UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

CYBELLE SARAIVA SAMPAIO

A IMAGEM DOS ÍNDIOS BRASILEIROS: UM CONTRASTE DE OLHARES ENTRE O CINEMA NACIONAL E A SÉRIE *VÍDEO NAS ALDEIAS*

Palhoça

CYBELLE SARAIVA SAMPAIO

A IMAGEM DOS ÍNDIOS BRASILEIROS: UM CONTRASTE DE OLHARES ENTRE O CINEMA NACIONAL E A SÉRIE *VÍDEO NAS ALDEIAS*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade o Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof.Dr. Aldo Litaiff

Palhoça, 2010

A André,

“Já não me preocupo mais,

agora tenho um leito , onde posso escorrer todo o meu excesso”.

AGRADECIMENTOS

Se a busca pelo conhecimento é mesmo uma viagem, então é preciso fazer muitos agradecimentos. Uma viagem assim não teria o mesmo gosto se não pudesse ser partilhada com mais pessoas, se o trajeto não possibilitasse amizades, encontros, afetos...

A todos que compartilharam comigo esta caminhada,

André, família e colegas de curso;

Àqueles professores que me acolheram e sempre estiveram à disposição para alguns questionamentos.

Em especial a Aldo Litaiff, meu orientador, presente em todas as horas. Sempre disposto a uma conversa, uma dúvida, um sorriso... Ele abriu meus olhos para muitos pontos óbvios, tão óbvios que eu não consegui enxergar sozinha. Sua segurança me fez continuar. Não tem ideia o quanto foi e será importante na minha história.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo principal analisar a construção da imagem dos índios brasileiros, através da cinematografia e videografia nacional. Propõe-se aqui confrontar a imagem mítica destes povos por meio de duas obras fílmicas***:*** *O Guarani* e *Caramuru, a invenção do Brasil* e de documentários selecionados da série *Vídeo nas Aldeias* com o intuito de buscar nessas produções argumentos para comparar a imagem dos índios brasileiros a partir de visões diferentes. Para tanto, o trabalho traz a revisão dos conceitos difundido em autores como Lévi-Strauss, Roland Barthes que esclarecem questões sobre a construção do discurso mítico; Pierre de Bourdieu, Charles Sanders Peirce, que postulam as noções de crença enquanto hábitos de ação, além de autores que pensam a noção de cultura em uma perspectiva antropológica.

Palavras - chave: Imagem, Mito, Índios, Cinema e Vídeo.

ABSTRACT

The present thesis has a special interest in analyzing the making of the image of the Brazilian Indians as presented in domestic cinematography and videography. Here the mythical image of these people is discussed as it appears in two films: *O Guarani* (1996), by Norma Bengell and *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), by Guel Arraes, and in documentary videos selected from the series *Vídeo nas Aldeias*, in order to compare contrasting views on the Indians. For such goals this work revisits concepts familiar to authors like Lévi-Strauss and Roland Barthes, who illuminate issues on the building of the mythical discourse; Pierre Bourdieu and Charles Sanders Pierce, who postulate the notions of creed as habits of action, in addition to other authors, who think the notion of culture under an anthropological perspective.

Keywords: Image, Myth, Indians, Cinema, Video.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O índio Peri e seu amor romântico 10

Figura 2 - Os Zo'é e sua relação com os recursos naturais 10

Figura 3 - O chefe Zo'é em uma demonstração ritual 10

Figura 4 - Os Zo'é diante de imagens de destruição 10

Figura 5 - As índias Paraguaçu e Moema 10

Figura 6 - Itaparica e o caminho do *Eldorado* 10

Figura 7 - Caramuru e seu "reinado" indígena 10

Figura 8 - Inserção da TV, enquanto novo elemento cultural 10

Figura 9 - Depoimento do líder da comunidade de Mariry, Kassipiriná Waiãpi. 10

Figura 10 - Os Waiãpi e os Zo'é em um diálogo intercultural 10

Figura 11 - Comunidade Zo'é em volta da TV 10

Figura 12 - Itaparica, uma imagem do índio brasileiro 10

Figura 13 - Vasco e Itaparica negociando a *terra brasillis* 10

Figura 14 - Retratos de uma índia brasileira 10

Figura 15 - Diogo e seu desespero diante do ritual canibal 10

Figura 16 - Recado de um jovem Zo'é aos invasores 10

Figura 17 - Os Zo'é em um ritual de preparação para as atividades de caça 10

Figura 18 - Diferenças culturais de Diogo e Moema 10

Figura 19 - Pudor, moral e bons costumes rumo ao Velho Continente 10

Figura 20 - Kassipiriná explicando ao casal Zo'é como os brancos vêem a nudez. 10

Figura 21 - Mulheres Zo'é 10

Figura 22 - Ceci e o seu pacto religioso 10

Figura 23 - O batismo de Peri por D. Antonio de Maris 10

Figura 24 - Chefe Zo'é com seu adereço ancestral 10

Figura 25 - Índio Nambiquara e sua origem mítica 10

Figura 26 – Relação mítica com os instrumentos do cotidiano 10
Figura 27 – Índio Zo’é e sua prática cotidiana..... 10
Figura 28 - Os Waiãpi diante dos Espíritos da TV 10

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **10**
INTRODUÇÃO **13**
1 BRASIL, TERRA DE MIL POVOS: CONTEXTO ETNOGRÁFICO **18**
2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MÍTICA DOS ÍNDIOS BRASILEIROS **27**
2.1 IMAGENS E REALIDADE INDÍGENA 28
2.2 O DISCURSO MÍTICO ENQUANTO PROPAGADOR DE CRENÇAS 36
2.3 ÍNDIOS E CRENÇAS SOCIAIS 45
2.4 METODOLOGIA 50
3 CINEMA NACIONAL E *VÍDEO NAS ALDEIAS*: UM CONTRASTE DE DIFERENTES OLHARES **56**
3.1 GUARANI E SEU OLHAR ROMÂNTICO 57
3.2 CARAMURU E A INVENÇÃO DOS ÍNDIOS BRASILEIROS 59
3.3 VÍDEO NAS ALDEIAS: POR UM RETORNO À IDENTIDADE E ALTERIDADE 61
3.4 ANÁLISE DE IMAGENS 66
3.4.1 Relação com a Natureza 66
3.4.2 Relação com a Sociedade 82
3.4.3 Relação com o Sobrenatural 98
CONSIDERAÇÕES FINAIS **111**
REFERÊNCIAS **114**

APRESENTAÇÃO

Novas descobertas são quase sempre bem vindas, principalmente aquelas que nos levam a novos lugares, em direção ao desconhecido, recantos não previsíveis. Viajar pela diferença é uma forma de abrir-se a novas culturas, novos olhares, um jeito único de viver e de pensar.

Um bom viajante é aquele que mantém a cabeça e o coração sempre abertos. Sabe se distanciar das crenças e verdades instituídas. Abandona as certezas. Está sempre disposto a ouvir uma idéia nova – ainda que ela coloque abaixo algumas de nossas antigas certezas, desmitificando imagens cristalizadas pela força de uma crença. Posto assim, é preciso ter muita coragem para mudar de ideia. É difícil admitir que tudo aquilo que você acredita possa estar errado ou que, pelo menos, existam outras possibilidades, outros caminhos a serem seguidos. Mas se não estivermos dispostos a abandonar essas verdades, as mudanças nunca surgirão, pois a vida é construída por ideias em con movimento. São signos que circulam e transformam-se em novos signos em uma viagem infinita.

E por falar em viagens por novos caminhos do conhecimento apresento a minha trajetória profissional[1]: iniciei em sala de aula como Professora de Língua Portuguesa. Durante este período sempre estive em busca do aperfeiçoamento. Veio a especialização, cursos relacionados à área e uma experiência como redatora no setor de marketing e comunicação de uma instituição. No entanto, aberta às novas experiências e um anseio por descobertas, fui buscar outros caminhos. Surgiu então o interesse pelo o universo da

1 É importante esclarecer o uso do pronome em 1ª pessoa somente nos parágrafos de apresentação. A preferência deve-se ao tom mais particular que o pronome oferece à redação.

comunicação e das grandes mídias, razão pela qual me motivou a ingressar no Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. A opção pela linha de pesquisa "Linguagem e processos culturais" atendeu prontamente às expectativas em desvendar as relações que podem se estabelecer entre as linguagens verbais e não verbais e as manifestações socioculturais. Nesta nova empreitada, uma paixão me instigou a iniciar o meu projeto de pesquisa: o estudo da imagem.

As discussões sobre a imagem passeiam comumente por diversas áreas do conhecimento. No entanto, como é comum em todo pesquisador de comunicação ou qualquer estudioso que se proponha a analisá-la, optei, nesta pesquisa, pela imagem construída e gerada pelo ser humano, capaz de comunicar uma mensagem. A afirmação tem ares de redundância, já que todas as imagens são capazes de comunicar. Entretanto, o processo analítico é quase sempre marcado de repetições.

A partir dessa escolha, o tema deste trabalho nasce da curiosidade em entender como o Brasil, uma nação que se diz orgulhosa de sua "democracia racial", representa a imagem de seus índios[2]? De que forma construímos a imagem dos povos indígenas no Brasil? Este questionamento é o ponto de partida para a seguinte reflexão: apesar de toda diversidade que nos cerca e nos torna seres singulares, a imagem de um dos matizes

[2] De acordo com Antonnela Tassinari, *Sociedades Indígenas: Introdução ao tema da diversidade cultural* (1995*)*, para estabelecer a diferenciação entre as maneiras de viver da nossa sociedade e as das sociedades indígenas, muitos termos foram utilizados: "civilizados", "sociedade moderna", "sociedade envolvente", "complexa", "ocidental", "nacional", "branca" em contraposição às sociedades "primitivas", "tribais", "simples". No entanto, é fundamental esclarecer que esses termos usados ao longo do trabalho, são na verdade, designações genéricas e, muitas vezes, carregam consigo uma carga de preconceito. Essas denominações só fazem sentido para fins de comparação entre a sociedade branca em relação a sociedades ainda mais distintas, como é o caso das indígenas. Da mesma forma, serão utilizadas nesta dissertação designações como "grupos, sociedades, comunidades ou povos indígenas" para se referir à população ameríndia brasileira, com o mesmo propósito citado acima. No entanto, percebe-se claramente que esses são termos generalizadores, que não contemplam a grande diversidade sociocultural destes povos.

étnicos que formam o nosso povo vem ao longo da história sendo construída de forma equivocada e estereotipada.

Diante do cenário, por que realizar um trabalho como esse? Que significado teria para um pesquisador conhecer a realidade de povos indígenas que, muitas vezes, é distante daquela propagada pelos meios de comunicação? Não estaríamos adentrando em um terreno incerto? Nesse percurso as dúvidas superam as certezas.

A imagem dos índios têm se constituído através do tempo como lugar do outro, da alteridade, que historicamente mobilizou vários temas e que, por contraste, acabou por definir elementos do olhar de nossa própria sociedade. Em outros contextos, esse outro foi denominado de “selvagem”, “bárbaro” e seus costumes considerados “estranhos” e “primitivos”, em oposição ao “mundo civilizado”. Foi questionado até mesmo ao estatuto de humanidade dos índios em contraposição à “humanidade” ocidental.

Nos últimos anos, esse quadro tem mudado. As sociedades indígenas pouco a pouco reivindicam seus diretos, lutam por suas terras, retomam a sua expressão cultural, mas atentos as mudanças naturais como qualquer cultura, que sempre está sujeita a transformações. São povos que também pintam o seu mundo de verde e amarelo, com as mesmas cores da nossa bandeira e da nossa nacionalidade, mas que ainda estão sujeitos a uma série de críticas mal formuladas e descontextualizadas em relação a sua cultura.

Nesta dissertação, então, seguiremos um caminho de reflexões acerca da imagem dos povos ameríndios brasileiros a partir de diferentes olhares, tentando revelar, através da comparação, que as particularidade e singularidades dos povos são o que tornam uma cultura única e especial. Dessa forma, poderemos mostrar o quanto a sociedade nacional ainda tem a aprender com os seus grupos indígenas.

INTRODUÇÃO

O objetivo proposto nesta dissertação é abordar a construção da imagem os índios brasileiros estabelecida, especificamente, por meio da comparação entre duas produções fílmicas nacionais: *O Guarani* (Bengel, 1996) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (Arraes, 2001) e dois documentários da série *Vídeo nas Aldeias*: *O Espírito da TV* (1990) e *A Arca de Zo'é*[3] (1993). A partir deste objetivo geral pretende-se demonstrar que a imagem dos índios brasileiros é construída de forma estereotipada no imaginário nacional.

A discussão desta pesquisa traz a necessidade de uma breve revisão do contexto etnográfico dos povos indígenas brasileiros. Será abordada a construção do discurso mitológico, formulado nos estudos de Lévi-Strauss e Roland Barthes. A imagem, como objeto deste trabalho, é tomada como um mito, um discurso construído, depositário de crenças que geram hábitos de ação, como aponta Charles Sanders Peirce. Para auxiliar esta leitura, buscaremos suporte no conceito de *habitus* em Pierre Bourdieu. Tais escolhas serão um meio de compreender como a imagem do ameríndio brasileiro é construída pela sociedade nacional através de recursos midiáticos como o cinema e o vídeo.

Com esta dissertação pretende-se refletir sobre a existência na sociedade brasileira de um discurso mítico, conforme Barthes (2001) - formador de paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os índios reais. Este

---

[3] Procurou-se neste trabalho analisar a imagem atual dos índios brasileiros, por isso foram selecionadas obras recentes, que retratassem a figura dos índios no Brasil. Percebe-se nas produções *O Guarani e Caramuru, a invenção do Brasil*, estereótipos que reforçam e/ou exageram a imagem dos índios nos dias de hoje. Apesar de existir no projeto *Vídeo nas Aldeias* produções mais recentes (*Coleção cineastas indígenas, 2009*), buscou-se trabalhar com os vídeos iniciais *Espírito da TV* e *A Arca de Zo'é* que apresentam o contexto de surgimento da série. São nesses trabalhos que alguns grupos indígenas mostram o gerenciamento e controle das suas próprias imagens diante do Branco e de outras sociedades ameríndias.

fato, muitas vezes, tem sido reiterado pelo cinema nacional, nas concepções por ele veiculadas através das suas imagens e mensagens. Através do filme, o personagem indígena é apresentado, julgado e classificado. Julgamento qualitativo que, geralmente, transita entre dois pólos extremos: o do *bom* e o do *mau selvagem*. Com isto, os filmes estarão reforçando ou duplicando preconceitos, na medida em que constrói um índio imaginário, que não corresponde aos "verdadeiros" indígenas.

Quanto à escolha do objeto de análise, o gênero ficção ocorreu devido ao fato de que em uma abordagem que não é necessariamente condicionada por uma representação do real - como é a dos filmes ficcionais - os elementos estruturadores da narrativa estarão "mais livres" para representar o que se pensa sobre os índios, pois a construção do personagem indígena apresentará muito do que é pensado sobre ele pelos diretores, que na sua maioria são brancos e integrantes da sociedade ocidental não indígena. Dessa forma, nos filmes de ficção, em função do seu aparente "descompromisso" em retratar a realidade, existiria uma rica possibilidade de expressão do imaginário, aflorando conceitos e preconceitos sobre a imagem do personagem indígenas presente nessas obras.

Nos vídeos documentários, por sua vez, muitos teóricos acreditam que tudo estará preso à necessidade de captar os aspectos presentes na realidade objetiva, pela própria condição que se impõe ao gênero. Trata-se de uma ideia ingênua, pois caberia questionar quais são as possibilidades de atingir esse ideal de "documentação da realidade", mesmo em filmes que expressamente se colocam nessa perspectiva. Os vídeos da *Série Vídeo nas Aldeias* como qualquer produção pautada em uma construção cultural, também se coloca à disposição de escolhas dos seus idealizadores, a diferença é que essas escolhas são controladas não mais por brancos, mas pelos próprios cineastas indígenas, o que oferece um olhar mais autêntico à realidade cultural destas comunidades.

É relevante deixar claro que não se pretende discutir sobre questões situadas entre o “real”, o “verdadeiro” e a “ficção”, a “mentira”. O propósito neste trabalho é tentar extrair elementos possíveis das cenas dos filmes e vídeos para analisar e comparar a construção da imagem dos índios brasileiros sob a perspectiva das sociedades branca e indígena. Assim, as comparações e contrapontos percebidos nos recortes dos filmes e vídeos permitem visualizar uma rica possibilidade de análise fílmica, optando por este tipo de abordagem.

Especificamente, o que se pretende neste trabalho é relacionar o contexto das sociedades indígenas brasileiras com o conceito de cultura apontado por autores que abordam essa noção pelo viés antropológico; analisar o estudo do pensamento mitológico em Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes na construção da imagem enquanto mito; comparar a imagem formulada no cinema, representado pelos filmes acima citados, com a visão que as sociedades indígenas têm sobre os brancos ocidentais e sobre sua própria diversidade e realidade sociocultural, representada pelos vídeos e finalmente demonstrar que a imagem dos índios brasileiros, enquanto narrativa mítica, é construída de forma estereotipada no imaginário nacional, por meio de crenças que geram hábitos de ação e praticados pelos integrantes de cada cultura.

Inicialmente, no capítulo *“Brasil, terra de mil povos”*, apresenta-se um breve passeio pela etnografia dos povos indígenas do Brasil, contextualizando sua historiografia, a situação geral em que se encontram os diferentes grupos no país, a questão política e simbólica da ocupação e demarcação de suas terras, o modo de organização social e como sua maneira de viver e de pensar o mundo desmitifica algumas imagens criadas pela sociedade nacional. Cabe informar que não é pretensão neste trabalho estudar detalhadamente o universo sociocultural de grupos indígenas do país,

mas traçar um panorama geral de alguns povos, a fim de perceber semelhanças e diferenças entre os indígenas brasileiros. Para esta contextualização, julga-se necessário os estudos sobre a etnografia brasileira junto à leitura de autores que contemplam a concepção de cultura na perspectiva antropológica para mostrar como o diálogo intercultural pode nos auxiliar no entendimento de nossa própria sociedade.

O segundo capítulo**, "***A construção da imagem dos índios brasileiros"*, subdivide-se ainda em quatro subcapítulos. Em *Imagens e realidade indígena* aborda-se se os conceitos propostos em Jacques Aumont e Lucia Santaella, Winfried Nöth sobre a Teoria da Imagem, reforçado por autores que contemplam o estudo dos elementos cinematográficos. Trata-se da discussão sobre a natureza da imagem enquanto signo, sua base "material" e "mental", a partir das contribuições desses autores pretende-se abordar a noção de signo enquanto mediação entre o conhecimento interno e os elementos que existem no mundo exterior. O estudo da imagem e as escolhas que um diretor faz ao realizar um discurso fílmico reforçam a ideia de que a imagem que a sociedade brasileira tem dos índios é construída, ou seja, é um mito - no sentido de Barthes, 2001- confirmado pela força de nossas crenças que orientam nossas ações individuais e sociais.

No subcapítulo denominado *"Índios e crenças sociais"* propõem-se a interface das noções de crença como hábito de ação de Charles Sander Peirce com o conceito de *habitus* de Pierre de Bourdieu, ou seja, uma atitude classificatória de caráter convencional que objetiva estabelecer padrões para o comportamento social. À luz dessas noções, estabelece-se uma discussão sobre a hipótese de que o olhar que a sociedade nacional incide sobre as nações indígenas é constituído por crenças que geram, direcionam e orientam as práticas ou hábitos dentro de um contexto determinado.

Já no subcapítulo *"O discurso mítico enquanto fonte de crenças"* abre-se um espaço ao debate da construção do discurso mítico enquanto fonte de conhecimentos reais e imaginários, um discurso que reflete as práticas e ações dos homens, considerando os estudos de Lévi-Strauss na Antropologia, e de Roland Barthes na Semiologia, para qual o mito é uma narrativa distorcida que os meios de comunicação de massa exibem como natural, mas que é, em suma, socialmente construída. Estabelece-se aqui então a relação entre tais conceitos e as imagens dos índios brasileiros através das produções fílmicas e os vídeos contemplados para esta pesquisa.

No quarto subcapítulo *"Metodologia"* será mostrada a relação entre as cenas selecionadas para a análise e os três eixos temáticos propostos pelo estudo antropológico, a saber, *Relação com a Sociedade*, *Relação com a Natureza* e *Relação com o Sobrenatural*, que servirão de base para orientar a seleção de imagens sobre os índios brasileiros recortada das referidas produções.

Por fim, no capítulo de análise, *"Cinema Nacional e Vídeo nas Aldeias: um contraste de olhares"* será contemplado a apresentação das obras fílmicas e videográficas, destacando o enredo principal e questões enfocadas ao longo das produções, ou seja, faremos uma descrição do conteúdo apresentado nos filmes *O Guarani* (Bengell, 1996) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (Arraes, 2001) e nos vídeos *Espírito da TV* (1990) e *A Arca de Zo'é* (1993) da série *Vídeo nas Aldeias*. Em seguida aponta-se a relação entre os principais conceitos abordados ao longo da pesquisa e a seleção de cenas recortadas para análise das produções selecionadas.

1 BRASIL, TERRA DE MIL POVOS: CONTEXTO ETNOGRÁFICO

O catálogo *Índios do Brasil* (1994), uma coletânea de artigos sobre sociedades indígenas, descreve em suas páginas de apresentação, que os relatos sobre as expedições ao Novo Mundo, diários e cartas de Cristovão Colombo, Américo Vespúcio e Pero Vaz de Caminha apresentam sempre a mesma descrição dos nativos: *"são seres belos, fortes e livres, sem fé, sem rei e sem lei"*. Marilena Chauí (1992), em um artigo escrito para esse mesmo catálogo, afirma que a imagem dos índios não é casual: os primeiros navegantes estavam convencidos de que aportaram no "Paraíso Terrestre", um lugar onde viviam as mais belas e inocentes criaturas.

Contraposta a essa bela imagem dos nativos, a ação da conquista veio posteriormente revelar outras imagens do índio brasileiro. No século XVI, na visão da filosofia moral européia proclamada por Montaigne e posteriormente por Rousseau, os índios eram os *bons selvagens* ou os abomináveis antropófagos segundo os colonizadores. No século XIX eram, quando extintos, os símbolos nobres do Brasil independente e, quando de carne e osso, os ferozes obstáculos ao desenvolvimento. Hoje eles são vistos ora como defensores da natureza, ora como inimigos da nação, instrumentos de cobiça internacional, como o caso da Amazônia. De bárbaros a bons selvagens, de primitivos e arcaicos a empecilho do progresso nacional; dos colonizadores aos nossos contemporâneos, a imagem das sociedades indígenas é quase sempre marcada pelo preconceito e desinformação.

Para retratar o quadro de concepções traçadas pelo homem branco a respeito dos índios brasileiros é importante ressaltar o papel dos meios de comunicação em massa (jornais, revistas, televisão, cinema, livros didáticos etc.) na reinvenção e manutenção destas imagens estereotipadas. Nesta perspectiva, o espaço na mídia e no cenário cultural

para a expressão indígena no país é bem reduzido. Por consequência, os índios encontram dificuldade em manifestar seus pontos de vista e quando se expressam, muitas vezes, suas colocações são publicadas de forma reducionista, tomadas fora do contexto, sem consistência cultural ou histórica. Segundo a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (1992:29), os registros sobre a sociodiversidade nativa no Brasil *"são fatos fragmentados, histórias superficiais e imagens genéricas, enormemente empobrecedoras da realidade"*. A autora ainda afirma que essas referências generalizadas tratam de forma semelhante povos que são tão diferentes entre si como povos de diversas nacionalidades.

Autores como o antropólogo Manuel Monteiro põe em relevância como ponto de partida na construção da imagem dos índios brasileiros o descaso com a sua historiografia. Segundo o autor "*A história desses povos é cheia de lacunas, omissões e informações deturpadas*" (1992:78). A tese que vigorava no século XIX era a de que esses grupos estariam rapidamente extintos, ou seja, haveria o total desaparecimento dos índios. Estas ideias estavam amarradas ao paradigma evolucionista da época, no qual afirmava que os índios eram homens primitivos, seres da infância da humanidade e que seriam esmagados pela força inevitável do desenvolvimento civilizatório.

Essas concepções impregnaram e difundiram a imagem dos índios, deixando marcas profundas na memória social. Segundo Roque Laraia (1994:319) *"as preocupações de estudiosos e cientistas com as origens afirmava que a evolução dos homens e da cultura se desenvolvia a partir da existência de uma única história evolutiva, ou seja, a ideia de que todos os povos, apesar de das inúmeras diferenças nos modos de pensar, ser e agir fazem parte de uma única humanidade"*. No entanto, segundo o autor, a grande questão é que na época essas diferenças eram vistas como

desigualdades, ou seja, os povos indígenas, por exemplo, eram tomados como seres inferiores na escala evolutiva que vai do "selvagem" ao "civilizado".

A esta construção imaginária propagada durante muito tempo, confronta-se um cenário bem distinto. Mesmo depois de mais de 500 anos de história, desde que as caravelas portuguesas chegaram ao litoral brasileiro, o país ainda desconhece e ignora a notável sociodiversidade dos povos indígenas atuais. Apesar das invasões sucessivas dos europeus durante a colonização, do contato com as doenças dos brancos e de conflitos que provocaram a extinção de muitos grupos, os índios ainda sobrevivem. Portanto, o pressuposto de que os índios desapareceriam, começou a ser revertido. Pela primeira vez na história desses povos, há um horizonte mais otimista, daquele ditado pelo determinismo.

Hoje, de acordo com a Fundação Nacional do Índio - FUNAI[4] - são mais de 225 etnias com uma população de aproximadamente 460.000 pessoas, falando cerca de 180 línguas e dialetos nativos existentes. Os grupos indígenas do Brasil foram classificados em 11 áreas culturais: Norte-Amazônica; Juruá-Purus; Guaporé; Tapajós-Madeira; Alto-Xingu; Tocantins-Xingu; Pindaré-Gurupi; Paraná; Paraguai; Nordeste e Tietê-Uruguai mantêm um grau de integração com a sociedade nacional que varia desde o relativo isolamento até o avançado processo de integração[5]. Esses diferentes modos de inserção

[4] Dados retirados do site www.funai.gov.br

[5] De acordo com a FUNAI, os índios brasileiros estão divididos em três classes: os isolados, considerados aqueles que "*vivem em grupos desconhecidos ou de que se possuem poucos e vagos informes através de contatos eventuais com elementos da comunhão nacional*"; os em via de integração, aqueles que conservam parcialmente as condições de sua vida nativa, "*mas aceitam algumas práticas e modos de existência comuns aos demais setores da comunhão nacional*"; e os integrados, ou seja, os nativos incorporados à comunhão social e "*reconhecidos no pleno exercício dos direitos civis, ainda que conservem usos, costumes e tradições características da sua cultura*". No entanto, É necessário apontar que há outros parâmetros de classificação sobre a diversidade indígena brasileira, além dos critérios impostos pela

de cada grupo na sociedade brasileira refletem as diferenciações culturais existentes entre os mesmos.

As sociedades indígenas têm de culturas diferenciadas, por isso são tão diversas entre si. Claro que há certa semelhança e aproximação entre esses povos, mas alguns de seus traços culturais apresentam diferenças fundamentais em suas de categorias (língua, organização social, parentesco, mito, alimentação, expressão artística, costumes, regras etc.). No caso das línguas a diversidade é bem explícita. O Brasil possui uma imensa diversidade étnica e linguística, que está entre as maiores do mundo e é a maior da América do Sul. Essa diversidade é encarada como um fator de enriquecimento cultural da nacionalidade.

O Brasil contemporâneo é mais indígena do que normalmente se supõe. Ainda que culturalmente transformado pela interação secular de processos civilizatórios, a presença indígena é fortemente percebida no tipo físico e nos costumes de segmentos da população, sobretudo entre os brasileiros do Nordeste, da Amazônia e do Centro-Oeste. Se é verdade que os grupos indígenas brasileiros estão reduzidos a uma pequena parcela do que foram no passado, também é coerente afirmar que este segmento da população encontra-se hoje em plena recuperação demográfica.

Segundo os dados atuais da FUNAI, a atual população indígena do Brasil representa cerca de 0,25% da população brasileira e vem aumentando de forma contínua, a uma taxa de crescimento de aproximadamente 3,5% ao ano[6]. Esse número tende a crescer devido à continuidade dos esforços de proteção do índio, queda dos índices de

---

FUNAI. Os estudos de Eduardo Galvão, por exemplo, contemplam, do ponto de vista etnológico, a divisão de áreas culturais indígenas do Brasil de acordo com a diversidade linguística existente entre estes povos.

[6] Ver nota anterior.

mortalidade, em razão da melhora na prestação de serviços de saúde, e de taxas de natalidade superiores à média nacional. Existem cerca de 55 grupos ainda não contatados, além daqueles que esperam reconhecimento de sua condição indígena junto ao órgão federal indigenista.

Geograficamente, as nações indígenas concentram-se nas regiões Norte e Centro Oeste, mas a presença indígena atinge as demais regiões do país. O Nordeste foi a primeira região a ter contato com os conquistadores europeus e que passou por um extenso processo predatório. O mesmo aconteceu com a maior parte dos seus habitantes primitivos. Mas apesar disso, a presença indígena ainda existe. Muitos nordestinos são descendentes de grupos indígenas que foram assimilados, fato perceptível nos traços físicos de seus habitantes. De acordo com LARAIA (1995:264), *"no Nordeste ainda existem grupos indígenas que mantém sua identidade ética, embora a maioria desses grupos tenha perdido a língua original e adotado costumes que os confundem com os brasileiros das áreas rurais"*. Sem desprivilegiar os diversos povos indígenas desta região, podemos citar alguns grupos como, os Pataxó na Bahia os Xokó em Alagoas, os Potiguara na Paraíba, os Tapera e os Tremembé no Ceará e no Maranhão temos os grupos Timbira, Urubu Kaapor e os Guajá.

A região Sudeste tem uma longa história de colonização portuguesa, além de ser a região mais povoada e desenvolvida industrialmente. Assim poderia supor a inexistência de qualquer grupo indígena. Mas eles estão ali representados de forma significativa. No Espírito Santo há os remanescentes dos Tupiniquins, os Guarani vindos do Sul do país em busca da "Terra sem mal", em Minas Gerais tem na sua região oriental os famosos Botocudos. No sul do estado do Rio de janeiro e São Paulo, nas proximidades da Serra do mar, encontram-se três etnias diferentes também os Guarani, os Kaingang e os Terena.

Do ponto de vista etnológico, o Sul do Brasil foi divido em duas áreas culturais, a do Paraná e a do Tietê Uruguai, segundo Eduardo Galvão (*apud* LARAIA, 1995:266). A primeira compreende a região que faz limite com o Paraguai e a Argentina, predominantemente Guarani, que se divide em Mbya, Chiripa e Kaiowá. Embora tenha uma longa história de contato com a sociedade nacional, mantém viva a crença na existência da já mencionada "Terra sem males".

No entanto são nas regiões Norte e Centro Oeste que vivem cerca de 60% da população indígena brasileira. São nessas regiões, onde a penetração dos não índios foi efetivamente mais recente, por isso encontram-se inúmeras comunidades que apresentam uma diversidade cultural difícil de descrever no âmbito deste trabalho.

Outra questão relevante para compor o cenário indígena brasileiro são os seus direitos constitucionais. A Constituição de 1988 elaborou um sistema de normas que pudesse efetivamente proteger os direitos e interesses dos índios. Representou, frente à questão indígena, com vários dispositivos nos quais dispõe sobre a propriedade das terras ocupadas por eles, a competência da União para legislar sobre populações indígenas e a preservação de suas línguas, usos, costumes e tradições.

Em 2000, o Governo Federal entregou ao Congresso uma proposta para alterar a legislação brasileira, no intuito de consolidar novos paradigmas. Trata-se do Projeto de Estatuto das Sociedades Indígenas. O objetivo da proposta é assegurar que a proteção aos índios se dará com base no reconhecimento do seu diferencial cultural e não mais na falsa premissa da sua inferioridade. Com o projeto, além da garantia dos seus direitos, procura-se permitir que os povos indígenas tenham espaço necessário ao desenvolvimento de seus projetos de futuro.

Apesar do processo de recuperação demográfica geral, a dinâmica resultante da demarcação e garantia de terras, cuidados sanitários, apoio legal e alguns direitos constitucionais garantido por lei, ainda há diversas barreiras que estes povos enfrentam. A ocupação ilegal de terras indígenas tem se mostrado ponto central dentro dos problemas enfrentados pelas diversas comunidades. A devastação do seu espaço natural causa um processo migratório destes povos em busca de um ambiente mais adequado para estabelecer sua cultura, o que gera desagregação cultural; a busca de trabalho fora das aldeias por falta de alimentos na agricultura, coleta, pesca e caça; o problema do alcoolismo nas comunidades, a violência, suicídios e, por fim, o completo abandono cultural.

Diante dessas informações, pode-se descrever o cenário das sociedades indígenas a partir de um olhar que nos revela uma realidade bem distinta daquela idealizada pelo romantismo do século XIX - a do índio genérico. Sejam os Pataxó[7] ou os Kuikuro, os Bororo ou Kaiapó, os Guarani ou os Zo'é, os diversos grupos indígenas do Brasil organizam de forma diferenciada seus espaços sociais e geográficos, elaboram seus mitos, realizam festas e rituais, compreendem suas línguas, cultivam suas formas tradicionais de agricultura, uso de recursos naturais e ainda preservam na medida do possível suas tradições. Hábitos que se distinguem de um povo para outro e em função da área que ocupam, do contato com a sociedade branca e das pressões a que são submetidos, experimentam condições de existência diversas que refletem diretamente em sua autonomia cultural.

[7] Durante a Primeira Reunião de Antropologia, ocorrida no Rio de janeiro em 1953, foi firmada uma convenção sobre a nomenclatura dos povos indígenas brasileiros, que designaria a grafia dos nomes das tribos no plural, mas sem a marcação do "s" final.

Nos povos Guarani[8] da América Latina, por exemplo, a identidade é marcada por um conceito recorrente em suas falas "o nosso modo de ser" que revela valores singulares da sua maneira de viver. Pertencentes à família Tupi-Guarani, um ramo do antigo tronco linguístico Tupi, os Guarani se subdividem em outros grupos que habitam áreas de estados brasileiros do Sul, Sudeste e Mato Grosso do Sul, além de países vizinhos. Povo "guerreiro" [9] nas suas convicções culturais detém conhecimentos ancestrais e língua preservados até os dias de hoje, mesmo após sofrer pressões políticas e econômicas. *Teko* ou "o modo de ser Guarani", seus hábitos, sua cultura estão diretamente relacionados ao lugar que habitam denominados por eles de *Tekóa* - um espaço físico e ecológico onde é possível a cultura guarani, ou seja, realizar suas cerimônias e rituais, plantar e colher conforme suas necessidades e o respeito à natureza, enfim vivenciar o jeito de ser do povo Guarani. (Litaiff, 1996)

No entanto, "o Guarani" ainda é visto na sociedade ocidental como o representante do índio nacional, o "índio genérico" que povoa a imaginação das pessoas com seus arcos e flechas e o corpo pintado, todo coberto de penas. É o índio exaltado na música através da ópera do compositor Carlos Gomes, descrito pelos cronistas nas cartas enviadas à corte portuguesa, contemplado nas obras literárias de Gonçalves Dias e José de Alencar, ou retratado pelos artistas europeus nas grandes viagens científicas do século XVII. Quando se pensa na imagem do índio brasileiro tende-se a fazer referência a um conceito homogeneizado que tem pouca relação com as sociedades indígenas reais. De acordo com Donizete Benzi (1992:484), "*a apresentação da rica diversidade sociocultural dos povos indígenas no Brasil é encoberta pela força da categoria genérica*

[8] A população Guarani na América do Sul é de 165.000, dos quais 50.000 estão no Brasil (Litaiff, 1996).
[9] Egon Schaden (1989, *apud* Litaiff, 1996, p.34), afirma que a designação Guarani (guerreiros) foi dada pelos Jesuítas a certo número de tribos da região platina.

de índio brasileiro”. Nesta perspectiva, o espaço na mídia e no cenário cultural para expressão indígena no país é completamente reduzido, o que esconde a rica sociodiversidade que estes povos têm para mostrar.

Este é um retrato dos povos indígenas que o Brasil praticamente ignora. É comum vermos ou lermos nos meios de comunicação notícias com os nomes das “tribos” trocadas, grafadas ou pronunciadas de maneira indiferente. Ou ainda associar um determinado povo a lugares onde nunca viveu e a tradições que nunca praticou. A essas crenças cristalizadas pelos nossos hábitos surgem os signos imagéticos do cinema e do vídeo, que irão servir de instrumentos no qual perceberemos esse olhar construído pela sociedade branca a respeito dos povos indígenas brasileiros.

2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM MÍTICA DOS ÍNDIOS BRASILEIROS

Na busca da discussão sobre a apreensão de crenças pela sociedade nacional acerca dos índios brasileiros, parte-se do princípio de que esse processo de incorporação e interpretação de novos signos pelo ser humano não se estabelece de forma ingênua ou naturalizada. A imagem que se constrói dos índios brasileiros são tecidas pelos fios de um discurso mítico, fonte geradora de hábitos e práticas cotidianas.

A visão que a sociedade nacional tem a respeito dos seus índios é construída por um discurso mítico, que na maioria das vezes, transmite imagens impregnadas de preconceito e valores etnocêntricos. Essa imagem funciona como suportes de valores da sociedade dominante, que são incutidos pelos meios de comunicação (cinema, televisão, jornais, revistas), instituições sociais (igreja, escola etc.) e finalmente, interiorizados pelos membros de uma sociedade pluriétnica, como é o caso do Brasil. Dessa forma, os espectadores de *O Guarani* e *Caramuru, a invenção do Brasil* acabam reforçando uma imagem sobre os índios diferente da realidade vivida por muitos índios do Brasil em suas comunidades, como se apresenta nos vídeos da série *Vídeo nas Aldeias*.

Assim, pode-se verificar o pensamento mítico enquanto depositário de regras, identificando em sua estrutura e em seu discurso as formas pelas quais ele fornece modelos, tornando-se referência “sobre o que fazer” no âmbito do comportamento humano. Parte, dessa forma, para uma reflexão sobre o conceito de *mito* como fonte de *crenças* o que gera *hábitos de ação,* conforme a visão de Lévi- Strauss, Roland Barthes, de Charles Sander Peirce e Pierre de Bourdieu.

2.1 IMAGENS E REALIDADE INDÍGENA

A sociedade ocidental confere um enorme poder ao olhar, por isso, imagens visuais sempre tiveram um grande espaço na experiência humana. No entanto, na atualidade, ela se tornou o centro das formas de fruição do mundo – está em todos os lugares para construção da vivência cotidiana e podem ser usadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que estão inseridas.

Pensando a comunicação como sendo estabelecida por meio de signos e estes se transformando constantemente, as imagens podem ser justamente as manifestações externas das significações construídas pelo indivíduo no seu fazer cotidiano. Nesse sentido, o contexto em que as imagens são articuladas é fundamental para perceber os possíveis significados.

No percurso investigativo deste trabalho, lida-se com o cruzamento de olhares: o do autor das imagens, os dos sujeitos retratados, da imagem em si mesma e do público que as visualiza. É nessa intersecção de olhares que reside a possibilidade de pensar a imagem como objeto de reflexão, partindo da hipótese de que os índios brasileiros continuam sendo pouco conhecidos e muitos estereótipos sobre eles continuam sendo veiculados por construções propagadas pelo cinema, vídeo, literatura, poesia, música ou, até mesmo, pelo livro didático.

A partir daí objetiva-se analisar a construção da imagem mítica dos índios brasileiros, por meio de obras fílmicas e videográficas que, de certa forma, contribuem para retratar, formar e manter uma visão equivocada e distorcida sobre esses grupos: a imagem do índio genérico, que vive nu na floresta, mora em ocas e tabas, cultua Tupã e Jaci e que fala tupi etc. Dessa forma, este tópico pretende apresentar uma rápida reflexão

sobre os conceitos propostos por teóricos da imagem, a saber, Jacques Aumont, Lucia Santaella, Winfried Nöth, Charles Sanders Peirce, Marcel Martin e Gérard Betton.

O emprego contemporâneo do termo *imagem* refere-se, na maioria das vezes, à mídia. Imagens do cotidiano da vida das pessoas assemelham-se às da televisão e às da publicidade. No entanto, as novas formas de criação de imagem levam ao homem outras maneiras de percepção do mundo, pois se passou a exigir do observador uma compreensão imediata do fato. Cabe ao espectador que vive no *"mundo das imagens"* saber as diferenças entre leitura e a fabricação de uma imagem. O próprio ato de identificar uma imagem apóia-se na memória, ou seja, através do conhecimento de objetos, pessoas, espaços memorizados, constrói-se o que se vê e o que já se viu. "*A imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno também ligado a imaginação"* (AUMONT, 1993:90).

Referência nos estudos da imagem, Jacques Aumont (1993) afirma que o termo imagem remete ao latim *imago*, cujo sentido é toda e qualquer visualização gerada pelo ser humano, seja em forma de objeto, de obra de arte, de construção pictórica (pintura, desenho, gravura), cinética (cinema, vídeo e televisão) ou imagens mentais elaboradas no pensamento. O autor nos informa que o ato de perceber imagens seria um dos mais conhecidos modos de relação entre homem e o mundo. Na abordagem de Aumont há uma íntima relação entre imagem e espectador. De acordo com o autor, o sujeito que assimila a capacidade perceptiva da imagem implementa em suas representações olhares relacionados a processos históricos, culturais, espaciais e psíquicos. A imagem em relação ao indivíduo não existe gratuitamente, pois está referenciada ao seu uso. Isto significa dizer que o processo imagético é uma relação que se constrói historicamente.

Dessa forma, o sujeito relaciona-se com a imagem que observa. A própria ação do olhar também intervém na forma de perceber, captar e selecionar as imagens. A capacidade visual vai mais além do estímulo físico: olha-se com o conhecimento, com os sentimentos, com as crenças, história e cultura. O idealismo de Aumont atribui somente aos agentes históricos a completa significação das imagens. Entretanto, para fins de análise, o autor atribuir à imagem seus valores imanentes, em uma tentativa de personificação.

> A imagem só existe para ser vista por um espectador historicamente definido e até as imagens mais automáticas são produzidas de maneira deliberada, calculada para certos efeitos sociais. Pode-se, pois, perguntar a priori, se, em tudo isso, a imagem tem alguma parte que lhe seja própria: será tudo na imagem, produzido, pensado e recebido como momento de um ato social, comunicacional, expressivo e artístico? (AUMONT, 1993:197).

Em sua obra Aumont apresenta os elementos principais analisados na estrutura da imagem: a analogia, o espaço representado, o tempo representado e as significações. A analogia está relacionada à questão da semelhança entre imagem e realidade. Como nossos hábitos estão profundamente arraigados, percebemos quase sempre imagens analógicas, ao relacioná-las a um tipo ideal, semelhança perfeita entre imagem e modelo.

No que se refere ao tempo, o autor estabelece uma distinção entre imagens não temporalizadas e as temporalizadas. As primeiras seriam aquelas "*que existem idênticas a si no tempo*". *As segundas "modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta"* (idem: 160). Sendo as imagens que registram acontecimentos reais ou fictícios que se desenvolvem no tempo, o cinema e o vídeo apresentam uma relação complexa tanto com o tempo objetivo quanto o tempo experimentado. No ponto de vista do autor, o espaço refere-*se "à percepção visual e a percepção tátil e corporal; e uma categoria fundamental de nosso entendimento aplicada à nossa experiência de mundo"* (ibidem: 161-162). No processo de significação da imagem o uso de índices de referência e as projeções sociais

simbólicas dos grupos são reapropriadas pelo indivíduo, delineando sua maneira de olhar as narrativas como o cinema, a fotografia, a pintura e o vídeo, por exemplo. Assim, a construção da significação de uma imagem é direcionada pela perspectiva histórica e cultural. Não existiria, para o autor, construções inatas da imagem, mas sim uma relação com o processo histórico, o processo fisiológico e psíquico humano.

Jacques Aumont postula que o hábito humano de ver quase sempre imagens representativamente analógicas costuma fazer com que se aprecie mal qualquer fato observável na natureza, ao relacioná-lo de modo inconsciente a um tipo ideal, que é a semelhança prefeita entre a imagem e seu modelo. É dessa forma que se tende a ver naturalmente imagens que são, na verdade, construções sociais. Assim, reconhecer alguma coisa em uma imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto como algo que se vê ou se pode ver no real. Através desse processo a imagem do índio brasileiro tem sido reduzida a uma imagem ideal, romantizada, estereotipada.

> Nosso hábito profundamente arraigado de ver sempre imagens fortemente analógicas costuma fazer com que apreciemos mal o fenômeno a analogia, ao relacioná-lo de modo inconsciente a um tipo ideal, de absoluto. Essa atitude, que tem status teórico, ainda se acha em estado primitivo em todo espectador que identifica absolutamente a imagem vista com a realidade. (AUMONT, 1993: 198)

O universo da análise da imagem é também tema dos estudos de Lucia Santaella e Winfried Nöth (2001). A partir das considerações feitas pelos autores, o mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é aquele relacionado às imagens materiais: desenhos, pinturas, gravuras fotografias e imagens cinematográficas e televisivas. São signos que representam objetos visuais. O segundo domínio é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesta instância, as imagens aparecem com visões, fantasia, imaginação, esquema ou modelos mentais. De acordo com os autores, ambos os

domínios não existem separados: não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que há imagens mentais, que não tenham alguma origem no mundo concreto. O conceito unificador dos dois domínios da imagem é o conceito de signo. É na definição de signo que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível, sensível e o seu aspecto mental ou inteligível, unificados estes em algo terceiro, que é o signo.

Na perspectiva peirciana, Santaella e Nöth (2001) esclarecem que signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. No entanto o signo só pode funcionar como tal se carregar esse poder de representar, ou seja, substituir algo diferente dele. O signo não é objeto, pois está apenas no lugar dele de um certo modo, produzindo na mente do interprete um outro signo (seu *interpretante*). A esse processo relacional Peirce (1977) nomeou de *interpretação* sendo esta a própria essência da linguagem. Portanto, em um processo dinâmico e contínuo, o significado de um signo é sempre outro signo, seja uma imagem mental ou material, um gesto, uma palavra, uma mera sensação ou sentimento.

Concebida como Lógica, a Semiótica faz parte da ampla arquitetura filosófica pensada por Peirce (1977), e tem como função classificar e descrever todos os tipos de signos possíveis. Peirce desenvolveu uma fenomenologia com apenas três categorias que pudessem conter a multiplicidades de fenômenos do mundo. A primeira, denominada de *Primeiridade*, é a categoria do sentimento imediato, sem reflexão, é o presente imediato das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. A segunda - conhecida como *Secundidade* - é a categoria da comparação, da relação, da realidade no tempo e espaço, algo que atinja as nossas experiências. A terceira - a *Terceiridade* - é a categoria da mediação, do hábito, da interpretação e representação. A base do signo é

uma relação constituída por três elementos, a saber, o *representamen* do signo, que é tudo aquilo que serve como signo; o objeto, que é a coisa representada e o interpretante é a cognição produzida na mente.

A noção de representação também caracteriza uma função sígnica ou um processo de uso dos signos. Peirce considera que o conceito de representação se restringe a operação do signo ou sua relação com o objeto para o intérprete. Para delimitar os conceitos de representação e signo, ele introduz o conceito de *representamen* como o veículo do signo. O primeiro seria aquilo que representa; o segundo é o ato ou a relação de representar. Dessa forma, o autor define representação como *"estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com outro, que para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro"* (1977:540). Um retrato, por exemplo, representa a pessoa para quem ele dirige a concepção de reconhecimento. De acordo com a definição de Peirce (1977:546), *"um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente"*, ou seja, o signo só pode funcionar enquanto tal se tiver o poder de representar, substituir outra coisa que está em seu lugar.

Em seus estudos de Peirce propõe a existência de dez tricotomias e sessenta e setes classes de signo. Todavia não é intenção neste trabalho descrever cada um deles. Para o que se pretende nesta dissertação é necessário apenas focar o conceito de ícone e símbolo[10].

[10] De acordo com o modelo semiótico de Peirce (1977:52-54): *"Ícone se relaciona com seu objeto por possuir uma qualidade similar com o mesmo e refere-se ao objeto que denota em virtude dos seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer tal objeto realmente exista ou não"*. O símbolo, por sua vez, trata-se de *"um signo que não possui relação necessária como objeto que denota, tal relação é estabelecida arbitrariamente, construída pelo hábito"*.

Nesse processo de construção sígnica da imagem dos índios brasileiros, alguns estereótipos têm sido explorados pela comunicação visual exemplificado neste trabalho, através da imagem fílmica e tendo sua realidade contraposta por imagens videográficas. Desta comparação é possível extrair dos filmes e vídeos aspectos como identificação e projeção do espectador *na* e *pela* narrativa fílmica e videográficas. Esses recortes do discurso tornam-se aliados na instituição de crenças como hábitos de ação, pois essas imagens visuais podem ser consideradas como linguagem, uma vez que fazem parte do discurso social.

Desta forma, existem elementos materiais na produção cinematográfica e, de certa forma, na videográfica, que participam da criação da imagem e do universo fílmico tais como aparecem na tela e que colaboram para a construção de um olhar sobre um objeto a partir de um contexto. Nos seus estudos sobre a narrativa cinematográfica, Marcel Martin (2003) afirma que o cinema, por ter a imagem como seu constituinte principal, sua matéria prima, é marcado por uma forte ambivalência: *"resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador"* (idem: 21). Dessa forma, no âmbito do discurso cinematográfico, as escolhas do diretor e sua equipe têm papel decisivo no processo de significação. Logo, é possível pensar nas imagens em movimento sendo utilizadas para elaborar e, ao mesmo tempo, refletir estereótipos das sociedades ameríndias do Brasil ou na construção de um mito do índio brasileiro.

O enquadramento, por exemplo, constitui o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é da maneira

de como o diretor *decupa* e eventualmente organiza o fragmento da realidade apresentado à câmera, que assim irá aparecer na tela. No que se refere aos planos, Gérard Betton (1987) considera, junto com a montagem, um dos elementos mais essenciais da linguagem cinematográfica. De acordo com o autor, a finalidade mais abrangente dos planos é a percepção, clareza e descrição do ambiente ou cenário que compõe a narrativa. No entanto, há aqueles que se interessam apenas por parte significativa da pessoa, criando assim uma atmosfera de proximidade e isolamento privilegiados e oferecendo grandes recursos para a construção estética do filme.

O primeiro plano e o *close,* em particular, permitem revelar ou trair todas as intimidades. É nesse olhar mais aprofundado que se manifesta todo o poder da significação psicológica e dramática de um rosto, uma expressão, um movimento ou o que se queira realçar. Outro elemento que se pode ressaltar é o movimento de câmera, um meio de expressão fílmica importante para a construção do filme, graças a sua mobilidade, imprimi-se movimentos complexos ou sutis, além de diversas possibilidades das novas técnicas, principalmente os *travelling* e panorâmicas. Os movimentos de acompanhamentos são importantes, da mesma forma quando as mudanças de ponto de vista impõem-se quando se trata de descrever uma paisagem, cena, ou objetos.

Na filmagem, os ângulos de uma tomada nunca são gratuitos, pois são justificados pela configuração do cenário, pela iluminação, pela valorização de determinados aspectos da narrativa, mas também pelo desejo de mostra fenômenos, suscitar determinados sentimentos e emoções. Pode-se destacar o ângulo normal, o *plongée,* que ressalta a ideia de esmagamento, redução e humilhação ou imposição de valores morais, caráter ou sentimentos e o *contreplongée* que oferece a impressão de superioridade, exaltação triunfo, pois tende a tornar os indivíduos magníficos.

Já a iluminação constitui um fator decisivo na criação da expressividade da imagem, contribui, sobretudo para criar uma atmosfera e produzir efeitos desejados na narrativa. Assim como a música, que é um elemento particularmente específico da arte fílmica, a iluminação desempenha um papel importante, já que ela empresta ao filme um poder enriquecedor, mas também pode dirigir a ação da narrativa e dos personagens dentro de cena.

> Em certos casos, a significação literal das imagens resulta ser extremamente tênue. A sensação torna-se musical; a tal ponto que, quando música acompanha de fato, a imagem obtém da música o melhor de sua expressão ou, mais precisamente, de sua sugestão. (Martin, 2003:121-122)

Por fim, ressalta-se a escolha do vestuário, que faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos. Segundo Betton (1987), o vestuário põe harmonia ou contrasta, deixa sua marca nos atores, ressalta características e cria efeitos bastante significativos que precisam ser evidenciadas ou apagadas na cena: *"Se quisermos considerar o cinema um olho indiscreto que gira ao redor do homem, captando suas atitudes gestos e suas emoções, precisamos admitir que o vestuário é o que está mais próximo ao indivíduo,destacando ou distinguindo-o"* (idem:61).

2.2 O DISCURSO MÍTICO ENQUANTO PROPAGADOR DE CRENÇAS

Por muito tempo, filósofos, antropólogos e cientistas discutiram sobre a natureza das disposições psíquicas, as necessidades sociais e os aspectos históricos que tenham dado origem as tradições míticas da humanidade. Egon Schaden (1989) afirma que o interesse central era descobrir a força propulsora de narrativas e personagens tão variados. Alguns situam os mitos no domínio dos sentimentos e do temor que o homem

dito primitivo sentia diante da força da natureza. Outros acreditavam que a criação dos mitos deve-se a curiosidade de encarar o mundo sempre em busca de uma explicação, de um porquê. Há ainda aqueles que explicaram as criações míticas como resultado de uma mentalidade primitiva que estaria situada nas bases das primeiras manifestações religiosas ou até que a tradição mítica é associada à primitiva história do mundo e da humanidade, baseada em acontecimentos ocorridos em épocas ancestrais.

Certo é que todas estas tentativas de explicar a questão da origem e formação dos mitos são pautadas em um exclusivismo, rejeitando qualquer ponto quaisquer ponto de vista que estiver fora do sistema. De acordo com SCHADEN (1989:18), "*o problema dessas concepções era a incapacidade de se libertar de uma série de conceitos e modos de ver do homem civilizado e ocidental. Muitos autores não hesitam em generalizar os conceitos a respeito do mito, considerando-os válidos para todas as culturas de todos os tempos*".

Mas o que é interessante perceber é tanto na origem como nos seus significados e funções, os mitos são compreensíveis somente dentro do âmbito cultural em que nasceram e/ ou estão integrados. Os mitos estão profundamente arraigados na cultura e práticas em que se originaram, mas podem, como qualquer outro elemento cultural, passar de um grupo a outro sem haver uma correspondência das funções e significados do grupo anterior. Integrando-se a uma nova cultura assume novos significados, ajustando-se aos interesses predominantes do novo meio social.

Nesta Dissertação, utiliza-se a noção de mito sob a égide de dois posicionamentos, partindo do princípio que a imagem dos índios brasileiros é construída através de um discurso mítico e por ser depositário de crenças estabelecem hábitos e ações na maneira de enxergar estas sociedades. O primeiro posicionamento é pautado nos estudos

antropológicos de Lévi-Strauss, para quem o mito compõe o quadro das questões de origem do universo, da criação das línguas, do cosmos que tem uma utilidade social e cultural importante para diversos povos. O mito pode ser efetivo e verdadeiro como guia para conduzir tanto o pensamento quanto as ações do ser humano ao lidar com questões existenciais e sociais. O segundo é pautado na concepção de Roland Barthes que contesta a “ideologia burguesa” demonstrando que os meios de comunicação de massa exibem como “natural” o que é construído socialmente. Dessa forma, pretende-se unificar a conceituação do chamado discurso mítico.

Mito é uma narrativa, um discurso, uma fala. É uma forma das sociedades espelharem suas contradições, exprimirem paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de estar no mundo ou as relações sociais. Serve para significar muitas coisas, representar várias ideias, ser usado em diversos contextos. Tendo como base uma série de textos escritos sobre assuntos do cotidiano, Roland Barthes em sua obra *Mitologias* (2001) tenta realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem. Barthes busca desmistificar os mitos em que se constituem inúmeros aspectos de uma realidade constantemente mascarada pela imprensa, pelo cinema, pela arte e pelos demais veículos de comunicação, sempre a serviço de interesses ideológicos.

No livro, o autor considera mito como um sistema de comunicação, uma mensagem, uma forma de significação, e não um objeto, um conceito, uma idéia. É definido não pelo objeto de sua mensagem, mas pela sua forma, por isso, pode ser pronunciado por vários representantes: anúncio cinema, fotografia, reportagem, uma luta etc. Esses discursos apresentam-se com uma aparência de naturalidade absoluta, que o senso comum não discute, apenas aceita, aquilo que é simplesmente assim.

> O ponto de partida desta reflexão era, as mais das vezes, um sentimento de incapacidade frente ao "natural" com que a imprensa, arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato, de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar na exposição decorativa do que é óbvio, o abuso ideológico que na minha opinião, se dissimula.(BARTHES,2001:07)

Para Barthes, o mito carrega uma mensagem que não é expressa diretamente, procura dizer algo não explicitamente, mas de forma simbólica. Em uma concepção marxista, o mito é uma fala despolitizada, uma distorção, deformação da realidade, ou seja, é ideologia. O mito não nega as coisas, apenas torna-as inocentes, dando-lhe uma significação natural e eterna. O mito transforma uma contingência histórica em eternidade.

> Entender-se-á, portanto, daqui para diante, por linguagem, discurso, fala etc, toda a unidade ou toda a síntese significativa, quer seja verbal ou visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Esta maneira genérica de conceberá a linguagem justifica-se, aliás, pela própria história das escrituras: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca, ou desenhos como os pictogramas, eram falas normais. Isto não quer dizer que se deva travar a fala mítica como a língua; na verdade, o mito depende de uma ciência extensiva à lingüística, que é a semiologia. (BARTHES, 2001:133)

Na tentativa de configurar o mito, Barthes o define como um sistema particular, pois é construído a partir de uma cadeia semiológica já existente. É um *sistema segundo*. Então no mito existem dois sistemas semiológicos: um lingüístico, uma linguagem objeto em que o mito se apropria para construir o próprio sistema; e o próprio mito, uma metalinguagem, a uma língua na qual se fala da primeira. No sistema lingüístico, o significante é seu termo inicial, denominado por Barthes de sentido; no sistema mítico, este é a própria forma. O significado continua com a denominação de conceito, por não apresentar ambiguidades. No entanto, o signo é renomeado de significação no sistema

mítico. Esta significação é o próprio mito, pois sendo a junção de dois termos, se revela de maneira plena e suficiente.

Ao refletir sobre a constituição do significante mítico o autor afirma que ele se apresenta de maneira ambígua, já que é formado ao mesmo tempo, como sentido e forma. Enquanto sentido, tem valor próprio, completo, é pleno e postula um saber, um passado, uma memória. No entanto, tornando-se forma, esvazia-se, empobrece o sentido, mas não o suprime. O sentido perde o valor, mas, nas palavras de Barthes, conserva sua "existência". Em suma, a forma, ao compor a narrativa mítica, toma emprestado um sentido já previamente existente, estabelecido e constituído.

> Sabemos agora que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema lingüístico, ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos, portanto de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: sentido; no plano do mito, chamar-lhe-ei: forma.Quanto ao significado, não há ambigüidade possível: continuaremos a chamar-lhe de conceito. (BARTHES, 2001:138)

No que se refere ao conceito, o semiólogo francês sublinha que sua principal marca é a de ser apropriado, ou seja, corresponde a uma função precisa, atinge determinados grupos sociais e não outros. Segundo o autor, essa informação implica dizer que o conceito é mais pobre que o significante, pois ele se limita apenas a "reapresentar-se". Ao contrário da forma, o conceito não é absolutamente abstrato, mas repleto de uma situação. É histórico e intencional, por isso, determinado.

> Para dizer a verdade, o que se investe no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real, passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito.De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas.É preciso insistir sobre esse caráter aberto do conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável,nebulosa, cuja unidade e coerência provêm, sobretudo da sua função (Barthes,2001:141).

A significação é a junção do conceito e forma mítica. Ao pensar sobre essa relação, Barthes comenta que *os elementos que compõe a forma mantêm uma relação espacial, de proximidade e de lugar*. Por outro lado, o conceito demonstra-se totalmente, globalmente, como diz Barthes, é uma "condensação fluida de saber".

O autor conclui que o mito é um sistema duplo, é um valor que não tem a verdade como princípio. Nada o impede de ser considerado um álibi. Basta que seu significante tenha duas faces para dispor sempre de um "outro lado". A fala mítica é definida pela sua intenção. Uma intenção que está cristalizada, purificada e eternizada. Barthes parte dessa orientação para atribuir a função mítica que é a de transformar um sentido em forma. Mito é sempre um roubo da linguagem, isto é, rouba elementos (significantes) não para transformar em exemplos, em símbolos, mas para justificar e "naturalizar" a significação.

> [...] no mito, os dois primeiros termos são perfeitamente manifestos: um não se esconde atrás do outro, estão ambos presentes aqui (e não um aqui e outro lá). Por mais paradoxal que isso possa ser, o mito não esconde nada: tem como função, deformar, não fazer desaparecer (Barthes, 2001:143)

Barthes ainda coloca a inexistência de mitos eternos, afirmando que a realidade é modificada pela história em forma de discurso,gerenciando, portando a vida e a morte da linguagem.

Influenciado pelos estudos linguísticos de Saussure e Jakobson, Claude Lévi-Strauss (2003) apropria-se do pensamento estrutural para aplicá-lo à Antropologia na tentativa de apreender o modo em que opera o "*Espírito Humano*". O Estruturalismo de Lévi-Strauss é um método ligado a esse movimento de reflexão que possui as mais

variadas raízes e desdobramentos a muitas disciplinas[11]. Lévi-Strauss aplicou esse método estrutural a questões ligadas ao seu estudo, (relações de parentesco, totemismo e ao próprio mito). Seu estudo inicia com o pequeno artigo chamado *Estrutura dos Mitos* (1955) e finaliza nos quatro volumes das *Mitológicas* (1964 - 1971).

Na formulação de sua teoria, Lévi-Strauss acreditava na existência de elementos universais, leis gerais, imutáveis que comandam as atividades da razão e que essas propriedades são partes irredutíveis que compõem uma estrutura. Revela-se a partir dessas noções o conceito mestre para os seus estudos sobre a mitologia. Para defender sua tese, o pensador francês aplica seu estudo em mitologia nas diversas sociedades ameríndias.

Na concepção de Lévi-Strauss, o mito é definido por um sistema atemporal e diz respeito acontecimentos passados. Ele ressalta que o valor atribuído ao mito provém justamente desses acontecimentos, os quais decorrem sincrônica e diacronicamente, formando assim uma estrutura permanente. Este caráter estático do mito se relaciona ao passado, presente e futuro e, por isso, "*um mito é percebido por qualquer leitor, no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, mas na história que é relatada"* (2003:235) O antropólogo francês analisa o mito como uma categoria fundamental do pensamento humano; uma narrativa aparentemente arbitrária e desordenada que tenta explicar simbolicamente fenômenos da realidade e refletir sobre as práticas dos homens.

[11] É importante esclarecer que não tivemos a intenção de sintetizar nesta seção o complexo estudo sobre mito de Lévi- Strauss. Diante dos objetivos aqui estipulados, nossa proposta foi somente utilizar o seu conceito de mito e aproximá-lo da noção de mito DE Roland Barthes. Ambos os autores se apropriam deste conceito e o utilizam enquanto narrativa, linguagem ou discurso.

Assim como em Barthes, Lévi-Strauss também vê mito como linguagem e parte integrante da língua, no sentido em que se utiliza dela para se apresentar como discurso, mas não é uma linguagem qualquer, está em um nível bem superior de complexidade. Se assim o fosse ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. Seria tragado pelo oceano de narrativas e discursos humanos que são tão comuns em nosso âmbito social. Se o mito fosse uma fala qualquer estaria diluído completamente. O mito é uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinta das demais narrativas humanas.

> O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é licito dizer, a descolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando. (LÉVI–STRAUSS, 1993:237)

Ao utilizar os conceitos estruturais na mitologia, o autor demonstrou que as histórias revelam uma estrutura e que seu sentido é aprendido na relação dos elementos que entram em sua composição e não pelos elementos isolados, ou seja, a maneira pela qual essas partes se conjugam na forma mítica. A ideia fundamental do autor é que existe uma relação muito próxima entre mito e linguagem (mito é narrativa). O autor assume que o mito provém do discurso se dando a conhecer pela palavra. Ambos possuem características comuns. A linguagem pode ser dividida em três níveis bem distintos e que se articulam entre si. Esses níveis são encadeados e combinados (fonemas, palavras e frases). A existência destes níveis de divisão interna da linguagem serve como base para dividir o mito em mitemas.

Para compreender a estrutura do mito Lévi-Strauss denomina *mitemas* às "*unidades mínimas constitutivas do mito que implicam a presença de outras unidades"*. O autor acrescenta que para reconhecer e isolar essas grandes unidades constitutivas é preciso procurá-la no nível da oração, ressaltando que os *mitemas* não são as relações

isoladas, mas feixes de relações. É somente sob a forma destas combinações que os *mitemas* ganham o valor significante.

O autor coloca ainda que o critério de validade de um mito não se prende aos elementos da história, ou seja, se opõe ao sistema aberto da história. As variantes que existem nas versões contadas não invalidam a coerência do mito, pois é só na totalidade que eles adquirem significação. No mito, encontramos uma estrutura permanente, uma forma básica presente e atemporal. Quando um novo elemento é inserido, os outros elementos têm que ser readaptados a essa transformação, isto é, a mudança de um elemento implica na modificação de todos os outros.

O projeto de Lévi-Strauss em suas *Mitológicas* é mostrar a coerência e a validade do pensamento mítico de diversas sociedades ameríndias. Seguindo por esta linha de pensamento, o autor considerou que o pensamento humano opera por meio de pares de oposições como elementos fundamentais do "*Espírito Humano"*, assim como nos modos de construção da narrativa mítica em diversas sociedades estudadas.

A partir de análises estruturais de mitos ameríndios, o autor nos convida a transcender a oposição entre inteligível e o sensível. Lévi-Strauss aponta o estruturalismo como a solução. Para o antropólogo, o signo é a saída para superar o dualismo epistemológico. "*Os signos se exprimem através de outros e quando combinados podem traduzir toda a diversidade da experiência do sensível*" (1993:239). Dessa forma, elegeu o signo como ponte que une os dois lados separados pelo corte epistemológicos, pois como o signo é composto por substâncias diferentes, apresenta por uma base material, concreta e outra inteligível, resolvendo assim, em seu ponto de vista, a problemática epistemológica.

O pensador francês manifesta sua oposição ao método sociológico que vê na relação entre mentalidade dita "primitiva" e o pensamento "científico" diferenças qualitativas na maneira pelo qual o "*Espírito Humano"* trabalha. Lévi-Strauss acredita que o pensamento mítico é tão complexo quanto o pensamento positivo, já que, tanto o mito como a ciência estão estruturados por meio de oposições relacionadas logicamente. Compartilham da mesma estrutura, diferem no que e refere à natureza de suas aplicações, ou seja, o pensamento mítico tem a mesma validade racional que a ciência tem para os ocidentais.

> Talvez, descobriremos um dia que a mesma lógica se produz no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem pensou sempre do mesmo modo. O progresso não teria tido a consciência por palco, mas o mundo, onde a humanidade dotada de faculdades constantes ter-se-ia encontrado, no decorrer de sua longa historia, continuamente às voltas com novos objetos. (Lévi-Strauss, 2003:265)

2.3 ÍNDIOS E CRENÇAS SOCIAIS

Preocupado com as questões relacionadas a vários âmbitos do conhecimento humano, o sociólogo francês, Pierre Bourdieu buscou resposta em questões relacionadas à natureza social. Todo o seu trabalho se inspirou na correlação ente teoria e realidade empírica, já que achava impossível capturar a lógica do mundo social sem uma submersão na realidade historicamente situada. Sociólogo, mas envolvido com o debate filosófico, ele busca, então, na noção de *habitus,* o cerne para os seus estudos sociológicos. Seu objetivo maior era buscar o invariante, a estrutura, no meio da variação observada.

> A classe de posições corresponde uma classe de habitus produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, um conjunto sistemático de bens e propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo (BOURDIEU, 1996:21).

O termo *habitus* tem sua origem nos estudos de São Tomás de Aquino, ao traduzir o conceito de *héxis* de Aristóteles para *habitus* em Latim. No entanto é no trabalho de Bourdieu que a definição delineia-se a partir de uma vertente mais sociológica. Segundo, o estudioso francês, *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade entre individuo e sociedade posta pelo senso comum; é um principio gerador e unificador de classificações de estilos e esquemas dentro de um "campo social". A partir dessa definição, podemos entender que *habitus* corresponde a uma matriz determinada pela posição social do indivíduo que lhe permite pensar, ver e agir nas mais variadas situações. Esse conceito traduz, dessa forma, estilos de vida, gostos, julgamentos políticos, morais e éticos. É também um princípio de ação que permite criar e desenvolver estratégias individuais e/ou coletivas. Em outras palavras, como fonte de ação, significa que estrutura toda e qualquer prática. Dessa maneira, aprender algo diferente não necessitaria de um aprendizado novo, pois a ação já estaria internalizada, apreendida automaticamente.

De acordo com Bourdieu, uma das funções do *habitus*[12] é dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente social ou uma classe de agentes. Os *habitus* são diferenciados, mas também são diferenciadores. Distintos, mas operadores de distinção. São os princípios geradores de práticas distintas e distintivas (todo o gosto, estilo, maneira de pensar e agir de um operário distingue-se de um empresário, assim como diferenciam um homem branco e um indígena, por exemplo). Mas também são

[12] A aproximação entre os conceitos de hábitos de Charles Sanders Peirce e habitus de Pierre Bourdieu remete ao artigo "Antropologia e Linguagem, uma abordagem neopragmatista" de Aldo Litaiff, escrito a partir de sua tese de Doutorado apresentada em 1999, ao Departamento de Antropologia da Universidade de Montréal, Canadá. O artigo foi publicado em 2002 na Revista Linguagem em Discurso, editada pela Unisul.

esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão. Eles estabelecem a diferença entre o que é bom e o que é ruim entre o bem e o mal e entre o que é feio e o que é belo dentro do âmbito social.

O conceito de *habitus* de Bourdieu, enquanto um princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de conjunto de escolhas de pessoas, de bens e de práticas, reforça a hipótese destacada neste trabalho: a imagem dos índios brasileiros é construída por meio de modelos convencionais que podem ser identificadas como clichês ou estereótipos. Percebe-se nesta definição de habitus, a relação como o conceito de hábito e de crença apontado pelo filósofo C.S Peirce[13] (1977). Sobre a noção Crença, Peirce afirma que:

> O sentimento de crença é uma indicação mais ou menos segura de se ter estabelecido em nossa natureza, uma tendência que determinará nossas ações. Nossas crenças orientam nossos desejos e dão contorno as nossas ações Já a dúvida é um estado desagradável e incômodo de que lutamos por libertar-nos e passar ao estado de crença; este é um estado de tranqüilidade e satisfação que não desejamos evitar, transformar nem alterar a crença em algo diverso . A passagem do estado de dúvida para o estado de crença esta sujeita a regras que todos os espíritos se prendem (princípio orientador implícito). Pelo contrário, apegamo-nos, conformamo-nos fortemente não apenas em crer, mas a crer no que cremos. (PEIRCE, 1977:287)

Assim, a crença corresponde a hábito de ação, motivador do questionamento e da reelaboração de novos signos dentro da comunicação social. Estes signos convencionais só serão substituídos quando não forem mais eficazes no uso prático, ou seja, quando a

---

[13] Segundo LITAIFF (1999), o conceito de hábito de ação de Peirce e a noção de habitus de Bourdieu têm importância central para a compreensão da questão da crença e das ações humanas. Para Peirce, o caráter essencial da crença é estabelecer hábitos de ação, regras de conduta. Os hábitos seriam, em si mesmo, tendências à ação resultantes das experiências anteriores de uma pessoa. Bourdieu (1972) afirma que habitus é o fundamento de uma espécie de consenso sobre crença compartilhada. Considerando que o conceito de hábitos de Peirce é ligado a sua Semiótica e definido como o sentido do pensamento, ele aproxima, portanto da noção de habitus de Bourdieu, visto que este autor define como o fundamento das crenças que sustentam o sentido da realidade social ou o senso comum (a maneira de julgar e agir comum a todos os homens de uma determinada comunidade). Os dois autores consideram estas duas noções como um princípio inconsciente de unificação entre práticas e ideias.

afirmação de um modelo não serve mais como guia de comportamento. Dessa forma, inicia-se uma "crise", através da dúvida e da descrença para estes mesmos signos e uma consequente alteração dos procedimentos vigentes. Segundo Peirce, os conceitos são substituídos ou aperfeiçoados na experiência prática.

> No entanto, como a crença é uma regra – hábito de ação – cujas aplicações envolvem dúvida posterior e posterior reflexão, constitui-se, ao mesmo tempo, em ponto de escala e ponto de partida para o novo pensamento. Razão pela qual denominamos que o pensamento está em repouso apesar dele ser essencialmente, ação. A crença é apenas um estágio de ação mental, efeito sobre nossa natureza produzido pelo pensamento que influenciara a reflexão futura. A essência da crença é a criação de um hábito. (PEIRCE, 1977:287)

De acordo com Peirce na medida em que suaviza a irritação da dúvida, dos questionamentos, que é o motivo do pesar, o pensamento diminui de tensão e, ao atingir a crença, repousa por um momento:

> A passagem do estado de dúvida para o estado de crença esta sujeita a regras que todos os espíritos se prendem (princípio orientador implícito). Pelo contrário, apegamo-nos, conformamo-nos fortemente não apenas em crer, mas a crer no que cremos. .Os dois estados têm efeitos positivo, embora bem diversos. A crença não leva agir de imediato, mas no coloca em tal situação que, chegada a ocasião, nos comportaremos de certa maneira, A dúvida não tem esse efeito ativo, mas estimula- nos a indagar e a vê-la destruída.O estímulo da dúvida leva a atingir um estado de crença.Atingir esse estado é o grande esforço da dúvida. (PEIRCE, 1977:288).

Certamente é muito confortável, de acordo com a visão de Peirce, serem as crenças tais que orientem devidamente as ações, a satisfazerem os desejos; e essa reflexão nos levará a rejeitar toda a crença que não pareça ter se estruturado de forma a assegurar o resultado que consideramos conveniente. Isso só ocorrerá quando a dúvida substituir a crença. "*Com a dúvida, o esforço começa, e tem fim quando cessa a dúvida*. *Quando esse movimento se inicia, o raciocínio será levado de tal forma que conduza as premissas verdadeiras à conclusão verdadeira, afastada outras possibilidades*. *Dessa forma, ficamos satisfeitos e seguros"* (PEIRCE, 1977:289). A consolidação destas crenças no

cotidiano social se estabelece através dos hábitos de ação; estes dão aos signos convencionais o status de naturais, conforme Barthes, ou seja, a noção de que as coisas sempre foram assim: a “raça negra inferior” o “índio preguiçoso e selvagem” etc.

Além da noção de *habitus*, Bourdieu lança os outros conceitos configurarão a terminologia de sua proposta teórica. São eles: *capital* simbólico, *poder simbólico, campo simbólico e espaço social*. Em suas pesquisas, tenta revelar os mecanismos que fazem com que os indivíduos vejam como “naturais”, as representações ou as idéias sociais dominantes. Para ele, é uma forma de *poder simbólico* desenvolvida pelas instituições e pelos os agentes que exercem a autoridade.

De acordo com o autor, a noção *de espaço social* se constitui em função da posição que seus agentes ou grupos estabelecem no *campo simbólico*, que é o espaço abstrato conceitual determinado pelo *habitus*. *O espaço social* é composto por diferenças, por indivíduos e suas diversas práticas. Essa distribuição se realiza a partir do que ele denomina de “princípios de diferenciação”: capital econômico e o capital cultural, ou seja, o *capital simbólico*. Dessa forma, quem detém o capital simbólico tem o domínio do *poder* simbólico, pois é munido de uma autoridade específica característica de cada *campo* e com o intuito de conservar esse poder. Portanto, o que constitui esse espaço social são indivíduos diferentes, identificados com algum *habitus*.

> Essa idéia de diferença, de separação, está no fundamento da própria noção de espaço, conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo e entre; por exemplo, várias características dos membros da pequena burguesia podem ser deduzidas do fato de que eles ocupam uma posição intermediaria entre duas posições extremas, sem serem objetivamente identificáveis e subjetivamente identificados com uma ou com outra.(BOURDIEU,1996:18)

A partir dessas noções, o autor enxergou uma clara relação entre as posições sociais, as disposições *(habitus*) e as escolhas que os agentes fazem nos domínios das mais diferentes práticas existentes em sociedade. De acordo com Bourdieu, o importante a perceber é que essas categorias sociais de percepção, esses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas. Ou seja, todas essas diferenças associadas a posições diferentes e acima de tudo a maneira, funcionam em cada sociedade como diferenças constitutivas de sistemas simbólicos (língua ou mito).

2.4 METODOLOGIA

Este capítulo delineia os passos utilizados na investigação proposta, como possibilidade de construção do objeto em foco. Ressalta-se aqui a organização do material visual e verbal; a orientação teórica e o roteiro de análise. Apontamos ainda direção das formas e os procedimentos utilizados na organização do material.

A metodologia direcionada para este trabalho é o método da comparação. Far-se-á uma análise comparativa entre dois olhares diferentes, partindo de cenas trazidas do universo cinematográfico e vídeográfico. Será analisado o material dos filmes e dos vídeos, isto é, as imagens e os diálogos de cada cena. Para isto, utiliza-se os estudos da imagem propostos por Lucia Santaella e Jaques Aumont, a definição de signo proposta pela Semiótica de Peirce. Busca-se na possível comparação (diferenças e semelhança) entre imagens destacadas das referidas produções, utilizar o conceito norteador deste trabalho que vê no discurso mítico um depositário de crenças que propagam hábitos de ação, nas definições sociológicas de Pierre de Bourdieu e na filosofia de Charles S.Peirce; e na visão de mito em Roland Barthes e Lévi - Strauss.

Para analisar as questões tratadas nesta pesquisa, percebe-se a necessidade de explicitar a noção de etnicidade, conceito fundamental quando se pensa em analisar a imagem de uma cultura diferente. O material produzido sobre o conceito é muito vasto, no entanto, não é intenção neste trabalho aprofundar a noção de etnicidade, mas utilizá-la apenas como guia para a comparação entre imagens de diferentes culturas.

De acordo com Litaiff (1996), a etnicidade surge em situações de contato interétnico, pois é na constatação das diferenças e na busca das características peculiares que os grupos humanos se distinguem uns dos outros. A identidade sela os limites entre organizações humanas. Esses limites, segundo o autor, supõem que os membros do grupo étnico joguem o mesmo jogo, enquanto outros formam grupos sociais distintos. Seguindo a mesma perspectiva, Roberto Cardoso de Oliveira (*apud* Litaiff, 1996:28) pensa que a *essência da identidade étnica é a identidade de contraste. A identidade dessa forma só se define na relação enquanto oposição e nunca no isolamento, pois implica na afirmação de "nós" diante do "outro"*.

A partir da hipótese deste trabalho de que a imagem dos índios brasileiros é construída a partir de um discurso mítico que muitas vezes geram visões preconceituosas será necessária uma articulação dos conceitos revisados anteriormente e uma adaptação destes à questão da construção da imagem dos índios, partindo de dois olhares distintos. O caminho inicial para a análise é a apresentação da narrativa das obras fílmicas, destacando o enredo da produção, ou seja, faremos uma descrição geral do conteúdo

apresentado em *O Guarani*[14] (1996), de Norma Bengell e em *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes.

A escolha destes filmes deve-se ao fato de considerá-los representativos para confirmar a nossa hipótese. Na produção fílmica *O Guarani*, o índio é visto pelo senso comum como símbolo idealizado do herói nacional submisso, fascinado pelo estrangeiro, mas, descolado de sua diversidade. Apesar de constarem sete produções na filmografia de *O Guarani*, optou-se pela produção mais recente - a de 1996 - para representar as outras versões realizadas anteriormente, pois com o intuito de tratar da imagem atual dos índios brasileiros se constata nesta versão indícios de estereótipos que ainda circulam pelo discurso atual na sociedade brasileira, o que justifica também um dos motivos para a escolha do filme *Caramuru, a invenção do Brasil*.

A produção *Caramuru, a invenção do Brasil* aponta com bom humor outra imagem construída pela sociedade: a figura do índio indolente, preguiçoso e promíscuo, o que revela, como será visto na dissertação, uma projeção do pensamento da sociedade nacional com relação aos índios. O interesse pela produção deu-se pelo tom de paródia bastante marcante no filme que permeia a imagem do índio. Em boa parte de *Caramuru* consta-se momentos cômicos que se baseiam na caricatura do índio como preguiçoso ou promíscuo, o que pode revelar um estereótipo talvez bastante afastado da realidade. Os índios, representados no filme, são figuras pitorescas, ambíguas, engraçadas, mas da qual raramente se tem uma relação de identidade com índios de uma comunidade real.

[14] A filmografia da produção O Guarani consta com sete títulos: O Guarani (LÁZZARO, 1911); O Guarani (CAPELLARO, 1916); O Guarani (DEUS, 1920); O Guarani (CAPELLARO, 1926); O Guarani (FREDA, 1950); O Guarani (MANSUR, 1979); O Guarani (BENGEL, 1995).

Em seguida, apresentam-se da série *Vídeo nas Aldeias*, os documentários escolhidos para representar a visão que as nações indígenas elaboram sobre sua identidade e alteridade, a saber, os vídeos *O Espírito da TV* (1990), *A Arca de Zo'é* (1993) ambos produzidos por realizadores indígenas da comunidade Mariry, povo Waiãpi que habita no estado do Amapá, junto ao apoio técnico do coordenador do projeto Vincent Carelli. A opção pelos os vídeos da série *Vídeo nas Aldeias* é uma possibilidade de enxergar uma realidade indígena retratada pelos próprios grupos participante do projeto.A partir da escolha desses vídeos, tenta-se revelar olhares íntimos que esses povos oferecem sobre suas comunidades, seus modos de pensar e viver no mundo.

Após a descrição das produções fílmicas e em vídeo, a análise será organizada a partir de três eixos temáticos e sua relação com a imagem dos índios brasileiros, propagadas pelo discurso social. As imagens contidas nas obras são tomadas como exercícios de análise e interpretação. Procura-se identificar no recorte de cenas das produções imagens do índio brasileiro, a partir da comparação de dois olhares distintos: o da sociedade nacional, representado pelas produções fílmicas citadas e o olhar indígena, representado pelos referidos vídeos. Em resumo: inicia-se a análise específica, tentando identificar cenas ou sequências exemplares que revelem indícios do discurso mítico, gerador de crenças que constroem a imagem dos índios brasileiros.

Para isso, serão relacionados os dados da pesquisa, ou seja, as imagens aos três eixos, a saber, *Relação com a natureza, Relação com o meio social e Relação com o universo sobrenatural*[15]**.** Estes tópicos temáticos comuns nos estudos em Antropologia serão fios condutores a direcionar a reflexão da dissertação, a partir da relação que

[15] Estes eixos temáticos são propostos no estudo *Sociedades Indígenas: introdução ao tema da diversidade Cultural*, de Antonella M. Tassinari (1995).

estabelecem com o discurso mítico para criar uma imagem dos povos indígenas brasileiros.

No primeiro tópico serão abordados assuntos relacionados à organização do mundo natural, à agricultura, as formas como os índios lidam com a tecnologia e a relação ancestral que estabelecem com a terra, que envolve questões além das atividades práticas ou econômicas. O segundo eixo temático debate-se a relação que os índios têm com o mundo social que o cerca, questões relativas à liderança e parentesco, o contato com a sua comunidade e com outros grupos, isto é, será discutida a relação de identidade e alteridade. Por último, demonstram-se aspectos relativos à religião, cosmologia e formas rituais. Dessa forma, contempla-se, especificamente, a relação dos índios têm com seu universo simbólico e mitológico e a forma que essas sociedades apresentam seus conhecimentos, reflexões sobre o mundo e verdade essenciais às suas práticas cotidianas.

Definidos os eixos temáticos, o passo seguinte é comparar e relativizar, através da decupagem de cenas ou sequência de cenas, a visão que a sociedade branca reporta às nações indígenas do Brasil, representado pelos filmes *O Guarani* (1996) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) com o olhar das realidades indígenas através dos vídeos destacados da série *Vídeo nas Aldeias*, a partir dos recortes teóricos propostos acima. Busca-se detectar nos recortes visuais e verbais das obras cenas que caracterizam os índios brasileiros na sua relação com o meio natural, social e sobrenatural e as imagens que são geradas a partir dessas relações, tais como a imagem do herói romantizado, “ingênuo” e “integrado a natureza”; a imagem do índio “pervertido, “malicioso” e “preguiçoso” ou imagens do índio “perigoso selvagem, sem Deus, nem religião” etc.

Far-se-á desta maneira uma descrição no primeiro momento (desconstrução) e no segundo interpretação (reconstrução). Estes dois momentos nunca ocorrem de forma

separada, pois a descrição implica numa interpretação e vice-versa na realização de uma análise. No caso deste trabalho, trata-se da análise do discurso veiculado pelas imagens dos índios brasileiros representado nas obras referidas.

No capítulo a seguir serão apresentadas as produções fílmicas e videográficas selecionadas como objeto de análise desta dissertação e nas próximas páginas, encontram-se reflexões sobre a construção da imagem mítica dos índios brasileiros pela visão de duas produções fílmicas *O Guarani* (Bengell, 1996) *Caramuru, a invenção do Brasil* e por meio dos vídeos *O Espírito da TV* (1990) e *A Arca de Zo'é* (1993) inseridos da *Série Vídeos nas Aldeias.*

3 CINEMA NACIONAL E *VÍDEO NAS ALDEIAS*: UM CONTRASTE DE DIFERENTES OLHARES

O que explica as diferenças entre os homens? O que faz de algum hábito de um povo da América Central seja tão diferente dos costumes chineses ou dos nativos australianos, por exemplo?

São persistentes as teorias que atribuem a diversos fatores geográficos ou biológicos a diferença entre as culturas. No entanto, estudiosos que pensam a noção de cultura pelo viés antropológico estão convencidos que a diversidade entre os povos do mundo são determinadas pelo conjunto de símbolos que uma sociedade cria e convenciona, ou seja, sua cultura.

Vista assim, o que anteriormente era tomado como natural ganha outro status: costumes, crenças, hábitos, valores e leis distantes de serem determinações da natureza humana, passam a ser encarados como criação, produto de um contexto. Qualquer pessoa que nasça em um lugar pode adquirir diferentes hábitos culturais se for educada em outro ambiente. Na obra *Cultura, um conceito antropológico* (1993:32) Roque Laraia afirma que *"Cada sociedade vê o mundo através das lentes de sua cultura, por isso, a herança cultural sempre nos condicionou a reagir de forma depreciativa em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade"*. Segundo o autor, denomina-se esse comportamento de desviante. Dessa forma, o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.

No Brasil a presença das populações indígena como matriz formadora do povo brasileiro foi comumente cercada dessa visão estereotipada. A mídia com sua postura

homogeinizadora, tenta direcionar o olhar do público para o mundo, ressaltando os interesses que permeiam os grupos sociais. Percebe-se que alguns veículos de comunicação no Brasil propagam um discurso que constrói uma identidade do índio brasileiro, ora como herói romântico nacional, ora como a figura de um ser atrasado, primitivo e cheios de vícios. É dentro desse contexto que surge o foco do nosso exercício analítico: como a figura do índio é construída na sociedade nacional e a sua comparação com o olhar dos próprios indígenas.

Antes de partir para análise propriamente dita, seria interessante conhecer a natureza das produções cinematográficas e videográficas que serviram de objeto na investigação da pesquisa, fazendo algumas considerações a respeito das obras. As produções foram separadas em dois âmbitos: cinema nacional, representada pelos filmes *O Guarani* (1996) de Norma Bengell e *Caramuru a invenção do Brasil* (2001) de Guel Arraes e dois vídeos da série *Vídeo nas Aldeias*[16], *O Espírito da TV* (1990) *e A Arca de Zo'é* (1993), que podem ser considerados reflexões, sobre a construção da imagem dos índios brasileiros, tanto para sociedade nacional como para as próprias sociedades indígenas.

3.1 GUARANI E SEU OLHAR ROMÂNTICO

O filme *O Guarani* revela um índio idealizado pela força de um amor romântico, descolado de sua diversidade, mas pronto para proteger com sua vida a mulher amada. A produção de Norma Bengell (1996) é a versão mais recente para o cinema adaptado da

[16] Há um consenso antropológico a respeito da importância destes primeiros vídeos do projeto *Vídeo nas Aldeias*.

obra indianista de José de Alencar, escritor que atingiu grande importância no movimento romântico brasileiro.

A obra fílmica *O Guarani* situa-se no Brasil do século XVII quando o índio Peri e a filha dos nobres, Ceci vivem um amor proibido, depois que o nativo salva a vida da moça. A partir daí, Peri ganha o direito de morar na casa do colonizador, Dom Antônio de Mariz, pai de Ceci. A possível harmonia é quebrada pelos conflitos entre os portugueses e a tribo dos Aimorés, além da traição de um ex-padre, que quer se apoderar da prata local. Em vários ataques, os Aimorés minam a resistência dos colonos sitiados. Antes da destruição da fortaleza, porém, D. Antônio pede a Peri que salve Ceci. O guerreiro e sua amada fogem do palco dos conflitos. Como Adão e Eva, o nobre selvagem e a donzela branca começam a lançar as bases de uma nova civilização, no paraíso tropical.

O que está em questão em torno do pares românticos de *O Guarani* – o índio Goitacá Peri e Cecília, filha de fidalgos portugueses – é a constituição da nação. Peri faz parte daquele grupo de índios colocados na categoria de "índios bons"; ele sucumbe de paixão por brancos - sentimento estanho ao seu universo - colocando-se à mercê dos mesmos.

Peri abandona sua gente a fim de servir Ceci, aprende a falar português, torna-se cristão para salvar sua adorada senhora. Peri é a representação do *bom selvagem*, ele é forte, altivo, belo, livre, nobre, fala português. Na verdade, suas qualidades positivas pertencem ao mundo civilizado, sua força e coragem reproduzem os valores dos heróis Este é o índio que entra em comunhão com o colonizador e que vai constituir a nação brasileira; a união de Peri e Ceci na floresta, que gera a brasilidade, simboliza o "cruzamento" de uma determinada cultura européia com uma natureza domesticada.

Na narrativa literária e sua adaptação para o cinema não se fala em violência do colonizador face às populações indígenas que habitavam o Novo Mundo, afinal, como lembra Alfredo Bosi (1992: 179-180*), "a prosa de Alencar não é uma crônica realista, não tendo, por conseguinte, nenhuma preocupação com a verossimilhança: ela tece o mito. Os conflitos entre o colonizador e os índios são atribuídos à ferocidade de alguns povos indígenas, ferocidade essa reconhecida por Peri*." Os índios se mostram inteiramente afinados com o projeto do colonizador, bem como receptivos à cristianização; tudo se passa como se os portugueses e os índios fossem participantes de um mesmo projeto, como se estivessem à espera do colonizador que chega para ensiná-los a se tornarem adultos, uma "civilização madura".

3.2 CARAMURU E A INVENÇÃO DOS ÍNDIOS BRASILEIROS

A produção fílmica *Caramuru, a Invenção do Brasil* (2001) do cineasta Guel Arraes nasce da minissérie produzida pela Rede Globo como título para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do nosso país, que por sua vez, é uma releitura irônica sobre os mitos da colonização brasileira e de seus heróis. Na produção para o cinema, temos o jovem pintor português Diogo Álvares que ao melhorar a realidade em suas pinturas cria problemas com o comandante Vasco de Athayde e é seduzido pela gananciosa francesa, a condessa Isabelle D´Avesac. Esta tenta manipular Vasco contra o jovem pintor. Diogo, então, é deportado. No meio de uma viagem, a caravela naufraga, e somente o pintor chega à costa brasileira, onde se apaixona pela índia Paraguaçu e em seguida por sua irmã mais nova, Moema. O triângulo amoroso se complica com a chegada dos colonizadores que o proclamam o "rei do Brasil".

Caramuru, a invenção do Brasil reforça de forma irônica a visão estereotipada do índio brasileiro. O filme parte da referência do poema *Caramuru* escrito por Frei José de Santa Rita Durão em 1781. Este - trata-se de um épico bastante tradicionalista- cujo assunto é a vitória de um grande herói de um passado remoto sobre os índios, a qual representa a vitória de uma nação. Essa obra, baseada em eventos reais, narra a história de Diogo Álvares Correia, náufrago português que conseguiu se tornar grande chefe dos índios tupinambás na Bahia, e auxiliou a fundação da cidade de Salvador.

O poema ficcionaliza a vivência de Diogo no Brasil até o momento em que este se tornou, efetivamente, funcionário do governo português. Vai, portanto, do naufrágio até o encontro com os representantes nomeados para a capitania da Bahia, que retornam a Salvador. Desta ficção, o que se sabe que realmente aconteceu foi o relacionamento de Diogo com Paraguaçu, a viagem deles à Europa para que se batizassem e se casassem e o retorno ao Brasil. O restante não tem registro histórico oficial.

Com *Caramuru*, Santa Rita Durão aborda o indígena do ponto de vista da catequese (Diogo, no livro, é um personagem muito religioso), a qual servirá como elemento de dominação, de amansamento e de transformação do índio de selvagem para humano. Paraguaçu, a índia por quem Diogo se apaixona e se casa, é descrita com traços brancos, e sabe falar português. Ou seja, dentro do grupo de índias que foram oferecidas a Diogo, a única digna de sua atenção (por que no livro ele é um herói casto) é aquela que se assemelha a uma européia. As demais, como Moema - cuja morte por afogamento, na tentativa de alcançar o navio em que Diogo parte com Paraguaçu para a Europa, é o momento de lirismo mais intenso no livro não mereceu a atenção do herói.

Já o Diogo que assistimos na obra de Guel Arraes é o típico anti-herói: medroso, covarde, inconsequente e, muitas vezes, bobo. As mulheres da narrativa (Paraguaçu,

Moema, Isabelle) têm Diogo na mão, sempre conseguindo dele o que querem. No lugar do herói corajoso que domina os índios por sua inteligência e que guerreia com bravura, temos, no filme, um artista sonhador, quase inocente, que se deixa cair facilmente nas situações arquitetadas pelos outros personagens.

É importante assinalar que há uma relação de paródia bastante marcante em toda obra no que se refere à imagem do índio brasileiro. Longe de ser um "bom selvagem" ou de apenas um "selvagem", o índio brasileiro é apontado no filme, às vezes com malícia, preconceito e, na maior parte do filme, com muito bom humor. A cultura indígena com seus costumes e rituais, como a antropofagia, com sua liberdade sexual, além do desapego à matéria, e o consequente choque com os valore europeus, são várias vezes reforçados no filme de forma caricatural. Boa parte dos momentos cômicos da obra se baseia nessa imagem do índio como preguiçoso ou promíscuo, o que revela um estereótipo bastante afastado da realidade. O indígena, no filme, é uma figura pitoresca, ambígua, engraçada, mas da qual raramente se tem uma relação de identidade como se tem em comunidades indígenas reais.

3.3 VÍDEO NAS ALDEIAS: POR UM RETORNO À IDENTIDADE E ALTERIDADE

A série *Vídeo nas Aldeias* (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. Criado em 1987, tinha como objetivo inicial apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais.

O VNA surgiu de uma parceria com as atividades da organização não governamental CTI (Centro de Trabalho Indigenista), e foi concebido como um programa

de intervenção direta pelo atual coordenador do projeto, o fotógrafo e videomaker Vincent Carelli e os índios Nambiquara. O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material registrado gerou um interesse coletivo. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de produções sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular.

O VNA possibilita o acesso ao universo videográfico distribuindo equipamentos de exibição e câmeras de vídeo para estas comunidades, realizando oficinas e criando uma rede de distribuição dos vídeos que iam produzindo. Foram se desenvolvendo novas experiências, como promover o encontro na vida real dos povos que tinham se conhecido através do vídeo. Assim, em cerca de 40 aldeias de diferentes partes do país foram implantados centros de produção e videotecas que dão suporte para cursos e palestras para a formação de documentaristas indígenas. Em 2000, o projeto *Vídeo nas Aldeias* se constituiu como uma ONG independente cuja trajetória permitiu criar um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil e produzir uma coleção de mais de 70[17] filmes, a maioria deles premiados nacional e internacionalmente, transformando-se em uma referência nesta área.

Diante da concretização de sua própria imagem, as comunidades indígenas passaram a "refletir" sobre si e sobre o outro, caracterizando o dinâmico processo de reconstrução de sua identidade. Segundo Dominique Gallois (2002), entre as importantes contribuições trazidas por estas imagens estão o confronto com a própria imagem, evidenciando a identidade como um processo dinâmico, a memória adquire uma nova dimensão quando torna possível o confronto de imagens do presente com a lembrança de suas práticas. Segundo a antropóloga:

[17] Ver site www.videonasaldeiras.org.br

> As comunidades indígenas, filmadas falando sua língua materna, assistem as próprias imagens e a de outros grupos de índios, rompendo com um certo isolamento existente entre os grupos, e deles com relação à sociedade em geral. Neste processo, reconhecem igualdade e diferenças: aqueles que falam a mesma língua, que também sofreram invasão de suas terras, ou que perderam parentes, vítimas de doenças provenientes do contato com o não índio; formando estrategicamente uma autoimagem e construindo novas formas de representação. (2002:08)

O documentário de apresentação da série *Vídeo nas Aldeias* revela, por exemplo, os índios resgatando, perante as câmeras, o ritual de furação dos lábios que não era feito há vinte anos e, em outra ocasião, o não reconhecimento pelos índios, de sua própria imagem, quando assistiram cenas de um ritual no qual não estavam, segundo eles, devidamente trajados e ornamentados.

Um elemento diferenciador destes documentários é que não existem comentários externos, apenas as falas dos índios estão representadas. Para Gallois e Carelli (2002:10), "*a mídia difunde, frequentemente em forma de denúncia, as perdas sofridas pelas diversas comunidades, com um certo fascínio pelos saberes tradicionais e saudosismo diante do desaparecimento das técnicas ancestrais. Desta forma a situação indígena é abordada parcialmente, desconsiderando as novas demandas específicas destas comunidades"*.

> Nossa sociedade se move, se expande, enquanto a deles tem que permanecer fixa, imutável, para atender a necessidade que nós temos de uma saudade da tradição. Em contraposição a esse desejo, eles mostraram que tradições são sistemas intelectuais dinâmicos e capazes de mudar. Infelizmente, o que a mídia veicula habitualmente não são esses processos riquíssimos de reflexão dos índios sobre a mudança. Seus dinamismos culturais continuam sendo desconhecidos, na medida em que suas vozes continuam sendo caladas, cobertas pelas vozes dos que se julgam especialistas. (Gallois, 2002).

Revela-se aqui um contraponto à visão comum da mídia sobre os índios, calcada muitas vezes numa visão reducionista. Segundo o cineasta V. Carelli:

> Nesta linha de produção, voltada para a formação de Realizadores Indígenas, somos nós que colaboramos com os vídeos deles. Algo fundamental que representa um salto qualitativo na realização dos objetivos do projeto. Os cinegrafistas indígenas abandonam a simples descrição visual, no estilo do home vídeo, direcionado apenas para o público de sua própria aldeia. Eles se tornam realizadores, apropriando-se da linguagem cinematográfica e articulando a sintaxe da imagem. Em suma, fazem filmes sobre sua realidade, não somente para seus semelhantes, mas também para um público aberto, desconhecedor da sua especificidade. (Carelli, 2002)

Como autores e executores dos vídeos, os índios decidem o que deve ser objeto e objetivo das filmagens, apresentando assim uma imagem de si mais adequada aos seus interesses e estabelecendo uma nova interação com a sociedade. *"Com o distanciamento e a nossa curiosidade, ajudamos os alunos a se distanciarem o necessário para produzirem um olhar sobre si próprios, além de transmitirmos as técnicas de registro e edição. A nossa interferência, enquanto professores que acompanham todo este processo, ainda é importante*", declara Carelli. Estas realizações são nascidas em oficinas e, portanto, resultado de uma interação de alunos e professores e, a partir desse processo de aprendizado, vão se formando novos grupo de realizadores autônomos e multiplicadores desse conhecimento cinematográfico.

Da série *Vídeo nas Aldeias* foram escolhidos dois vídeos que podem configurar a imagem cotidiana dos povos indígenas brasileiros. A justificativa é simples: os vídeos escolhidos para análise são os iniciadores dessa caminhada pela busca do fortalecimento de sua identidade, a diversidade dos povos indígenas e ao mesmo tempo refletem a força da imagem diante de brancos e índios.

O primeiro intitula-se *Espírito da TV* (1990), vídeo produzido pela equipe de realizadores indígenas da comunidade Waiãpi da aldeia de Mariry no estado do Amapá. As emoções e reflexões dos índios Waiãpi ao verem, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas num aparelho de televisão. Os índios refletem

sobre a força da imagem, a diversidade dos povos e a semelhança de suas estratégias de sobrevivência frente aos não índios. O documentário reúne as reações e os comentários da platéia Waiãpi durante e após as projeções em que o líder da aldeia de Mariry, Kassiripiná Waiãpi registra nas viagens que fez por outras aldeias do seu território. O líder mostra semelhanças e diferenças percebidas com outros grupos indígenas brasileiros, conta histórias, fala sobre a cultura do seu povo e os problemas que os Waiãpi vêm enfrentando para garantir a integridade cultural do seu povo.

O segundo vídeo denominado *A Arca de Zo'é* retrata em imagens a viagem documentário que o líder Kassipiriná fez à terra dos então recém contatados índios Zo'é, no Rio Cuminapanema, norte do Pará. Pertencentes ao mesmo tronco linguístico, o Tupi, os dois grupos compartilham experiência por meio de imagens.

Os índios Waiãpi, que conheceram os Zo'é através de imagens em vídeo, decidem ir ao encontro destes índios no norte do Pará e documentá-los. Os Zo'é proporcionam aos visitantes o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos dos seus ancestrais. Os Waiãpi, em troca, informam aos Zo'é sobre o do mundo dos brancos, que os isolados não conhecem. Ao retornar a sua aldeia, o chefe Waiãpi comenta as imagens registradas pela câmera da aldeia Zo'é, em sua viagem, destacando as diferença e as semelhanças entre os dois povos.

3.4 ANÁLISE DE IMAGENS

3.4.1 Relação com a Natureza

Uma das atitudes mais típicas da sociedade brasileira em relação aos nossos índios foi, e ainda é, o idealismo. Mais tarde essa tendência muda, com o respaldo dos filósofos franceses do século XVII, para a teoria do *nobre selvagem*, que influenciou, por sua vez, o Indianismo, movimento ao qual pertencem os romances José de Alencar e os poemas de Gonçalves Dias. Segundo o Indianismo, o índio é caracterizado como o bravo guerreiro, ingenuamente bom e profundamente espiritual como fonte e símbolo do sentimento nacionalista, e, de certa forma, um arquétipo do habitante de uma suposta idade de ouro da humanidade[18].

No filme *O Guarani* é possível observar essa concepção ingênua do índio genérico, romantizado pela literatura indianista do século XIX. A imagem de Peri como *bom selvagem*, do herói puro e incorruptível que inserido à grandeza da natureza é revelada nas cenas de abertura, que trata do resgate de Ceci na floresta por Peri. Cecília, personagem da trama acaba se perdendo pela mata que cerca a sua casa. Na floresta, ela cai, machuca-se e perde a consciência. Peri, como nobre guerreiro, encontra Ceci indefesa e a salva dos perigos da floresta.

O cenário é exuberante, o verde denso da floresta toma conta da tela, quando a câmera faz um *travelling* acompanhando e evidenciando a paisagem, Em seguida, Peri,

[18] O "Movimento Antropofágico" foi uma manifestação estético brasileira surgida na década de 1920. Escrito por Oswald de Andrade (1890 - 1954) e publicado em maio de 1928 no primeiro número da Revista de Antropofagia, o "Manifesto Antropófago", tornou-se a referência desse movimento, que pretendia repensar a questão da dependência cultural no Brasil, propondo a deglutição metafórica da cultura do "outro". Ou seja, não se deve negar as culturas estrangeiras, mas reinterpretá-las a partir do modelo nacional. O Movimento Antropofágico foi certamente um dos marcos do modernismo brasileiro.

Figura 1 - O índio Peri e seu amor romântico

em pé, no alto de um rochedo, é filmado em *contreplongée*, ângulo que evoca uma imagem de grandeza e superioridade do personagem exibido na cena.

Na continuação da sequência, Peri sai desesperado em busca de Ceci para salvá-la. Quando a encontra desmaiada no meio da mata, o índio imediatamente a toma nos seus braços e a leva para casa. Nesse momento, a figura de Peri, o herói romântico, é enaltecida de forma quase apoteótica pelo som da ópera de Carlos Gomes. Observa-se na descrição da cena que estes elementos, próprios da linguagem cinematográfica, colaboram para construir a imagem do índio ideal, submisso e fascinado pelo estrangeiro, mas descolado de sua identidade, ou seja, mais fiel ao amor servil que nutre por Ceci e à sua família branca do que ao seu próprio povo.

É importante ressaltar que a composição do figurino e a escolha do ator que representa o papel de Peri não foram devidamente elaboradas com base em uma pesquisa antropológica. As escolhas das indumentárias do personagem indígena - onde se inclui tangas, adereços, tais como os cocares, colares, enfeites e pintura corporal- são usados sem distinção em algumas das cenas em que Peri aparece no filme. Através das imagens de Peri pode-se constatar pouca verossimilhança com trajes e costumes de índios reais. O tipo físico do ator Marcio Garcia que interpreta o personagem Peri é bem distante do tipo étnico ameríndio, bem como sua interpretação foge ao costumes de indígenas reais. No

filme, Peri é um arquétipo, um modelo idealizado e genérico pelo contexto indianista do século XIX e moldado pelo modo de ser branco e civilizado de encarar os índios naquela época, já que a produção é uma adaptação para o cinema do romance indianista de Alencar.

Realidade bem diferente da visão ingênua do índio como um ser submisso à onipotência da natureza pode-se verificar no vídeo *A Arca de Zo'é* (1993)**.** O documentário, produzido pelo grupo Waiãpi, expõe uma visão contrária daquela idealizada aos índios brasileiros e nasce do interesse dessa comunidade em conhecer e documentar a comunidade dos Zo'é, um dos últimos grupos no Brasil a serem contatados pelos os brancos. Ambos de língua Tupi, os dois grupos compartilham muitas tradições culturais. Entretanto, os Zo'é, diferente dos Waiãpi, vivem ainda a experiência de contato com o homem branco. Durante a visita, os dois grupos comparam suas tecnologias, seus rituais, seus mitos, sua história e sua relação com a natureza, praticando um verdadeiro exercício antropológico.

No texto *Os índios e suas relações com a natureza***,** Isabelle Giannini (1994) comenta que na visão da sociedade branca as sociedades indígenas sofrem, pela sua relação bastante íntima com a natureza, um preconceito que distorce a compreensão da relação destes povos com o seu ambiente. Evidencia-se, sobretudo, o fato destas sociedades viverem "naturalmente" integradas ao meio, ou seja, em uma relação romântica com o mundo das plantas e animais. Cabe lembrar que a concepção de natureza deve ser pensada como uma construção cultural, específica de uma dada sociedade, isto é, ela depende da forma como uma sociedade humana circunscreve e modifica o mundo natural. Na visão de mundo das sociedades indígenas, o cosmo resulta de uma constante interação entre o homem e a natureza.

No vídeo *A arca de Zo'é***,** a relação que os índios estabelecem entre mito e a natureza é evidente em muitas práticas e hábitos da comunidade. A primeira cena selecionada para apontar essa relação descreve o momento em que o cacique dos Zo'é leva Kassipiriná, chefe dos Waiãpi para conhecer a mata que cerca a aldeia dos Zo'é. Durante a cena, os estes índios explicam a utilidade para Kassipiriná de plantas e cascas de árvores encontradas na própria floresta e que são usadas como remédios naturais: *"Nós, os Zo'é, misturamos a casca ralada no mingau de castanha que as moças tomam para ter filhos."*

Figura 2 - Os Zo'é e sua relação com os recursos naturais

A cena revela que no universo indígena, a forma como o homem interage com o mundo das plantas, dos animais está permeado de sentido simbólico, mas cada comunidade manipula o meio ao seu redor de acordo com suas práticas e ações cotidianas.

O segundo recorte de cenas feitas no vídeo *A Arca de Zo'é*, contrapõe a visão romântica do índio sujeito à força da natureza e completamente integrado a ela. Percebe-se, sobretudo, como a crença orienta hábitos da comunidade na sua relação com a natureza. A cena descreve Kassipiriná no pátio da aldeia, sentado no chão ao lado de membros da comunidade Zo'é e conversando sobre o tratamento ancestral que fazem ao caçar um animal na mata. Em seguida, o chefe dos Waiãpi pede ao cacique da comunidade Zo'é que reproduza os gestos que os homens fazem quando matam uma anta. Kassipiriná questiona como e por que realizam essa prática. O movimento câmera revela em primeiro plano a imagem do cacique Zo'é reproduzindo o gesto e explicando que é tradição entre a comunidade passar a gordura do animal entre os dedos quando os

homens saem para caçar, pois acreditam que com essa prática atraem a caça em sua direção. Esse hábito utilizado na comunidade Zo'é ilustra um estado de crença, ou, segundo Peirce em seu texto *A fixação das crenças* (1978), um hábito de ação, uma indicação mais ou menos segura que guia os atos e que atende às necessidades de um contexto de atitudes. O diálogo entre os chefe das duas comunidades foi transcrito a seguir:

Zo'é: *Isso é pra encontra anta na mata*.

Waiãpi: *Eu não sabia disso, meus ancestrais não conheciam.*

Zo'é: *Então, quando matar uma anta, faça esse tratamento***.**

Waiãpi*: Aí ela aparece no teu caminho?*

Zo'é: *Ela vai vir na tua direção. E quando ela chegar na tua frente , você acerta ela.*

Ainda no mesmo vídeo, a questão da construção de imagens pelos índios no que se refere à natureza e sua relação com o homem é apontada na cena em que Kassipiriná, o chefe dos Waiãpi reúne a comunidade Zo'é para assistir algumas imagens pela televisão. Juntos, vêem e comentam as cenas de destruição de rios e florestas por garimpeiros. Na

cena analisada, Kassipiriná aponta na TV a imagem de um trator derrubando as matas que cercam a sua comunidade e explica para um dos membros dos Zo'é os danos que a máquina causa em suas terras. Diante da TV, os Zo'é se surpreendem com tal cena e elaboram, a partir dela, uma imagem do homem branco e sua ação sobre a natureza. É interessante chamar atenção para a utilização do recurso de enquadramento em *close* dos rostos dos índios a fim de evidenciar as reações de surpresa e indignação, além do plano detalhe destacando nas imagens da TV, as cenas impactantes de destruição reveladas aos índios.

Figura 4 - Os Zo'é diante de imagens de destruição

Waiãpi: *Eu vi que a tua mata é bonita, sem garimpeiros. Mas na minha, cavam buracos.*

Zo'é: *Na tua mata?*

Waiãpi: *Sim, eles cavam buracos na minha mata*.

Waiãpi: *Isso, você não conhece.*

Zo'é: *É, agora estou vendo.*

Waiãpi: *É terrível, eles arrancam todas as árvores. Uma mata como essa, eles derrubam tudo. É com esse trator, os antigos não conheciam.*

Mais que o conhecimento da biodiversidade ou das técnicas de manejo florestal, a terra para os índios é o espaço simbólico onde é possível a cultura de cada povo, um lugar onde seus costumes podem ser vividos de acordo com sua cultura. Assim, natureza e

sociedade estabelecem uma relação simbólica no qual esses dois âmbitos não devem ser entendidos como uma dicotomia, por isso não se excluem, nem se opõem, mas se complementam. A antropóloga Antonella Tassinari (1995:458), expõe seu ponto de vista sobre o conceito de natureza para as sociedades indígenas:

> Os índios em suas diferentes visões cosmológicas, não se consideram os senhores do universo, para que todas as outras espécies devem servir como na nossa sociedade. As visões indígenas geralmente colocam os humanos em relação de troca com as plantas, os diversos animais, fontes de água ou seres sobrenaturais. Não podemos estender esta noção a todos os grupos indígenas, mas de maneira geral, consideram que todo equilíbrio do cosmo depende desta troca recíproca e adequada entre homens, seres da natureza e seres sobrenaturais.

É comum a concepção de que os índios brasileiros são pessoas atrasadas, estagnadas no tempo, avessos à tecnologia e ao progresso, vivendo na natureza, sem o impacto inevitável da modernidade. Enxerga-se a diferença cultural como atraso, ao considerar esses povos incapazes de construir uma "civilização" que cultue o avanço tecnológico que o mundo moderno oferece. No filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), constata-se essa idéia na cena em que Diogo anuncia as índias Tupinambás que voltará ao continente europeu. Na cena, o cenário é convidativo: as belas irmãs cheias de saudade esperam ansiosas por Diogo na rede. Ao aproximar-se das duas, Diogo, descontente com certos hábitos dos índios, tenta justificar sua viagem à falta que alguns objetos e bens materiais ocidentais fazem à sua nova vida. As irmãs, por sua vez, se surpreendem com o valor que o Diogo dá a esse tipo de investimento social e questionam a real necessidade de objetos materiais.

Figura 5 - As índias Paraguaçu e Moema

Diogo: *Olha, talvez eu precise fazer uma viagem... Eu volto para casa, vou buscar umas coisas que preciso.*

Paraguaçu: *Precisa mais de quê?Tem tudo aqui.*

Diogo: *Eu preciso buscar umas roupas. Eu estou acostumado a usar roupas.*

Moema: *Desacostuma!*

Diogo: *Eu vou pegar remédios.*

Paraguaçu: *Tudo que cura tem aqui, mais que lá.*

Diogo: *E preciso também de talheres.*

Moema: *Talheres, são o quê?*

Diogo: *São coisas pra gente comer sem sujar as mãos [...]*

Moema: *[...] então, não vale a pena de você viajar, só pra não melar a mão de comida!*

O conteúdo da cena anterior retoma a concepção que Roland Barthes faz acerca de mito. A sociedade dominante exibe uma imagem natural dos índios, mas que, na verdade, é construída culturalmente, assim como um mito. Segundo o semiólogo francês, "*mito é um distorção da realidade, é uma fala excessivamente justificada* (...) *tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito"* (2001:150-151*)*. Esta fala justificada é vivida inocentemente dando aos índios a imagem naturalizada de que são pessoas

atrasadas e que não “evoluíram” ao longo da história. Essa imagem é aceita sem maiores questionamentos, porque o discurso que envolve a idéia do “índio atrasado” já se ”naturalizou” entre os brancos.

Sobre o mesmo ponto de vista, *Caramuru* ironiza ainda a ambição do europeu em relação à riqueza, confrontando com a não ambição dos índios. Essa maneira de viver tem gerado a imagem preconceituosa de que os índios são alheios a qualquer tipo de progresso em contraposição ao valor que a sociedade envolvente atribui à tecnologia em diversos setores sociais e ao acúmulo de bens e riquezas. No filme, foram selecionados dois momentos que satirizam a ganância do colonizador europeu. O primeiro momento é a cena em que o chefe dos Tupinambás mostra aos europeus o caminho do “Eldorado”. Na referida cena, Itaparica, como “bom negociante”, tenta vender a “*terra brasillis”* para Vasco da Gama, “a preço de banana”, ou melhor, em troca de um mero espelho. O chefe dos Tupinambás vai com Vasco à praia para mostrar as belezas naturais e vantagens do lugar. Mas ciente da cobiça do europeu por ouro, Itaparica deixa cair propositalmente de sua mão uma pedra de ouro. Depois da interpretação “solene” que o índio faz para procurar o mapa para o “Eldorado”, Vasco, então, fica deslumbrado com a possibilidade de encontrar metais preciosos ou, segundo os Tupinambás, as “pedras de luz”.

Figura 6 - Itaparica e o caminho do *Eldorado*

O segundo caso é a cena em que Diogo expõe sua insatisfação à Moema e a Paraguaçu com a nova condição de chefe dos Tupinambás, marcando os diferentes propósitos e interesses da oposição “ambição e não ambição” entre índios e brancos. Descontente, o novo senhor dos Tupinambás reclama de sua atual maneira de viver e a compara com a vida gloriosa de reis europeus, mesmo vivendo em um paraíso tropical que é o cenário onde se passa uma parte da história. Na cena, Diogo está sentado na praia com um ar desolado, construindo um castelo de areia, símbolo da ostentação da nobreza européia à espera da chegada de algum navio para resgatá-lo. Em seguida, surgem as índias Paraguaçu e Moema que vão ao encontro de Diogo. Nesse momento, enquanto este se queixa da sua atual condição, a câmera percorre em primeiro plano o castelo de areia, deixando as índias curiosas e inquietas sobre a vida dos reis e seus castelos.

Figura 7 - Caramuru e seu "reinado" indígena

Moema: *Vai passar a tarde toda banzando aqui na praia?*

Diogo: *Cuidando, pra ver se avisto algum navio.*

Paraguaçu: *Navio pra quê?*

Diogo: *Fazer comércio, não sei viver sem as comodidades de minha terra.*

Moema: *A tua terra agora é essa, Caramuru. Agora, cacique dos Tupinambás*!

Diogo: *Grande chefe que sou! Ando quase nu, como raízes, durmo pendurado numa rede. Na minha terra, os caciques chamam-se reis, vivem em casas como essas, grandes castelos cheios de panos macios e pedras preciosas.*

Moema: *Eles nunca que morrem, não?*

Diogo: *Estar claro que morrem.*

Moema*: E juntam tudo isso pra quê?*

Diante dessas imagens é preciso então relativizar a noção de progresso no âmbito das sociedades branca e indígena, já que os critérios para uma possível comparação são bem distintos. Qual é a visão que brancos e índios têm sobre a noção de progresso?O que nos faz julgar uma sociedade como menos ou mais desenvolvimento tecnológico? De acordo com Carmem Junqueira (1991), as sociedades investem interesse e atenção a determinados aspectos da vida social em função do que acreditam ser importante. Para as

sociedades complexas o desenvolvimento de novas tecnologias, o acúmulo de bens e riquezas expande-se muito rápido, pois se valoriza esse tipo de investimento. Já as sociedades indígenas têm um ritmo de mudança menos acelerado do que o de uma sociedade complexa atingida por sucessivas inovações tecnológicas. O ritmo indígena decorre do fato que diversas sociedades estão satisfeitas com muitas de suas respostas ao meio e que são resolvidas por suas soluções tradicionais.

É necessário, então, discutir qual é a noção de desenvolvimento que está sendo utilizada pela sociedade envolvente quando julgam as sociedades indígenas como "atrasadas". O que as culturas indígenas nos ensinam e valorizam é que o verdadeiro progresso está centrado na presença do que é fundamental para eles: qualidade de vida, contato familiar, relação adequada com a natureza, integração entre o humano e o divino, as relações de justiça, liberdade, e respeito às diferentes comunidades.

Segundo Junqueira (1991), cada cultura se julga como única, verdadeira, por isso se torna detentora dos melhores valores e costumes. Posto dessa forma, na maioria dos grupos indígenas esse sentimento de não ambição caminha harmoniosamente ao lado da necessidade de obter recursos suficientes para a subsistência e para a manutenção de modo de vida próprio. A autora afirma que é preciso primeiro dominar o código no qual operam as culturas indígenas, no caso, os seus costumes, regras, valores e propósitos, para dessa forma, ter acesso a seus modos de existência e por fim tentar compreendê-las. Logo, ciente da dinâmica cultura indígena, nada nos autoriza a julgá-la como improdutiva ou atrasada.

Os vídeos *Espírito da TV e A Arca de Zo'é***,** produzidos por realizadores cinematográficos indígenas, expõem de maneira diferente à convencional como os índios lidam com a questão da tecnologia e progresso do mundo moderno. As sociedades

indígenas orientam seus esforços para outros campos da vida em comunidade. Boa parte de seus recursos de sobrevivência provém da natureza, por isso conseguiram estabelecer um equilíbrio e construir uma tecnologia relativa que se adequasse aos seus interesses, de acordo com Junqueira (*idem*). Por outro lado, as nações indígenas não deixam de incorporar novos elementos provenientes da sociedade dominante à sua dinâmica cultural. Algumas novidades inseridas ao contexto indígena renovam padrões culturais, ganhando um novo sentido dentro da tradição, sem grandes traumas. Outras inovações não têm o mesmo reflexo na experiência indígena, pois acomodam-se ao cenário e aos modos de conhecimento dos índios.

Isto é percebido no projeto *Vídeo nas Aldeias*, quando a televisão, enquanto novo elemento inserido ao contexto indígena, adquire outra dimensão, pois torna possível o confronto de imagens do presente com a lembrança de suas práticas passadas. As comunidades filmadas assistem as próprias imagens e as de outros grupos. Esse confronto com a própria imagem torna possível a decisão do grupo em selecionar elementos culturais externos e internos que devem ou não ser mantidos nas filmagens.

Figura 8 - Inserção da TV, enquanto novo elemento cultural

Para ilustrar a visão que os índios constroem sobre a idéia de progresso e tecnologias, foram analisadas as cenas do vídeo *Espírito da TV*. Primeiramente, destaca-se a cena em que o cacique Kassipiriná da comunidade Waiãpi dá um depoimento diante da câmera sobre inserção da televisão e os benefícios que o recurso midiático traz para a manutenção da tradição cultural de sua comunidade, ou seja, a incorporação de um novo signo à sua dinâmica cultural. "*Agora com a televisão, ficou fácil. Podemos gravar a imagem de todos para assistir. A televisão traz a pessoa e a sua fala. Quando eu morrer, meus netos me verão na televisão. Eu não tive as imagens dos meus avós. Agora, os jovens verão os velhos na TV, para aprender*."

Figura 9 - Depoimento do líder da comunidade de Mariry, Kassipiriná Waiãpi.

Ao expor diante das câmeras sua opinião sobre a inserção do vídeo à sua comunidade, o chefe Kassipiriná também desconstrói a imagem dos índios alheios a qualquer tipo de inovação ou progresso. É possível constatar que os índios concebem sua cultura tanto do ponto de vista da mudança quanto da permanência, enquanto na nossa sociedade é corriqueiro tomar as "culturas primitivas" por um conjunto de traços e costumes incapazes de se articularem com a história.

Em seguida analisa-se a cena presente no vídeo *A Arca de Zo'é*, em que chefe dos Waiãpi convida os Zo'é para compartilhar as imagens gravadas sobre as duas comunidades. Na cena, em uma demonstração de amizade, Kassipiriná leva um dos membros dos Zo'é pela mão e caminha em direção ao grupo que está posicionado em círculo no pátio da aldeia vendo as filmagens. "*Agora vamos olhar juntos nossas imagens. Antigamente, nossos ancestrais não conheciam isso. Você não conhece, venha conhecer! Na língua dos brancos, chamam de televisão. Como seria na nossa língua? Nem sei!*"

Figura 10 - Os Waiãpi e os Zo'é em um diálogo intercultural

Diante da TV, risos e expressões de espanto estampam os rostos curiosos e atentos dos Zo'é. Eles acompanham as projeções que retratam a vida cotidiana de diferentes grupos pelas imagens do vídeo, se surpreendem com as diferenças e comparam as imagens dos dois povos.

Figura 11 - Comunidade Zo'é em volta da TV

A partir da noção de *crença* de C.S. Peirce (1977), pode-se apontar que tradições indígenas são sistemas intelectuais dinâmicos. Segundo o autor, pela força do hábito, indivíduos permanecem ligados a velhas crenças, uma satisfação cômoda que não se quer abandonar. Nota-se que os índios, diferente do que pensa a sociedade branca, também rompem com a satisfação que o estado de crença traz, inserindo ao seu contexto questões e soluções diante da dúvida ou de um novo elemento, no caso, a televisão. Com a TV, eles percebem que poderiam repensar questões próprias do seu contexto cultural, tais como a retomada de rituais, o ensinamento de antigas tradições aos mais jovens, as reivindicações territoriais, entre outros exemplos. Nesse processo, existem alguns aspectos que aceleram a dinâmica cultural de uma determinada sociedade, ou seja, alteram o seu ritmo de transformação, através de mudanças internas ou externas, mais lentas ou mais rápidas. É importante observar que as próprias comunidades selecionam e negociam ativamente a entrada ou a interdição desses elementos externos de acordo com o seu modelo cultural.

De acordo com Laraia (1993:98), as sociedades ditas simples dão a impressão de estaticidade. No entanto, elas se modificam, são sempre dinâmicas. É um fato simples de justificar tendo em vista que os homens inseridos em sua cultura mudam com o tempo, ou seja, têm a capacidade de questionar seus próprios hábitos e modificá-los. É claro que uma sociedade simples tem um ritmo menos acelerado que uma sociedade complexa, devido as transformações tecnológicas desta. No entanto, entre os índios, esse ritmo mais lento satisfaz, pois respondem as suas questões de sobrevivência e o meio como elas são resolvidas. No entanto, uma satisfação relativa e temporária, já que ela que também se modifica. Isso significa que qualquer sistema cultural está sempre em um processo contínuo de modificação.

3.4.2 Relação com a Sociedade

São muitos os equívocos e as distorções que cercam a questão indígena no Brasil. Uma delas é a imagem de que os índios são preguiçosos, alheios ao trabalho "sérios" e sempre dispostos a vida "mansa", a festas e brincadeiras. Na produção *Caramuru, a invenção do Brasil (2001)* há cenas que demonstram, com um sarcasmo intencional, questões ligadas à imagem que se constrói dos índios como sendo pessoas indolentes, indispostas ao trabalho. O filme é permeado de ironias que satirizam o próprio estereótipo do índio brasileiro, no entanto, duas cenas chamam a atenção do espectador pela imagem típica do índio preguiçoso.

Na primeira cena destacada para análise, Itaparica, o chefe dos Tupinambás, espera confortavelmente, ao "balanço da rede", as decisões de Diogo para combater os inimigos europeus que chegavam em embarcações na praia. Na cena, Itaparica pergunta à Diogo se ele está preparando alguma estratégia para combater os franceses. Diogo responde que não, mas que tem planos mais comerciais para o povo Tupinambá: vender mercadorias para os europeus. O cacique rejeita a proposta de Diogo por achar trabalhoso demais, já que ele está satisfeito com a vida que leva.

Durante a tomada, Itaparica está deitado na rede e tem à sua disposição uma série de utensílios que servem o seu comodismo e a sua "boa vida". O movimento da câmera enquadra em primeiro plano os objetos utilizados pelo índio na cena, realçando de forma pitoresca e caricatural, o mínimo de esforço que Itaparica faz para comer e beber. Os utensílios funcionam como símbolos que auxiliam na construção do estereótipo de preguiçoso que os índios carregam.

Figura 12 - Itaparica, uma imagem do índio brasileiro

Itaparica: *E aí meu genro, tá preparando outro pipoco daqueles pra gente levar pra guerra.*

Diogo: *Infelizmente, os deuses não tem sido favoráveis. Mas tenho um projeto para aumentar a glória dos Tupinambás.*

Itaparica: *Massacrar os inimigos dormindo, é?*

Diogo: *Não, comércio!Venderemos comida para os brancos que chegarem nos navios.*

Itaparica: *Ah! E nós vai morrer de fome?É ruim!!*

Diogo: *Passaremos a colher e a caçar mais.*

Itaparica: *Isso dá muito trabalho.*

Diogo: *Trocaremos por muitas mercadorias.*

Itaparica: *Eu preciso de mais pra quê?*

Diogo: *Põe-se a juntar, em breve estar rico*!

Itaparica: *De que me serve?*

Diogo: *Rico não precisa trabalhar.*

Itaparica: *E rico faz o quê?*

Diogo: *Nada, fica parado deitado na rede.*

Itaparica: *Ah, na rede eu vivo faz tempo. É bão!*

A segunda cena selecionada é o momento em que Diogo e Itaparica vão receber os franceses que estão desembarcando nos navios sob o comando de Vasco da Gama. Nesta cena, Vasco conversa receptivamente com Diogo e Itaparica na praia, tentando convencê-los a estabelecer uma sociedade com a França para comercializar o pau brasil. Diogo não se agrada com as ofertas "generosas" de Vasco e questiona quais serão as vantagens desse acordo. Já Itaparica, aceita cordialmente qualquer negócio: desde que não precise trabalhar.

Ainda na mesma cena, Vasco, ao expor seus interesses comerciais pelas riquezas da nova terra, entrega um espelhinho para o índio Itaparica para demonstrar sua cordialidade ao chefe dos Tupinambás e tentar convencê-lo a fazer negócio com a França. Há mais de 500 anos eram com pequenos "presentes" que os europeus mantinham a dominação, garantindo que o escambo fosse uma prática rentável no processo de colonização. Os índios vendiam sua força de trabalho e conhecimento do ambiente natural em troca de pequenos objetos, até então nunca vistos em sua cultura.

Figura 13 - Vasco e Itaparica negociando a *terra brasillis*

Vasco: *Em nome do Rei de França venho propor uma sociedade comercial ao chefe dos Tupinambás. Juntos, ganharemos muito dinheiro. O Pau Brasil vale uma fortuna na Europa.*

Itaparica: *Isso aqui tem muito!*

Vasco: *O que eu preciso é de gente disposta pra trabalhar.*

Itaparica: *Isso aqui tem pouco.... Oh, pra esses assuntos de trabalho, fala com meu genro que ele é o novo chefe!*

Vasco: *Minha proposta é extremamente vantajosa. Eu gerencio as vendas com exclusividade e fico com os lucros.*

Diogo: *O que eu ganho pra trabalhar?*

Itaparica: *O que eu ganho pra não trabalhar?*

Neste percurso reflexivo pode-se constatar que as imagens fílmicas, tal como os mitos, vivências e experiências, condensam sentidos e dramatizam situações do cotidiano, descortinando a vida social e seus contextos de significação. O espectador pode verificar as relações entre as imagens dos índios que se constroem e os significados que se constituem por meio de signos presentes nas cenas. Vale relembrar que as imagens fílmicas não são cópias do mundo visível. Os filmes, por meio e de seus diretores e produtores, estruturam, ordenam e concebem o mundo por meio de valores que delimitam nossa capacidade de olhar, nossa percepção e nossas qualidades de apreensão de como um índio "deve ser".

Segundo Barthes (2001), mito é uma narrativa capaz de distorcer a realidade constantemente mascarada pela imprensa, arte, cinema ou pelos demais veículos de comunicação. Logo é possível enxergar que através de signos imagéticos - como o espelhinho ou o índio preguiçosamente deitado em uma rede comendo e bebendo,

destacados nas cenas no filme *Caramuru* - a imagem do índio preguiçoso ou passivo diante das imposições do branco, já é constituída por uma aparência de naturalidade absoluta, o que o senso comum não discute, apenas aceita, aquilo é simplesmente assim. A partir de uma crença, em associar a imagem do índio à preguiça e a passividade, o filme brinca com esse modelo já cristalizado e naturalizado pela nossa sociedade.

A cristalização destes novos conceitos e imagens no cotidiano social se dá através dos hábitos de ação; estes se consolidam com o status de naturais, ou seja, a ideia de que os índios sempre foram "preguiçosos", "passivos" etc. Sobre a questão da noção de trabalho para brancos e índios, Roque Laraia (1991) afirma ser comum a postura de alguém que entra em contato com costumes diferentes, que não consegue compreender, a primeira reação é compará-los, tomando por base sua própria cultura. Segundo o autor, o resultado de tal postura é desastroso, pois se conclui etnocêntrica, precipitada e equivocadamente que os índios são preguiçosos e distantes da vida produtiva.

É muito comum na sociedade envolvente a crença em um índio genérico, ou seja, a idéia de que todos os índios são iguais, basta andar nu, com o corpo pintado e coberto de penas. Essa imagem evidencia o desconhecimento por parte da sociedade nacional da diversidade indígena, pois estes povos apresentam traços socioculturais únicos e distintos de outros grupos. No filme *Caramuru*, há momentos que enfatizam a concepção do índio genérico, como na cena em que Diogo, entusiasmado em terras Tupinambás, começa a retratar em pinturas a aldeia e todo aquele cenário paradisíaco e cheio de cores. Mas ao pintar um retrato da índia Moema, o personagem deixa claro em seu diálogo a imagem estereotipada que o branco constrói a respeito da cultura e diversidade indígena. Ele pinta, literalmente, a imagem genérica de como seria um índio brasileiro. Na cena, Moema posa para Diogo, mas se surpreende por ele não querer vê-la nua, já que a retratou desta forma.

Figura 14 - Retratos de uma índia brasileira

Diogo: *Gosta?*

Moema: *Demais!*

Moema: *Vou ficar igual a pintura.*

Diogo: *Não faças isso!!!O pecado impõe a necessidade de vestirmos.*

Moema: *E por que você ta me pintando sem roupa?*

Diogo: *Ora, porque sendo você uma índia eu devo pintá-la nua.*

Nota-se nas imagens da cena anterior que o critério de semelhança compreende o que Peirce (1977) designa de *ícone* - um tipo de signo que denota alguma semelhança ou qualidades em comum com a coisa denotada. O *ícone* relaciona-se ao objeto por possuir qualidades similares com o mesmo. Nesse caso, o retrato que Diogo faz de Moema estabelece um tipo de relação visual de similaridade com a própria índia, ou seja, traz à mente, através das características semelhantes ao objeto, no caso a índia, uma "interpretação geral". O retrato que Diogo pinta de Moema é uma idéia generalizada da concepção que um branco europeu faz de um índio, pois ao pintar a imagem de Moema, Diogo leva em consideração as características presentes na própria índia, mas acaba pintando a imagem generalizada que habita o imaginário comum da sociedade ocidental, deixando de lado as particularidades e singularidades próprias de cada cultura indígena.

Segundo Peirce (1977:64) *"uma simples possibilidade é um Ícone, puramente por força de sua qualidade [...] Mas, um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser"*

É oportuno destacar na cena analisada outro aspecto que reforça a imagem do índio genérico: a composição elaborada e o uso de cores vivas e brilhantes que estampam do figurino da índia Moema. Marcel Martin em sua obra *Linguagem Cinematográfica* (2003), afirma que o vestuário faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos e não deve ser considerado um elemento artístico isolado. Sua utilização deve ser relacionada a outros elementos do filme para evidenciar gestos, atitudes, e emoções dos personagens, conforme sua postura e expressão.

Na produção *Caramuru*, as índias Tupinambás estão constantemente usando vestimentas extravagantes, repletas de adornos e brilhos exagerados, feitas com materiais atípicos. Entretanto, em muitas comunidades indígenas brasileiras, os adornos, adereços e pinturas corporais são usados somente em festas, rituais ou momentos que estabeleçam um significado especial para o grupo. A intenção do filme foi expor de forma caricatural o modelo estereotipado do índio brasileiro, aquele retratado nos desenhos e figuras que ilustraram por muito tempo os livros didáticos ou de histórias.

Outra concepção bem comum são as fortes imagens de canibalismo no inconsciente europeu propagado pela literatura de viagens do século XVII, que reverbera até a contemporaneidade, quando descrevem relatos de sacrifício impregnados de crueldade e sugestões de martírio cometido pelos índios brasileiros. A produção fílmica *O Guarani,* em contraposição à figura de Peri como um *bom selvagem*, também contempla a imagem do "índio selvagem". No filme, os índios Aimorés, sedentos de vingança, se rebelam e decidem atacar o casarão de Dom Antônio de Maris, fidalgo

português que interpreta o pai de Ceci no filme. A cena mostra a conversa entre D. Antonio e o fiel Aires Gomes, sobre um possível ataque dos índios da região para vingar a morte de membro da comunidade. Ao comentar sobre o canibalismo existente entre os índios, D. Antônio expõe enfurecido seu ponto de vista, como se o ritual fosse um traço cultural comum a todas as comunidades indígenas, ou seja, como se a imagem do índio estivesse colada à prática do canibalismo: *"A vingança é uma paixão que domina todos os índios. Por ela sacrificam a vida. São capazes de se devorarem uns aos outros na crença que se fortalecem."*

Já o filme *Caramuru* brinca com a caricatura do índio canibal, do selvagem devorador de seres humanos. Diogo não tem o perfil corajoso dos heróis românticos, é inseguro e medroso. O personagem apela ao antropofagismo às avessas, já que incapaz de justificar o verdadeiro propósito do ritual. Na cena retratada, o pai das índias, o grande cacique Itaparica, chega à aldeia dizendo que não vai mais sustentar o genro, pois ele só quer usufruir da boa vida que as índias lhe dão. Em seguida, ele diz a Diogo que ele se tornará *"carne de nossa carne*". Diogo inicialmente pensa que é uma intimação para que ele case com uma de suas filhas. Quando percebe que eles pretendem devorá-lo literalmente, se desespera.

Itaparica: *Você engordou bem já!Você se tornará carne da nossa carne.*

Diogo: *É muita honra excelência*.

Itaparica: *Amanhã, a gente enfeita uma festa bem grande... Quero tudo nos trinques pra lhe devorar nos conforme.*

Diogo: *Devorar? Acaso, "devorar" em vossa língua significa "casar"?*

Índias: *Não, ora!Quer dizer comer, abocar...*

Diogo: *Depois de tudo, vocês pretendem me comer*

Índias: *Hum, Hum*!

Diogo: *Vivo!?!*

Índias: *Primeiro, a gente assa bem.*

Diogo: *Fiz alguma coisa errada?*

Índias: *Fez não, você é corajoso por demais até! Comendo você, nossa força aumenta bem muito.*

Figura 15 - Diogo e seu desespero diante do ritual canibal

Por outra perspectiva, há imagens que revelam olhares íntimos da identidade, alteridade e diversidade indígena. A série *Vídeo nas Aldeias*, nos vídeos *A Arca de Zo'é* e *Espírito da TV*, mostra como os índios mudam seus hábitos de acordo com a mudança de contexto, cenas em que esclarecem como os povos indígenas se organizam em sociedade, as relações que estabelecem com o trabalho, os laços familiares, a liderança, a divisão de tarefas, enfim, a vida em comunidade e o olhar que essas comunidades têm sobre a sociedade não indígena. Os povos indígenas valorizam suas experiências e aspectos de vida distintos da nossa sociedade e têm suas próprias regras de conduta, que são estabelecidas a partir de diferentes critérios. No entanto, não deixam de controlar suas imagens, selecionando o que é ou não apropriado ao entendimento de sua cultura.

No que se refere à imagem do índio selvagem, o vídeo *Espírito da TV* traz uma cena importante para ilustrar como os índios algumas vezes se utilizam de imagens já cristalizadas pela sociedade branca para servir a seus próprios interesses, reivindicar direitos, resolver questões territoriais ou rever situações que estejam interferindo na harmonia da comunidade. A cena escolhida mostra um membro da comunidade Waiãpi ameaçando com um tom de ironia os garimpeiros que queiram invadir suas terras. Em meio a risos, brincadeiras e gestos agressivos, a câmera em *close-up* enquadra a imagem do jovem índio ameaçando os invasores. Ele declara que, se isso acontecer, "*dará uma cacetada no pescoço com faca*" e depois comerá o fígado, como faz com um animal.

Figura 16 - Recado de um jovem Zo'é aos invasores

Nota-se que o jovem índio faz a declaração na Língua Portuguesa e não em Tupi , idioma utilizado pelos índios na narração do vídeo, o que reforça a hipótese de que eles estão, intencionalmente, se utilizando da imagem de índio cruel que eles querem transmitir naquele momento para atingir um determinado objetivo: afugentar qualquer tipo de invasão às sua terra. É relevante comentar que a imagem em movimento do índio Waiãpi apresentada no vídeo pode fornecer importantes informações para análise que escapam ao domínio do texto escrito. As ameaças que o jovem Waiãpi dirige para à câmera combinam espaço, ritmo, movimento, gestos, sorrisos, olhares e semblantes,

assim como o uso sincrônico do som da fala em língua materna, sem a intermediação do som em *off*.

Quanto à questão da sociodiversidade, o vídeo *A Arca de Zo´é* traz à tona a constatação que os as povos indígenas são diversos da sociedade branca, mas que também são diferentes entre si. Há uma sequência de cenas na qual o chefe da aldeia Mariry, Kassipiriná Waiãpi, organiza uma sessão para apresentar à sua comunidade as imagens que registrou sobre vários grupos indígenas, inclusive do povo Zo'é. À medida que a comunidade Waiãpi via as filmagens, Kassipiriná explicava alguns aspectos que os diferenciam dos Zo'é. O líder Kassipiriná contou histórias, comparou imagens, sem fazer nenhum tipo de julgamento valorativo, dando uma verdadeira demonstração de respeito às diferenças: *"Eles são diferentes, porque andam nus, mas a cor da pele deles é igual a nossa. Não tem problema, eles são assim..."*

Sabe-se que imagens fotográficas, fílmicas ou vídeográficas podem retratar a história de uma sociedade, expressar situações significativas, estilos de vida, gestos, atores sociais e aprofundar a compreensão de hábitos e modos de viver que, muitas vezes, fora do contexto e sem a devida relativização, seria interpretada de forma estereotipada. Desse modo, o discurso visual produzido no âmbito de uma cultura específica abre portas e a possibilidade de dialogar com outras culturas.

No caso dos Waiãpi, com a comparação entre modos de ser e viver de cada grupo, eles reconhecem os aspectos que os diferenciam do Zo'é, como, por exemplo, a realização de rituais para iniciar os garotos já prontos para as atividades de caça: *"Eles fazem o ritual de outro jeito. Colocam as formigas dentro da panela [...] Aí os adultos seguram as mãos do rapaz [...]"*

Figura 17 - Os Zo'é em um ritual de preparação para as atividades de caça

Ou na utilização de utensílios domésticos próprios da comunidade: "*Eles não usam pratos, só cuias como nossos antigos. Olhem as panelas deles são idênticas a do nosso criador."* Pode-se apontar que imagens como essas podem ser usadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e da cultura em que estão inseridos.

Segundo Manuela Carneiro (1993:139)

> Os traços culturais de uma sociedade assumem significados diferentes de acordo com o contexto em que são usados. Os signos étnicos podem ser elaborados com todas as regras de um determinado sistema e, no entanto terem um sentido externo a cultura em que se originaram, não por serem falsos, mas por extrapolar a cultura tradicional. Isso só mostra como a cultura é algo mutável e dinâmica.

Outra idéia bastante comum que a sociedade nacional costuma atribuir aos índios é a de pervertido, e livre de qualquer pudor ou vergonha. É a imagem do índio que vive a sua liberdade sexual, sem pudores e valores morais, aquele que anda nu pelas matas ou que desconhece regras de parentesco. Na produção *Caramuru* (2001), há vários momentos que evocam com bom humor esse suposto caráter libidinoso e promíscuo dos índios. No filme, duas cenas foram selecionadas para apontar essa questão. A primeira é o

momento em que Moema e Diogo conversam sobre a maneira de vestir das mulheres européias. A índia se aproveita do constrangimento de Diogo diante de seus questionamentos curiosos e parte para uma insinuação provocativa e sensual na presença do europeu. O diálogo ironiza as diferenças entre os rígidos valores morais e os "bons costumes" que permeiam os hábitos da sociedade branca em contraposição à liberdade dos índios.

Figura 18 - Diferenças culturais de Diogo e Moema

Moema: *É verdade que em Portugal, ninguém nunca quer ver mulher sem tanga, não?*

Diogo: *Nem o marido! A mulher cobre-se com tantas camadas de tecido e amarram com cordões com este aqui.*

Moema: *Tira a calça pra eu ver?*

Diogo: *Senhora! É pecado atentar contra o 6º mandamento. Mais grave se torna a falta por ser a moça cunhada em 1º grau.*

Moema: *Besteira, cunhada não é parente!*

Na segunda cena analisada, a imagem do índio livre de pudores é presenciada no momento em que Paraguaçu foge com Diogo em uma embarcação para Europa. Paraguaçu nada até o navio, deixando Moema para trás. A cena ganha ares de reencontro, mas também de despedidas, embalada por um fundo musical que traz um tom de saudade

e esperança. Os dois viajam então rumo ao Velho Continente. No navio, Diogo cobre Paraguaçu com um casaco para evitar que a sua nudez estimule a imaginação dos marinheiros ao redor. Ela lhe pergunta o porquê daquele gesto e ele justifica que a maneira dele se vestir é mais apropriada aos costumes ocidentais. Insatisfeitas com sua resposta, Paraguaçu não aceita que os costumes europeus sejam sobrepostos aos seus hábitos.

Figura 19 - Pudor, moral e bons costumes rumo ao Velho Continente

Diogo: *Paraguaçu, estamos a caminho da Europa, não podes mais andar desse jeito.*

Paraguaçu: *Você não andava desse jeito na minha terra?*

Diogo*: Sim, mas o meu jeito é o jeito certo!*

Paraguaçu: *Por quê?*

Diogo*: Porque o normal é ter vergonha!*

Paraguaçu: *Desde quando?*

Diogo: *Desde sempre, desde que fomos expulsos do Paraíso.*

Diante da cena, verifica-se que a maneira de se vestir ou de se comportar em um determinado contexto são escolhas orientadas pelo hábito, ou seja, disposições adquiridas pela aprendizagem implícita e explicita que funciona como um princípio definidor de práticas e ações. Partindo desta definição, no discurso da sociedade branca e europeia manifestado por Diogo, o correto e adequado é seguir os padrões morais europeus, é "ter

vergonha" e cobrir-se com vestimentas em contraposição aos hábitos "pervertidos" indígenas, já que suas ações, comportamentos e "padrões morais" (virgindade, sexualidade, exposição corporal, adultério) são orientados de acordo com a exigência do contexto. Nessa perspectiva, é o hábito que estabelece a diferença do que é bom ou ruim entre o bem e o mal ou entre o que é permitido ou impróprio dentro de uma sociedade.

Além de destacar as diferenças e semelhanças existentes entre os grupos Waiãpi e Zo'é, o vídeo *A Arca de Zo'é* ressalta cenas que confrontam à imagem do índio malicioso, isto é, apontam-se momentos do vídeo que funcionam como argumentos contra a imagem do índio pervertido. Na cena selecionada, o casal Zo'é, em uma conversa de despedida, pede alguns presentes para o chefe Kassipiriná quando ele retornar à aldeia, dentre eles, uma tanga vermelha feita de pano que a comunidade Waiãpi usa tradicionalmente. O chefe da comunidade Waiãpi explica ao casal Zo'é que os Waiãpi não têm o hábito de andar nus na aldeia, nem na cidade. Ele esclarece a forma preconceituosa como os brancos os tratam quando circulam pela cidade, mesmo usando vestimentas. Kassipiriná explica para o casal que usar roupas é uma maneira de evitar ridicularizações em meio à sociedade branca. Percebe-se no diálogo entre Zo'é e os Waiãpi um confronto entre diferentes tipos de controle de imagens: a imagem de um grupo em relação a outro, a imagem que os índios elaboram sobre os brancos da cidade e a imagem que os brancos têm sobre os índios em relação à nudez: *"Nus, os Waiãpi ficam com vergonha. Quando a gente vai pra cidade, não pode andar nu. Eles já esculhambam a gente que usa tanga. Falam que esse pano aqui atrás é o rabo. E dizem pra gente: que rabo tão comprido! Será que vocês são macacos?"*

Figura 20 - Kassipiriná explicando ao casal Zo'é como os brancos vêem a nudez.

Entende-se, então, claramente que a cena trata de um momento legítimo de construção de imagens, já que eles também atuam no sentido de se apresentarem para o mundo. No entanto, pode-se afirmar que ao reassumirem o controle de sua identidade, eles adquirem um papel ativo nesse processo de elaboração da sua imagem diante de outros povos, pois no diálogo em que Kassipiriná expõem seu ponto de vista sobre a nudez e como ela é retratada ao casal Zo'é, tem a oportunidade de reafirmar o que os Waiãpi pensam e como vêem sua imagem retratada pelos brancos. A declaração tem um significado muito intenso para eles próprios.

Durante outro momento da exibição do vídeo que Kassipiriná gravou entre os Zo'é, o líder Waiãpi explica a sua comunidade como estes outros índios se portam em relação aos seus corpos e vestimentas, desconstruindo a idéia estereotipada de que todos os índios andam com os corpos completamente descobertos. Através da comparação, percebem mais um aspecto que diferencia os dois grupos: *"Lá eles andam nus pra todo lado. Dos homens, eu não tive vergonha, mas das mulheres, sim. Porque aqui não é assim"*.

Figura 21 - Mulheres Zo'é

3.4.3 Relação com o Sobrenatural

De acordo com o antropólogo Clifford Geertz a religião é *"uma maneira de construir o mundo"* (1989:126), ou seja, uma forma que as sociedades têm de conceber a sua cosmovisão. É a partir deste olhar que muitos indivíduos de diversas sociedades buscam respostas para os fenômenos naturais no universo,a existência de divindades e símbolos religiosos, em uma tentativa de compreender o mistério da origem da vida e da morte . A religião, enquanto sistema cultural e conjunto de crenças, vai além do contexto especificamente metafísico, pois, fornece também um arcabouço de idéias para as relações sociais, os acontecimentos e experiências intelectuais, emocionais e morais.

No entanto, ainda paira na sociedade nacional a ideia preconceituosa de que os índios são todos pagãos, seres desprovidos de religião ou leis que os direcionem. Essa crença é fundamentada em uma série de idealizações produzidas desde os primeiros séculos da descoberta do novo mundo, que traduzem o espanto diante da suposta crueldade dos índios, as dúvidas sobre a existência da "alma selvagem" e fantasias sobre o canibalismo.

Tendo essa imagem como argumento, missionários católicos e crentes ainda são presença marcante em diversas comunidades indígenas do Brasil em uma tentativa de "salvar a alma desses selvagens sem Deus". De acordo com Litaiff (1996:32), "*grupos religiosos procuram converter as etnias indígenas dentro do mesmo viés que iluminou o trabalho de catequese, iniciado durante a colonização, o que tem contribuído ao longo do tempo para aumentar a desagregação social e cultural de diversas comunidades"*.

A questão da religião é tratada no filme *O Guarani* por um ponto de vista etnocêntrico, através de imagens em que os índios são vistos como animais selvagens que necessitam de uma conversão divina e civilizatória. Na narrativa fílmica, foram selecionadas duas sequências que chamam a atenção para essa questão, pois reforçam a ideia do índio sem religião e sem Deus. A primeira é a que mostra a família do fidalgo português Dom Antonio de Maris reunida em seu casarão decidindo a expulsão de Peri dos seus domínios por acreditar que o índio colocou a vida de Ceci em risco. Em um misto de culpa e condescendência diante da submissão de Peri, Ceci entrega ao índio uma fita de cetim com um crucifixo que ela carrega no peito. Em seguida, pede que ele só volte para casa quando reconhecer o valor da religião cristã e o que ela representa para a brancos, acreditando que se assim o fizer, ele será digno novamente de conviver com os família.

Lauriana: *É pra a segurança de todos, Antonio!Ele é um selvagem, quase um animal...*

D. Antônio: *Lauriana, por favor! Temos um Deus e amamos e obedecemos. Aceito que você não queira que Peri, que não teme a Deus, viva entre nós, mas chamá-lo de animal...*

Peri: *Meu Deus mandava que Peri ficasse com sua mãe, junto com os ossos do seu pai Ararê. Abandonei tudo para seguir D. Antônio.*

D. Antônio: *Peri acredita que D. Antonio é seu amigo?*

Peri: *Tanto quanto homem branco pode ser amigo de homem de outra cor.*

D. Antonio: *Seu amigo pede que volte para sua tribo.*

Peri: *Peri não fala mais, quer apenas a ordem seja também de Ceci.*

Cecília: *Quando souber o que diz essa cruz, volta Peri...*

Figura 22 - Ceci e o seu pacto religioso

A segunda sequência de cenas trata da conversão de Peri à religião cristã. Na cena, a casa da família de Dom Antônio está prestes a ser atacada pelos índios da região. Peri então sugere a Dom Antônio que fuja com sua esposa e filha. O fidalgo se nega a abandonar seu lar e diz que enfrentará a situação com bravura e nobreza. Peri insiste em salvar a vida da sua senhora, mas o pai de Ceci proíbe tal atitude por ele ser considerado um selvagem desconhecedor das leis cristãs. Então D. Antonio, ciente do fim trágico de sua família, propõe ao índio a conversão naquele momento tão extremo. Peri, submisso ao amor da jovem Ceci, é batizado por D. Antônio e convertido ao catolicismo. O herói símbolo de nobreza e heroísmo torna-se então digno de salvar a vida de Cecília.

Figura 23 - O batismo de Peri por D. Antonio de Maris

Nesta cena, pode-se verificar que a família de Ceci, pautada na idéia ingênua que os índios são desprovidos de fé ou crença, tenta transformar Peri em cristão. Enquanto Peri não se submetesse ao ritual católico, adotando os valores do cristianismo, em nome de um amor ideal e sublime, seria sempre visto como gente estranha e insignificante diante dos olhos conservadores da família Maris.

A importância da religião para a sociedade envolvente tem uma conotação muito diferente da que os índios atribuem ao universo religioso. Ao longo da história, a civilização ocidental sempre tentou dominar outras culturas, usando a religião como um espaço de imposição de valores. Nesse sentido, pode-se considerar, seguindo Bourdieu (1989), o âmbito religioso como um *espaço social* onde os indivíduos compartilham de propósitos e interesses em comum, aceitando regras e leis inerentes ao campo específico. Para sustentar a força do campo (religião, no caso da cena analisada) é necessário que as pessoas, dotadas de *habitus*, impliquem conhecimentos e reconhecimento de leis imanentes ao "jogo", isto é, que sejam dotadas de um capital de técnicas de referência, um conjunto de crenças.

Ao considerar o *habitus c*omo uma estrutura incorporada que determina uma estrutura objetiva, ou seja, os campos sociais (religioso, artístico, político etc.), onde os modelos funcionam como "estrutura estruturante" destes campos, pode-se afirmar que a religião enquanto campo social (intrínseco ao conceito de *habitus*) é um espaço simbólico impregnado de ideologias que fornece à sociedade humana um modelo de ação que a caracteriza. Modelo que não é seguido por Peri, por isso, é considerado incompatível com a realidade da família portuguesa. Nessa perspectiva, o *habitus* tem como função dar conta da unidade de estilo que une práticas e bens de um agente ou classes de agentes.

No filme *O Guarani*, o modelo pregado pela sociedade europeia branca e cristã expresso no filme pela família de Ceci, fundamenta uma espécie de consenso (ou crenças) que julgam como sendo inaceitável qualquer religião ou tipo de fé diferente à católica. O discurso da sociedade da época representada pela família portuguesa, sustenta o sentido da realidade social ou senso comum, acreditando que o modelo religioso cristão seja concebido de forma universal a todos os seres humanos.

Se o *habitus* é um conjunto de disposições que orientam as ações do cotidiano dentro de um campo, gerando esquemas classificatórios, mas também de classificação, é possível, segundo Bourdieu, considerá-lo relacional, relativo. Dessa forma, o critério de validação que julga os índios como "selvagens pagãos" e "homens sem Deus" só pode ser autorizado dentro do campo social em que comungam as regras do jogo.

No filme *Caramuru* também se reconhece traços de imagens estereotipadas do "selvagem sem Deus" e "sem Lei", apontadas com ironia e muito bom humor em momentos do filme já tratados anteriormente. Na referida cena, Diogo discute com as índias, filhas do chefe, sobre a terrível possibilidade de ser devorado pelos Tupinambás. Apavorado questiona por que será comido pelos índios e tenta convencer as duas a

desistir da idéia, pois estariam contaminando a tribo com a sua covardia. Moema o tranquiliza, dizendo que ao ser devorado, a força da nação Tupinambá só aumentará. Seria uma grande honra para Diogo, ser mantido vivo em cada índio da tribo. Diogo sugere que eles serão castigados, pois matar o próximo é o maior de todos os pecados,

Esta cena do filme sobre o canibalismo entre os índios sugere com bom humor e certa dose de relativismo que, de acordo com os Tupinambás, a verdadeira função desse ritual, não acontece por violência ou maldade, mas sim fazer parte dos hábitos de alguns grupos indígenas, baseada em critérios próprios às suas crenças.

Segundo Peirce (1977), o caráter essencial da crença é estabelecer hábitos de ação, isto é, regras de conduta. As práticas dos diversos grupos humanos, assim como as sociedades indígenas se encontram na ação. Nesta perspectiva, a ação viria de hábitos de cada cultura ou as tendências resultantes das experiências e ações anteriores de uma pessoa ou grupo. Então a partir dessas considerações, dois aspectos devem ser observados na construção da imagem do índio selvagem pelos brancos. O primeiro é fruto de uma generalização que desconsidera as particularidades, ou seja, sua alteridade: grande parte dos grupos indígenas brasileiros não pratica e nunca praticou antropofagia, o que torna essa imagem estereotipada. O segundo aspecto é a consolidação desta crença como fundamento de disposições que funcionam como orientação para a ação prática da sociedade envolvente, que discrimina os diversos grupos indígenas.

Mas o que significa exatamente a crença no contexto religioso? Segundo Geertz (1989:68): *"A crença religiosa envolve uma aceitação prévia da autoridade que transforma essa experiência. A existência da perplexidade, da dor, do paradoxo moral é uma das coisas que impulsionam os homens para a crença em deuses, demônios, espíritos, princípios totêmicos ou a eficácia espiritual do canibalismo"*. É nesse sentido

que o canibalismo, como um gerador da imagem vista de forma pitoresca nas cenas da produção *Caramuru*, se relativiza na medida em que tem na aceitação prévia da autoridade um princípio orientador de sua experiência dentro do contexto no qual é inserido.

Nas sociedades indígenas, o universo cosmológico e religioso é extremamente rico e complexo. Suas narrativas míticas utilizam-se de elementos para falar de temas universais, apresentam conhecimentos da natureza, definem relações sociais e práticas cotidianas, refletem sobre o mundo e suas origens, além de orientar condutas e comportamentos. O mito é estreitamente ligado ao universo sobrenatural, pois é na relação mítica que o contato com seres de outro mundo e animais se efetiva através de rituais, danças, histórias e outras práticas cotidianas.

A *Série Vídeo das Aldeias* nos revela um olhar diferente daquele construído pela sociedade brasileira a respeito do universo religioso indígena. A relação deles com uma divindade superior e suprema é ressaltada em muitos momentos da gravação. No vídeo *A Arca de Zo'é*, há uma cena em que Kassipiriná Waiãpi exibe as filmagens do cotidiano Zo'é para a sua comunidade. Durante a exibição do vídeo, Kassipiriná explica aos outros índios Waiãpi o motivo da comunidade Zo'é usar um determinado adereço no rosto. Os Waiãpi, cheios de curiosidade diante da diferença, observam atentos os comentários do seu líder: "*Perguntei por que eles usavam esse pau no beiço. Explicaram que o foi o criador que lhes ensinou a usar e que não iam desobedecer aos seus ensinamentos. Continuam usando para serem diferentes*".

Figura 24 - Chefe Zo'é com seu adereço ancestral

No universo indígena, se o mito é o espaço do fundamento, o lugar onde as crenças ganham sentido, então, segundo os índios, as entidades reverenciadas nos mitos de origem justificam as práticas e hábitos dentro de um determinado contexto. Em outras palavras, os Zo´é acreditam no Criador como entidade irradiadora da cultura e dos fundamentos de suas práticas. São esses hábitos de ação que vão definir e orientar o uso de tais adereços corporais, o manejo e uso de utensílios ou explicar a origem do mundo e o fim dos tempos, como ilustra o seguinte depoimento de Kassipiriná no vídeo *Espírito da TV*, ao se referir à origem de índios e brancos:

> "Os Nambiquara nasceram do jacamim é por isso que eles gostam de furar o nariz. Eles são cria do Waiãpi, por isso não são agressivos. Os Waiãpi criaram todos os índios, criaram também os brasileiros e os franceses"

Figura 25 - Índio Nambiquara e sua origem mítica

Muitas vezes o mito é apresentado de forma dramática mediante a ação de personagens que, embora sejam extraordinários e sobrenaturais ligados a espécies animais e vegetais, não deixam de reproduzir os traços essenciais da imagem humana que lhe servem de padrão, Ao se referir à origem dos índios, o depoimento do líder Waiãpi cita o jacamim, um pássaro típico da região amazônica e característico por seu bico alongado como um personagem relacionado ao mito de origem dos Nambiquara. O mito como fonte de crenças orienta os povos indígenas gerando práticas e rituais que confirmam seus esquemas cosmológicos e explica rituais como o da furação de orelhas, lábios e do septo nasal.

A exibição desta cena no vídeo *Espírito da TV* aponta a relação que os índios têm com a concepção mítica e religiosa da criação do mundo e das práticas habituais. Na cena, o capitão Kassipiriná afirma diante da câmera que os Waiãpi foram os criadores de todos os índios, além dos brasileiros e dos franceses, por isso são bons e devem ser respeitados. É uma tentativa de construir a imagem de um povo forte e importante na criação do mundo, argumento pela defesa e preservação do seu povo.

No vídeo *Arca de Zo'é*, destaca-se ainda a cena que aponta esta relação entre explicações míticas e certas práticas inseridas na comunidade, como a utilização de utensílios domésticos próprios da cultura Zo'é. Percebe-se que o conhecimento mítico sobre o mundo sobrenatural, não se descola das práticas cotidianas, não se dissocia da produção econômica e material da sociedade da qual se origina.

A cena escolhida exibe alguns membros dos Zo'é mostrando aos Waiãpi um utensílio que utilizam em seu cotidiano: o machado. Um dos jovens Zo'é explica, por meio de um mito ancestral, a origem e o uso desse utensílio dentro da sua comunidade, reforçando a relação entre a função de certos mitos e sua relação com ações cotidianas.

“Antigamente o dono da terra roncava. Nós ouvíamos o ronco dele nas capoeiras. Então, a gente desenterrava os machados de pedra. Os machados do dono da terra.”

Figura 26 – Relação mítica com os instrumentos do cotidiano

Constata-se na cena que os Zo’é atribuem ao machado, enquanto um recurso da sua prática cotidiana, uma origem mítica, o que comprova a aproximação do mito e suas explicações sobrenaturais e divinas, com as ações do dia a dia.

Figura 27 – Índio Zo’é e sua prática cotidiana

Segundo Tassinari (1993:464), *“os povos indígenas tem seus próprios esquemas de classificação e teorias de mundo. São narrativas de conteúdo altamente simbólico que*

tratam da origem do universo, de tempos ancestrais diferentes do nosso, dos seres que nele habitavam e que de alguma forma foram responsáveis pela criação da atual humanidade". Dessa forma, o mito é fundamento de rituais e que, segundo a autora, *fornecem à sociedade a oportunidade de se encontrarem com seus ancestrais, espíritos de mortos, ou com seres sobrenaturais que habitam as águas, as florestas etc.*

No vídeo *Espírito da TV*, observa-se uma demonstração de um ritual de um grupo indígena visto nas imagens gravadas pelo líder Kassipiriná em suas viagens por outras comunidades da sua região. Na cena recortada presencia-se a exibição das gravações feitas por Kassipiriná e a reação da platéia Waiãpi diante de um ritual Nambiquara. Durante a apresentação do ritual, a plateia Waiãpi impressionada comenta as imagens no vídeo. Eles explicam a função do maracá para o ritual, a forma como os espíritos chegam até eles e uma possível manifestação espiritual contida nestes chocalhos: *"Quando se agita o maracá, a substância dos espíritos penetra nele [...] Esse pessoal está se transformando. Eles é que mandam os espíritos [...]".*

Figura 28 - Os Waiãpi diante dos Espíritos da TV

Diante das imagens na TV, alguns dos Waiãpi comentam a chegada dos espíritos: *"Eles estão contentes com a chegada dos espíritos. Nós também ficamos, pois eles vêm pra nos curar"* Outros índios se assustam com a possibilidade da chegada dos espíritos pelas imagens, afirmando: "*Acho que eles vieram para nos matar"!*

A experiência diante da TV, um novo elemento inserido ao seu contexto, faz com que os Waiãpi se deparem com o poder da imagem e formulem suas próprias considerações e questionamentos, encontrando possíveis soluções para questões como, por exemplo, as de ordem espiritual e religiosa: *"As substâncias dos espíritos talvez tenham vindo pela TV. Eles foram chamados pelos sons dos maracás"*. Nesse processo de construção e do entendimento da imagem, a forma como os Waiãpi vêem outros grupos indígenas é importante para a construção de sua própria identidade. Através da imagem, eles têm a possibilidade de ampliar a visão de mundo, de sua alteridade e identidade.

No livro *O pensamento selvagem* (1989), Lévi-Strauss refuta a abordagem evolucionista de que as sociedades "simples" possuem um pensamento mítico, sendo então mais atrasadas em relação àquelas que possuem o pensamento científico e racional. Segundo o autor, ciência, religião, magia são sistemas simultâneos e não sucessivos da história da humanidade. As explicações que algumas sociedades indígenas encontram para fenômenos naturais, sobrenaturais e outros temas são lógicos e encontram coerência dentro do próprio sistema. Muito do que supomos ser fruto de uma ordem inerente da natureza é, na verdade, de origem cultural, pois cada cultura ordena a seu modo o mundo que a circunscreve, sendo que esta ordenação dá sentido a aparente confusão de coisas naturais. Este é um sistema de classificação, logo, para entender a lógica e coerência de uma cultural, deve-se entendê-la como sistema classificatório.

No vídeo *Espírito da TV* há cenas de depoimentos indignados que membros da comunidade Waiãpi fazem ao assistirem nas imagens da TV cenas de destruição da natureza feitas pelo homem branco. Os índios declaram que trata-se do resultado da ganância e ambição do homem dito civilizado :**"***Quando os brancos tiverem extraído todo ouro da terra, quem sabe, tudo vai desmoronar [...] Quando o Branco tiver estragado tudo, a terra vai queimar. Eles sabem que o Criador fica irritado, quando roubam nossa terra. Ele vai queimar* as *cidades."*

Através dos seus mitos, as sociedades encontram fórmulas próprias para resolverem seus problemas de organização interna ou para realçar seu prestígio face aos rivais, ou seja, a partir de certos mitos, encontram-se soluções possíveis para determinadas questões. É com esse espírito que o grupo Waiãpi da comunidade de Mariry expõe seus princípios de orientação frente aos problemas, como a devastação da natureza, a usurpação de suas terras e a preservação de sua religião, utilizando suas crenças como apoio a decisões políticas e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do objetivo proposto neste trabalho, a saber, dissertar sobre a imagem dos índios brasileiros pelo viés comparativo de dois olhares: o da sociedade branca e a dos indígenas; buscou-se em quatro obras, os filmes *O Guarani* (1996) *e Caramuru a invenção do Brasil* (2001) e os vídeos *Espírito da TV* (1990) e *A Arca de Zo'é* (1993) *do* Projeto *Vídeo nas Aldeias*, evidenciar a hipótese de que a imagem dos índios brasileiros é estereotipada, na medida em que se constrói um índio imaginário, que não corresponde aos índios "reais". A fundamentação teórica englobou os conceitos de mito em Claude Lévi-Strauss (2003) para tratar do pensamento indígena e em Roland Barthes (2001) para vislumbrar a noção de mito na sociedade ocidental, assim como a interface entre os conceitos de *habitus* de Pierre Bourdieu (2006) e de crença, enquanto hábito de ação de Charles Sanders Peirce (1977).

No intuito de investigar a construção da imagem dos índios brasileiros, constatou-se com base nos resultados da análise, que, apesar do caráter ficcional das produções fílmicas, há imagens estereotipadas do índio "selvagem", "romantizado" e "ingênuo" idealizado pelo filme *O Guarani* ou a figura caricatural "preguiçosa", "cruel" e "cheia de malícia" vista na produção *Caramuru, a invenção do Brasil*. Através da análise realizada, foi possível evidenciar que a personagem indígena é apresentada, julgada e classificada, resultando em estereótipos e generalizações. Como consequência dessa postura, são reveladas imagens de preconceito e descriminação, que reforçam uma falsa identidade, bem distante do que é apresentado na série *Vídeo nas Aldeias.*

É nesse sentido que ao comparar imagens das obras fílmicas com as dos vídeos *O Espírito da TV* e *A Arca de Zo'é* percebeu-se realidades bem diferente daquelas propagadas pelo senso comum. Diante dos referidos vídeos, que oferecem uma visão

única da realidade indígena brasileira através do ponto de vista dos próprios índios, comprovou-se pela análise das cenas que as produções do projeto *Vídeo nas Aldeias* também são produtos de uma construção cultural dos realizadores indígenas. No entanto, como foi verificado ao longo da análise, nestes vídeos, são os próprios índios que decidem os parâmetros de controle dessas imagens e a forma como elas serão veiculadas na sociedade nacional, não mais intermediados pelo "olhar e voz branca". Dessa forma, a vida em comunidade, o trabalho diário, o tempo de lazer, as relações com a família e com outros grupos, a percepção que estes índios têm dos brancos, a tecnologia do mundo moderno, a forma como os índios interpretam o cosmos, o contato com o universo mítico que enlaça o social, o natural e o cosmológico, a forma como lidam com esses domínios em suas práticas cotidianas, são justificadas de acordo com os princípios de suas culturas, envolvendo crenças e hábitos.

Neste trabalho foi possível perceber diante da comparação das cenas selecionadas dos filmes e dos vídeos analisados, que a imagem dos índios brasileiros é construída por um discurso etnocêntrico da sociedade nacional, a partir de estereótipos reforçados pelos meios de comunicação. Essas imagens não condizem à "realidade", na medida em que observamos os vídeos produzidos pelos próprios índios, onde podemos vislumbrar as formas únicas de viver e interpretar o mundo. Como aponta Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* (1989), a mitologia indígena retrata uma lógica interna semelhante, mas não igual, à racionalidade ocidental, dissolvendo assim diversos preconceitos. Nesta dissertação, constatou-se a complexidade do mito como o da linguagem, pois Lévi-Strauss (1993), o mito é um tipo de pensamento ou de linguagem que fornece soluções temporárias a problemas de ordem ética e/ou prática.

Entendeu-se que para C. S. Peirce (1977), através de uma corrente infinita de signos, a linguagem, assim como o mito, é fonte de crenças que geram hábitos de ação.

Dessa forma, é através dos diversos meios de comunicação, como o cinema, que o discurso mítico é socialmente "naturalizado" (Barthes, 2001). O mito é então visto como fonte de regras que circunscrevem um determinando contexto social, especificamente, seus valores, comportamentos, gostos etc. Em sociedades ditas complexas, ou ocidentais, o *habitus* (Bourdieu, 1996) é o princípio mediador entre as regras e as práticas efetivas, tanto sociais como individuais. Nesse sentido, os mitos, enquanto fonte de crenças que podem gerar hábitos de ação, se o contexto assim o permitir, são referências no processo de explicação e justificação tanto do mundo cultural como do natural, que também é socialmente construído. O mito, como a linguagem, é mais uma ferramenta necessária nas tentativas humanas de solucionar problemas teóricos e práticos, pois estabelecem modelos de comportamento, a partir de conceitos, regras, leis que viabilizam a vida em sociedade.

Em suma, comparadas às cenas analisadas na série *Vídeo nas Aldeias*, as imagens estereotipadas evidenciadas nas narrativas ficcionais tratadas neste trabalho, formam uma muralha de preconceitos, que impossibilitam o conhecimento da imensa diversidade sociocultural humana. Essa é uma maneira de pensar o "outro" não como semelhante a um modelo único de humanidade. É a partir desse olhar, ou seja, contemplando suas especificidades, que se entende não só a realidade das populações indígenas brasileiras, mas a própria condição humana, pois são suas diferenças que as tornam um universo único. Esta pode ser a principal lição que a contemplação da alteridade pode nos trazer, a de que temos muito que aprender com ela.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Ed.Papirus,1993.

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro, RJ: Ed.Bertrand Brasil, 2001.

Bosi, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 32 ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1994

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas. Sobre a Teoria da ação**. Campinas, SP: Ed.Papirus,1996.

_____.**O Poder Simbólico**.Rio de Janeiro,RJ: Bertrand Brasil,2004.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. **Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias**. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, n.2, pg. 61-72.jul/set 1995.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. LTC, 1989.

GRUPIONI, Luís Donizete Benzi. (Org.) **Índios no Brasil.** MEC, Brasília,1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio De Janeiro, RJ: DP&A Editora, 2002.

JUNQUEIRA, Carmen. **Antropologia Indígena.** São Paulo, SP: EDUC, 19991.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Tempo Brasileiro, 1993.

_____. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro, RJ: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.

_____. **O Cru e o Cozido**. **Mitológicas I.** São Paulo, SP: Ed. Cosac & Naify, 2004.

_____.**O Pensamento Selvagem**.Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus,1989.

LITAIFF, Aldo. **As Divinas Palavras: identidade étnica dos Guarani-Mbya.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

_____. **Antropologia e Linguagem: uma abordagem neo-pragmatista**. Revista Linguagem em (Dis)curso: Tubarão - SC/Unisul,V.1,n.1, 227-261, 2002.

LOPES, Denilson (Org.) **Cinema dos anos 90**. Chapecó Ed: Argos, 2005.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**; tradução Paulo Neves. - São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2006.

MENEZES, Claudia. Antropologia Visual. **Caderno de Texto**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**; tradução Monica Saddy Martins. Campinas, São Paulo: Ed. Papirus, 2005.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lúcia**. Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo, SP: Ed. Iluminuras, 2001.

NÖTH, Winfried.**Panorama da Semiótica**: **de Platão a Peirce**. São Paulo: Ed. Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** *The Collected Papers***.** São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1977.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 2007.

SCHADEN, Egon. **A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

SILVA, Aracy Lopes, BENZI, Luís Donizete (Orgs). A **Temática Indígena na Escola: novos subsídios pra professores de 1ª e 2ª graus.** MEC-MARI-UNESCO. Brasília,1995

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo: Ed. Edusp, 2008.

Filmografia e Videografia

ARRAES, Guel. Caramuru, a invenção do Brasil.2001.

BENGEL, Norma. **O Guarani.** 1996.

CARELLI, Vincent. **Espírito da TV**.1990. Série Vídeo nas Aldeias.

CARELLI, Vincent e GALLOIS, Dominique. **A Arca de Zo'é**. 1993. Série Vídeo nas Aldeias.