletir sobre os caminhos que fazemos até a memória. Memória essa, que, muitas vezes, são construídas a partir de ausências, lembranças, vazios, omissões e não espaços/territórios que rebelam um “anseio rebelde, um olhar opositor” (hooks, 2019. p. 2012). Já em confluência³ com a construção de uma memória, escolho escrever em primeira pessoa, na contramão de entender que ando sozinha, mas como sugere Kilomba (2019), na intenção de produzir conhecimentos emancipatórios das propostas eurocentradas que nos foram impostas enquanto normas, universais, lidas como padrão.

Sendo assim, com o título ‘Memória indígena no cinema cearense: mapeamento e análise’, minha pesquisa de tese demanda mapear as mulheres indígenas produtoras de cinema habitantes no território cearense, para que se possa construir um caminho rumo à pluralidade junto a formação de um documento que se apresente enquanto memória do cinema cearense, movimentando da margem ao centro, sendo assim, uma pesquisa centralizada em sujeitas (Kilomba, 2019).

Apenas as mulheres, sejam elas implicadas dentro de uma cisgeneridade ou não, mas pessoas que se entendem enquanto integrantes de uma categoria ampla, que, historicamente, não ocupam o centro das pautas políticas, que, dificilmente são destaques em prêmios fotográficos, mas que, atuam de diversas formas na produção de políticas e de representação. As mulheres negras e indígenas não só foram ausentadas de suas representações, como “nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro (Kilomba, 2019, p. 550).

³ Termo apresentado pelo autor Antônio Bispo que designa encontro de saberes de maneira orgânica que dialoga, muitas vezes a partir de lugares diferentes, em prol de uma mesma sintonia, ou objetivos (BISPO, 2019).

Na maioria dos estudos, nos tornamos visíveis não através de nossas próprias autopercepção e autodeterminação, mas sim através da percepção e do interesse político da cultural nacional branca dominante, como é observável na maioria dos estudos e debates sobre o racismo, que contêm “um ponto de vista branco”(Essed, 1991, p. 7)(Kilomba, 2019, p. 824).

Após as devidas introduções, resalto ainda, que este trabalho nasceu de reflexões e leituras realizadas e proporcionadas pela disciplina de Antropologia da Arte, ministrada pelo professor Kleyton Rattes do departamento de Ciências Sociais, que realizei no último semestre como aluna especial. O que traz também a importância das contribuições de estudos da antropologia para a comunicação, sobretudo, para um trabalho etnográfico, que, apesar de ser um campo frequentemente estudado há décadas, se faz necessário revisar os caminhos em busca de uma contracolônização capaz de demandar as diversidades dos olhares e pensamentos aqui propostos.

O invisível, então, é o alimento desta proposta. A partir das leituras realizadas, me vi questionando acerca da Memória (elemento chave para minha pesquisa, e para as lutas indígenas), estarem, de certo modo, conectadas, seja pela forma como a interpretamos, seja pela sua própria não materialidade, em dinâmica com o cinema indígena. Será que fomos tão tomadas/os pela ótica colonial de nomear as coisas e não coisas do mundo que nos faz observar aquilo que é visto/visível a partir dessa mesma ótica?

Desse modo, os autores escolhidos foram Christian Suhr e Rane Willerslev (2012) autores do trabalho “O cinema pode mostrar o invisível? O trabalho da montagem no cinema etnográfico” publicado pela antropologia atual, que visa, especialmente, apresentar possibilidades metodológicas de análises fílmicas a começar por estudos que apresentem as dimensões ocultas da realidade etnográfica (p.282) para movimentar as perguntas: O que poderia tornar a Memória detentora de uma imagem – plural – capaz de acessar caminhos pelas lutas a partir do cinema indígena? Junto a outros autores como Terence Turner (1994), Sally Prince (2000), Antônio Bispo (2023), Ariella Azoulay (2020), Bell Hooks (2019) e Grada Kilomba (2019).

O INVISÍVEL DA MEMÓRIA

Se para o dicionário⁴, memória significa “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos ou nome

⁴ Dicionário Oxford disponível em <- <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> -> último acesso em 25/07/2023 às 15:30hrs

ou reputação”, mas nem sempre as traduções são fiéis a todos os grupos sociais, então qual memória tem a sua reputação preservada?

De um ponto de vista diferente, James Weiner (1997) aponta que o mais falta no cinema etnográfico é o reconhecimento das dimensões invisíveis da vida humana que não podem ser registradas por uma câmera (Turner, 1992, p.7)

E foi essa, a citação que me envolveu e, me levou imediatamente para o momento em que estive no fórum dos museus indígenas do Ceará em Pacatuba/CE, fevereiro de 2023, pude ouvir de diversas formas o quanto a memória indígena é “território do saber a ser preservado” (Cacique Irê⁵). Portanto, este trabalho precisa ser olhado de maneira a conduzir estes olhares em mapas, imagens, sons, saberes circulares, oralidades e luta com autores e processos metodológicos que tragam a sensibilidade necessária.

Turner (1992), não necessariamente, está falando daquilo que é invisível e é apresentado no filme a partir de técnicas, montagens ou efeitos especiais, mas de tantas possibilidades, camadas, que se apresentam de alguma forma, mas que não estão ali. Mesmo com todas as evoluções tecnológicas demonstrando as possibilidades para simular diversas realidades e aspectos do imaterial e invisível, o “a câmera não é um olho humano, mas um olho mecânico” (Turner, 1992; Verton, 1929; Croft e Rose, 1997).

Outros fatores também precisam ser considerados. O fator das representações, como citei brevemente na introdução, juntamente com a noção de ausências. “A imagem por meio de sua disposição mimética é um mero simulacro da realidade” (Turner, 1992, p. 282), não é um olhar realístico apenas em Turner, mas de muitos autores da filosofia da imagem, portanto, deve ser considerado.

Uma vez que a força das ações que desterritorializaram corpos dissidentes foi tamanha que as noções de “raça” e “nacionalidade” parecem ainda não caber na mesma sentença. Como me apresentei: nasci e cresci em Fortaleza, no entanto, sou constantemente questionada sobre minha aparência (fenótipo negro) não ser compatível ao cenário urbano fortalezense, assim como para um fenótipo indígena (em um corpo indígena) as noções espaciais (Kilomba, 2019) são frequentes à nível de nação, urbano, rural.

O que me levam a refletir sobre que Memórias são possíveis a partir do não pertencer, ou das marcas das desterritorializações? Junto aos encontros epistemológicos,

⁵ Secretária dos povos indígenas do Ceará, em participação no evento citado, expressou de maneira firme que a memória indígena é “território do saber a ser preservado” (Fórum dos museus indígenas, 2023).

aqui apresentados, este trabalho se propõe a dialogar juntamente à uma análise do filme *Fôlego Vivo*, uma realização com produtoras/es indígenas, roteiro de Juma Jandaíra sobre a comunidade Kariri e seus enfrentamentos territoriais situados na zona rural do Crato/CE.

Dentro dos processos acadêmicos/científicos, fomos ensinadas/os a acreditar naquilo que podemos comprovar com dados, citações, páginas, dentro de um conjunto de normas. Fora desses ambientes, as crenças místicas aprovadas pelo senso comum são aquelas elaboradas, transformadas e traduzidas pelas religiões eurocristãs (Bispo, 2023).

Se faz necessário ainda, mencionar o quanto o termo ‘Memória’ (aqui nesta escrita) ainda está sendo apresentado enquanto uma palavra que caminha ou flutua em direção aos seus próprios encontros, sem que se faça preciso uma conceituação engessada ou fixada a partir, unicamente, de minhas impressões junto a pesquisas aprofundada no campo das imagens, para que possamos relacionar às diversas camadas do termo em relação com aquilo que é entendido enquanto oculto, no cinema, em contrapartida daquilo que é ou pode ser visto.

As contribuições de Cristian Suhr e Rane Willerslev (2012) em torno da Antropologia Visual trazem as perguntas: o filme pode mostrar o invisível ou está preso nas superfícies visíveis do mundo social? Considerando aqui, a Memória, que pode ser interpretada enquanto algo visível e/ou não, seria este um elemento capaz de se tornar visível (em tela) a partir de uma técnica cinematográfica? “A montagem, ela argumenta (Klener, 2006: 3), torna (os) visíveis (os) efeitos sociais e psicológicos da globalização e do mundo pós-colonial” (Surhs; Willerslev, 2012: p.285).

Como o invisível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que vemos dele, só há acesso a ele por meio de uma experiência que, como ele, está totalmente fora dele mesmo. (SUHR-WILLERSLEV, 2012: 290; Merleau-Poty 2000:136)

MEMÓRIA NO CINEMA INDÍGENA

É inquestionável a unicidade dos arranjos fílmicos no cinema indígena. No entanto, Turner (ano) faz um alerta sobre o quão escasso é a escrita, que se tem registro, sobre as pessoas indígenas que produziram esses filmes. Não é apenas a técnica, o equipamento, os estilos, ou a história, mas pessoas. Uma vez que, um corte, uma cena ou mesmo um filme inteiro não consegue transmitir tudo o que transborda em extracampo, mas que também estavam no campo de visão de quem o produziu.

Desde os anos 70, as condições técnicas e econômicas de filmagem tornaram-se extremamente diversificadas. O fato de os materiais terem ficado mais leves

e de as hesitações ideológicas sobre o sentido da história e as virtudes do "desenvolvimento econômico" terem sido postas no centro do questionamento sobre o lugar do sujeito e de sua identidade, provocaram novas formas de questionamento: é o sujeito que define o Outro ou é o Outro, ele próprio que se define, ou, ainda, é a relação mútua, de Um com o Outro, em que esses se observam e se interrogam que dá lugar a essa definição? O antigo "indígena" se equipa com gravadores e câmaras e se volta para filmar o observador (ECKERT; MONTE-MÓR, 1999).

No filme *Fôlego Vivo*⁶, a memória guia o roteiro e é representada pela matéria (ou ausência) do Rio São Francisco, bem como pelos largos canos que fazem parte da paisagem da região do Cariri, mais precisamente, na Chapada do Araripe. Enquanto as narrativas se metamorfoseiam, por meio de elementos que permeiam nossos imaginários, a denúncia do mito do desenvolvimento industrial acontece.

*Fôlego Vivo*⁷, que entrou na seleção oficial do III Cine Caatinga- Experiências Audiovisuais no Sertão (Edição 2022), remonta a ideia do mito indígena de recriação do mundo em contrapartida o mito desenvolvimentista capitalista de controle das águas, tendo a memória como principal elemento de conexão narrativo dos personagens que aqui, ilustra as pesquisas das/os autoras/es.

As pessoas do lugar ouviam, e ainda escutam falar, sobre um mito das águas desde quando eram crianças: o mito diz que seus ancestrais voltarão para vingar as violências que o homem branco fez aos seus povos. A história é passada de geração em geração e é utilizada como Memória e desfecho da narrativa do filme que se interliga, de alguma forma, com todos os relatos, realizados em forma de entrevista, apresentados no decorrer do filme.

Nesse curta, é possível ver a Memória enquanto um elemento totalmente desconsiderado pela sociedade em que estão inseridos. As cenas em que os grupos de pessoas aparecem respirando, ou “tomando o fôlego” (como se costuma dizer no Ceará), nos alerta que, essas pessoas, apesar de tudo, ainda respiram, resistem e carregam suas Memórias sejam elas individuais ou coletivas.

⁷ Com sinopse: Uma comunidade indígena do povo kariri, situada na Chapada do Araripe (zona rural do Crato/CE), reflete acerca da água: mito indígena de recriação do mundo junto com as águas contra o mito desenvolvimentista capitalista de controle das águas e das corpos humanas e não-humanas que habitam o Rio São Francisco.



Figuras 1, II , III: Cenas do filme Fôlego Vivo

No entanto, a Memória (apresentada nos diálogos narrativos do filme em questão) pode ser exatamente aquilo que se vê, mesmo que ela, em Fôlego Vivo, esteja em toda a oralidade das personagens, não é algo que se concretize em matéria (Suhrs; Willerslev, 2012), apenas imaginar, a partir de repertórios coletivos acionados pelas falas e o conjunto da obra fílmica em questão, ou, talvez, “porque a visão está em toda parte que nós, como seres em perspectiva, somos capazes de ver as coisas de algum lugar (Suhr, Willerslev, 2012:286;Willerslev,2011).

Os autores acima citados, ainda, apresentam caminhos em torno dos termos “câmera participativa” como método que propõe um envolvimento, olhando para

personagens de maneira atuante, tendo como um dos exemplos o diretor Jean Rouch que levou 5 anos convivendo com um grupo social diferente do seu, para então, iniciar as gravações que foram solicitadas pelos próprios personagens (Mestres Loucos). O que pode nos dar respaldo para entender que o cinema, assim como a fotografia, é também um encontro, entre quem aparece e quem é capturada/o (Azoulay, 2020) ou “onde poucos discutem quem acaba por ter ou controlar o acesso aos filmes ou vídeos no nível da comunidade” (Turner, 1994: p.85).

Continuando o giro, poderemos nos encaminhar para pensar que, por esse ponto de vista, uma mesma câmera pode agir diferente acionada por diferentes olhares. Ainda estamos em momento de luta contra genocídios, inclusive o imagético, afirmar que a memória é parte central de todos os filmes indígenas cearenses produzidos por mulheres não soa honesto uma vez que as diversidades existem das suas mais variadas formas em indígenas produtoras de cinema. E, desse modo, se faz possível “Interferir na normalização de nós mesmos enquanto espectadores” (Azoulay, 2000, p.190), ao invés de centralizar debates em torno de autores de imagens que oprimem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes e representações reforçaram esses imaginários únicos, exemplo disso são os filmes do faroeste influenciaram telenovelas como Irmãos Coragem (1970), Jerônimo, o Herói do Sertão (1972) e Bang Bang (2005), uma grande influência nos modos de ver da época “(...) Quando os faroestes eram exibidos regularmente na televisão, era possível testemunhar diariamente pessoas brancas assassinando nações inteiras.” (p.324).

Ambos, negros e indígenas, foram profundamente afetados pelas representações degradantes que continuam sendo as imagens dominantes apresentadas em filmes e na televisão. Retratados como covardes, canibais, incivilizados, as imagens dos “índios” nas telas espelham as imagens dos africanos. Quando a maioria das pessoas assiste a imagens degradantes de negros e indígenas diariamente na televisão, não pensa sobre o quanto essas imagens nos causam dor e sofrimento. (HOOKS, 2019, p. 324)

Temos um território vasto de muitas memórias a serem, ainda, demarcadas pelas telas. Já estamos acompanhando as evoluções, mesmo que mínimas, através das redes sociais com jornalismo alternativo e movimentos indígenas em retomada pelo audiovisual. O olhar que este trabalho traz, em qualidade para o regionalismo nordestino

e cearense, é de valorização nominal do que se tem como indígenas mulheres na produção fílmica do Ceará, desde a sua importância de cobrar territórios geográficos como de revitalização de suas memórias.

Sendo assim, finalizo com as perguntas: qual o nosso papel enquanto espectadores do cinema indígena? Um cinema cuja cronologia segue o curso para além do tempo do filme e o tempo é o guia da Memória? E enquanto pesquisadoras/es, qual o nosso papel nessa mediação entre memória, cinema, representação e luta indígena?

Há um longo caminho pela frente no sentido de contribuirmos, e sabemos que não somos as/os únicas/os agentes com o engajamento indígena-câmera, para que seja possível pluralizar o olhar de dentro para fora junto a movimentação de suas memórias, bem como as diversas representações. Há ainda, uma grande importância de reconhecermos que o nosso lugar, enquanto não indígena, talvez seja muito mais o de reconhecer que esse lugar – do olhar indígena junto à câmera que pretende projetar suas memórias e/ou não – ele já existe. A câmera, por sua vez, sabemos, pode ser uma grande detentora de poder, uma vez que foram usadas para “oprimir e conservar identidades” (turner, 1992).

Referências

- AZOULAY, Ariella. **Desaprender**. KKYM+ P.OR.K, Lisboa, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas**. 2012
- DOS SANTOS, Antonio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significações**. 2019.
- BISPO DOS SANTOS, Antonio. **A Terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia. **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Núcleo de Antropologia Visual/UFRGS, 1999.
- HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Editora Elefante; São Paulo, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, São Paulo, 2020.
- PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.
- SUHR, Christian; WILLERSLEV, Rane. **O cinema pode mostrar o invisível? O trabalho da montagem no cinema etnográfico**. *Antropologia atual*, v. 53, n. 3, pág. 282-301, 2012.
- TURNER, Terence. **Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo**. *Revista de Antropologia*, p. 81-121, 1994.