

CINEMA, EDUCAÇÃO E AFETO NA FLORESTA: O PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO FILME *KĂWÉRA* COM O POVO MARAGUÁ – AMAZÔNIA

Flora e Silva Suzuki¹

RESUMO: O artigo tem como objetivo apresentar aspectos de uma das oficinas de realização cinematográfica praticadas com o povo da etnia indígena Maraguá em aldeias no interior do estado do Amazonas. Para isso, o Cinema e Educação e sua prática em contexto indígena serão ponto de partida para embasar as atividades das oficinas, assim como referências do projeto Vídeo nas Aldeias. Trazendo o contexto do Povo Maraguá para esse trabalho, apontamentos sobre sua História, marcada por diversas diásporas, serão apresentados. Na oficina, cerca de 40 pessoas da aldeia Terra Preta se mobilizaram para gravar um curta-metragem de ficção sobre uma lenda contada por alguns idosos do povo, experimentando coletivamente as várias etapas de seu processo de realização, desde a pesquisa, a roteirização, direção, produção, até a exibição. A partir disso, o cinema se coloca como uma ferramenta de luta, como processo de reflexão sobre cultura e incentivador de relações afetivas e coletivas.

PALAVRAS-CHAVE: Povo Maraguá; Cinema/Audiovisual; Educação; Antropologia.

CINEMA, EDUCATION AND AFFECTION IN THE FOREST: THE PROCESS OF MAKING THE FILM *KĂWÉRA* WITH THE MARAGUÁ PEOPLE – AMAZONIA

ABSTRACT: The article aims to present aspects of a filmmaking workshop practiced with the Indigenous Maraguá people in villages of the interior of the State of Amazonas, Brazil. For this, Cinema and Education and their practice in an Indigenous context will be the starting point to support the activities of the workshops, as well as references of the Video nas Aldeias project. Bringing the context of the Maraguá People to this work, notes on their History, marked by several diasporas, will be presented. In the workshop, about 40 people from the Terra Preta village mobilized to record a fiction short film about a legend told by some of the elderly people, collectively experiencing the various stages of its realization process, from research, scriptwriting, direction, production, until the exhibition. Based on that, Cinema is seen as a tool of struggle, as a process of reflection on culture, encouraging affective and collective relations.

KEYWORDS: Maraguá people; Cinema/Audiovisual; Education; Anthropology.

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: florasuzuki@gmail.com

Nesse artigo, será tratado o cinema principalmente enquanto um processo catalisador de experiências coletivas e sensíveis e que é transmitido pela educação. Assim, concebo a educação como um meio de transmissão que transcende a escolarização, que ocorre em todas as sociedades independente da existência de instituições escolares.

Apresento o aspecto do cinema e educação enquanto sua qualidade de mediar relações e de servir como uma ferramenta de criar novas maneiras de olhar para o mundo, “visando à incorporação do onírico, do imaginativo e do criativo nas práticas de emancipação intelectual, ética e estética” (FRESQUET, 2013, p. 112).

Esse gesto de criação é discutido pelo cineasta e professor francês Alain Bergala, com seu livro *A Hipótese Cinema - Pequeno Tratado de Transmissão de Cinema Dentro e Fora da Escola*, que traz uma inovação pedagógica sobre como abordar o cinema na escola, podendo ser adaptado para vários contextos. A hipótese é a de que o cinema pode entrar na escola como um “outro”, provocando uma experiência de alteridade para os alunos por fomentar o seu espírito de criação. Em seu livro, defendendo um cinema como uma vivência educadora, Bergala (2008, p. 31) escreve que “[...] a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta, se transmite por outras vias além do discurso do saber, e às vezes mesmo sem qualquer discurso. ”

Adriana Fresquet e Bergala defendem um cinema que não esteja apenas no âmbito do analítico, mas que esteja especialmente na esfera do sensível e criativo. Por isso propõem a realização de filmes e oficinas de cinema como prática educativa provocadora da alteridade. Alteridade, conceito amplamente discutido na antropologia, definida pelo antropólogo Roberto DaMatta (1978, p. 3) como um caminhar em direção ao entendimento do “outro”, uma “ponte entre dois universos (ou subuniversos) de significação”.

A primeira crença é no cinema e na sua possibilidade de intensificar as invenções de mundos, ou seja, a possibilidade que o cinema tem de tornar comum – parte do que entendo como sendo o “meu mundo” – o que não nos pertence, o que está distante, as formas de vida e as formas de ocupar os espaços e habitar o tempo (FRESQUET, 2015, p. 7).

Influenciados por essa ideia, alguns projetos de oficina levaram o cinema para espaços educativos e incentivaram a produção entre alunos de diversas idades. Dentre eles o Inventar com a Diferença, projeto criado por pesquisadores da Universidade Federal

Fluminense, como o professor Cezar Migliorin, e que atuou em todos os estados brasileiros em parceria com centenas de escolas e professores, de maneira que com poucos recursos técnicos grupos pudessem produzir imagens e sons, debatendo-os e circulando-os.

Acreditamos que tão importante quanto o processo são essas imagens e narrativas, geradas e montadas. São elas que podem circular, afetar e colocar aquele que está distante em contato com outras maneiras de experimentar o mundo, estimulando o direito de cada um a narrar o próprio território, a própria vida. Cinema-direitos-humanos: porque criar é um direito de todos, porque criando inventamos um mundo comum (MIGLIORIN et al., 2016, p. 13).

Outra referência de projeto que suscita o pensamento sobre o encontro de aspectos do Cinema e Educação com os Direitos Humanos e a questão indígena é o Vídeo nas Aldeias, fundado pelo indigenista Vincent Carelli e que desde 1986 se dedica à formação de cineastas indígenas e à produção e difusão de seus filmes, fornecendo um mecanismo de resistência para esses povos e novos pontos de vista sobre a visão sociocultural brasileira. Um projeto “que revelou, de modo inegável, que os índios utilizavam o vídeo para refletir de modo produtivo sobre sua própria produção e reprodução cultural” (AUFDERHEIDE, 2011, 182).

As oficinas do Vídeo nas Aldeias são frutos de um trabalho coletivo e colaborativo entre índios e não-índios, de convivência entre eles, de escuta. O projeto se propõe primeiramente a atender as demandas da comunidade onde está e criar um espaço aberto para a circulação da aldeia, onde são feitas filmagens de forma livre, intuitiva, atenta ao espontâneo e projeções a céu aberto de filmes e de gravações feitas pelos alunos, com posteriores reflexões e indagações. A partir de sua vivência com o projeto, Carelli (2011, p. 49) aponta que “o desejo coletivo da realização do filme cria a sinergia que gera a força das suas produções, e a intimidade do realizador com seu meio produz a sua originalidade. ”

Essa experiência que o cinema propõe nas aldeias incentiva a criação de novas imagens, sons e signos vindos de lá. Os filmes frutos do Vídeo nas Aldeias confrontam uma imagem estereotipada dos povos indígenas que se cristalizou no imaginário de uma sociedade que não gostaria que os indígenas se apropriassem de elementos de nossa

civilização para não romper com o que considera ser “coisa de índio”, como o cinema e a tecnologia. O cinema indígena confronta essa ideia, mas ainda é preciso uma abertura na produção cultural para um novo olhar indígena, que seja desenvolvido por eles mesmos.

Não podemos continuar pedindo aos índios que sejam apenas um espelho para nossas ilusões românticas de um passado edênico; é preciso dar a eles os instrumentos para quebrar esse espelho e para produzir uma cultura outra, uma contra-cultura, realizando uma espécie de antropologia reversa que não é senão um ato de antropofagia (FAUSTO, 2006, p. 1).

Muitos antropólogos-cineastas como Carlos Fausto e Rose Hikiji analisam a apropriação do audiovisual como meio de expressão e comunicação dos grupos os quais pesquisam, tornando a antropologia e o cinema aliados para se pensar cultura e representatividade.

O antropólogo e cineasta francês Jean Rouch também é uma referência para essa aliança, pois desde 1940 até sua morte, em 2005, produziu dezenas de filmes em diálogo com os grupos estudados, vendo no audiovisual uma forma de levar sua análise de volta a eles. Tal retorno se dá inclusive na participação desses grupos na elaboração do filme, procedimento que inovou o cinema documentário em questões éticas, estéticas e técnicas. De acordo com Rouch (1960, p. 27), “a câmera poderia ser não um obstáculo à expressão dos homens que tinham algo a fazer ou a dizer, mas, ao contrário, um estimulante incomparável. O jogo começou.”

Nesse “jogo” proposto por Rouch, o audiovisual se torna linguagem e também um meio de trocas entre o antropólogo e sujeitos estudados, tornando-se uma forma ímpar de participar do cotidiano desses sujeitos. A produção de vídeos evidencia a emergência de discursos silenciados e se torna uma maneira de amplificá-los.

Além disso, com o vídeo reforça-se a possibilidade de narrar a experiência, para o próprio grupo e para os seus outros. Em situações nas quais os sujeitos são marcados pela invisibilidade, a produção de imagens pode ter um valor estratégico para a emergência de um gradiente de novas vozes (HIKIJ, 2007, p. 292).

Inspirada por essa ideia que a oficina de cinema para o povo Maraguá foi realizada. Por ser um povo que teve sua cultura “interrompida” por diversas perseguições e evangelizações e hoje tenta olhar para si enquanto comunidade e refletir sobre o que

os fazem Maraguás, como recuperar aspectos passados e como serem legitimados como indígenas. A oficina, portanto, teve como objetivo incentivar tais reflexões e sua união em torno delas, por reunir a aldeia para a construção de um bem-comum: o filme.

O POVO MARAGUÁ

Os Maraguás são um povo de origem Aruak² que vivem em aldeias nas proximidades dos municípios amazonenses Borba, Maués e Nova Olinda do Norte, entre os rios Amazonas, Madeira e Tapajós. A hidrografia de seu território tem como principal rio o Abacaxis, afluente do Rio Madeira.

A primeira menção aos Maraguás provém do século XVII pelo padre Samuel Fernandes Fritz³ e mais tarde pelo naturalista W. Chandless⁴, em seu *Notes on the Rivers Maué-assu, Abacaxis e Canumá*, identificando os Maraguás como moradores tradicionais do interior da região do Rio Abacaxis.

Em 1700, missionários franciscanos chegaram no Rio Abacaxis e fundaram um aldeamento com índios Maraguás, Mundurucus e Torás. Mais tarde foram levados pelos missionários para um povoado na atual cidade de Parintins, onde se estabeleceram por um tempo com indígenas de outras etnias e de onde tiveram que fugir de uma epidemia de cólera.

Os Maraguás que permaneceram em seu território original do rio Abacaxis foram perseguidos por não-indígenas por todo o século XIX. Esconderam-se na região de Parintins, no rio Paracuny e no rio Kãwéra. Nessa época eram conhecidos como “índios de cacetes”, por adotarem o tacape⁵ como arma.

2 Numerosos grupos indígenas da América que são encontrados em diferentes partes da América do Sul. No seu tronco linguístico estão catalogadas 74 línguas de vários povos indígenas do Brasil.

3 Missionário tcheco da Companhia de Jesus e cartógrafo a serviço da Espanha, fez parte da catequização de diversos povos indígenas amazônicos.

4 Explorador e pesquisador inglês que esteve na Amazônia em 1864-66 e posteriormente produziu alguns artigos científicos sobre sua viagem.

5 Arma construída com um pedaço de madeira, sendo uma de suas extremidades mais grossa, usada por indígenas para combates próximos ou rituais.

Em 1950, Maraguás liderados por um de seus descendentes, viajaram para a terra de seus antepassados no rio Abacaxis num agrupamento messiânico e refundaram a antiga aldeia, nomeando-a de “Reino da Paz”, onde viveram por várias décadas. Com a morte do líder o movimento de reorganização do povo perdeu força e a maioria das famílias voltou para as cidades.

Em 2002, o movimento de organização dos Maraguá recomeçou encabeçado por professores e outras lideranças de seu povo. O intuito é a promoção da conscientização dos jovens descendentes para a importância de se preservar a memória e a união de seu grupo étnico. Em 2005, o grupo conseguiu apoio do Cimi⁶ na luta pelo reconhecimento⁷ das terras Maraguás e em 2007 a visita da FUNAI⁸ na primeira Assembleia Geral do Povo Maraguá⁹ em sua antiga aldeia do Rio Abacaxis, onde alguns descendentes ainda moravam para “guardar” a terra e onde várias famílias voltaram a morar. Assim, a área entrou no processo de demarcação e novas lideranças foram agregadas.

O processo de demarcação ainda não foi concluído, faltando a sua homologação. Enquanto isso, os Maraguás estão vulneráveis a crimes ambientais e a invasões de madeireiros, garimpeiros, caçadores e traficantes dentro de sua terra, sem a proteção governamental que deveriam ter.

Devido às circunstâncias descritas, a antiga cultura Maraguá foi sujeita a transformações profundas de sua cultura. Seus meios de luta também se transformaram. Muitos dos Maraguás são escritores e ilustradores¹⁰ e veem na arte uma maneira de sustento e também de dar mais visibilidade às suas narrativas, que foram atravessadas pelo sistema colonial e capitalista e suas manobras de apagamento de povos e culturas originárias.

6 Conselho Indigenista Missionário, órgão vinculado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Tem como objetivo ajudar na luta pelo direito à diversidade cultural dos povos indígenas, buscando promover o fortalecimento de sua autonomia.

7 O direito dos povos indígenas às suas terras de ocupação tradicional configura-se como um direito originário e, conseqüentemente, o procedimento administrativo de demarcação de terras indígenas se reveste de natureza meramente declaratória. Portanto, a terra indígena não é criada por ato constitutivo, e sim reconhecida a partir de requisitos técnicos e legais, nos termos da Constituição Federal de 1988.

8 Fundação Nacional do Índio, órgão indigenista oficial do Estado Brasileiro, vinculada ao Ministério da Justiça. Sua missão institucional é proteger e promover os direitos dos povos indígenas do Brasil.

9 Assembleia criada por lideranças Maraguás para que suas várias aldeias se reúnam anualmente com o propósito de tomarem decisões conjuntas, discutirem sobre sua situação política e confraternizarem.

10 Alguns expoentes na literatura do povo Maraguá, principalmente com livros para o público infanto-juvenil são Yaguare Yamã, Lia Minapoty, Uziel Guaynê, Roni Wasiry Guará e Elias Yaguakãg.

Para muitos autores, as circunstâncias nas quais um povo indígena assume um ponto de vista externo sobre si mesmo, de modo a ver a sua própria cultura como uma “coisa” à qual podem aderir ou rejeitar, são essencialmente aquelas da “invasão colonial”. A reificação da tradição seria um modo de elaboração da diferença interétnica, funcionando como instrumento ora de resistência, ora de aceitação da situação colonial (FAUSTO, 2011, p. 9).

Para os Maraguás, entender que foram e ainda são oprimidos por esse sistema é também assumir um ponto de vista externo sobre si mesmos, como afirma Fausto (2011). Assim, se expressar artisticamente se tornou também uma forma de digerir a cultura dos não-indígenas e resistir a ela, ao mesmo tempo que resgatando fragmentos de uma memória ancestral e se reinventando criativamente a partir disso.

Por isso, a proposta de oficinas de cinema em suas aldeias os interessou, por também perceberem o vídeo como um meio de resistência.

Os Maraguás solicitaram que uma oficina fosse feita na Aldeia Kayauézinho e outra na Aldeia Terra Preta. O tema deste artigo é a oficina realizada na Aldeia Terra Preta, que fica às margens do Rio Abacaxis, afluente da margem direita do Rio Amazonas, entre o Rio Madeira e o Rio Tapajós. É considerada a “aldeia Maraguá principal”, porque está na terra original de seus antepassados. Por esse motivo é a mais antiga, estruturada e populosa aldeia Maraguá. Vive principalmente da pesca, caça e derivados da mandioca.

A OFICINA NA ALDEIA TERRA PRETA

A oficina na Aldeia Terra Preta consistiu-se em uma prática de realização cinematográfica em que foi gravado um curta-metragem de ficção chamado *KĂWÉRA*, baseado em uma história de assombração contada entre o povo Maraguá e que foi roteirizada e dirigida por Geisa Çupiara, uma das professoras da escola indígena local Nawá Namywã. Todas as etapas de realização do filme propostas, da ideia à exibição, foram concluídas na aldeia em cerca de duas semanas e contou com a participação de mais de 40 pessoas em funções como pesquisa, direção, roteiro, produção, elenco, cenário, maquiagem e figurino.

A PESQUISA DE LENDAS E ROTEIRIZAÇÃO

Antes de começarmos, foi decidido entre mim e Geisa, que é uma das lideranças locais na educação, que o objetivo da oficina seria o de vivenciar coletivamente etapas de realização de um filme, que seria baseado em uma história ou lenda local. Assim, o ponto de partida foi a pesquisa dessas histórias.

Usamos a estrutura da escola indígena para começarmos a oficina com a pesquisa, nos reunindo em uma das salas com Geisa e seus alunos, cerca de 20 jovens de idades variadas (crianças e adolescentes).

O livro *MaraguáPéyára - História do Povo Maraguá*¹¹ foi consultado e dele foram lidos alguns contos que fazem parte de sua cultura de contação de histórias: as conhecidas ali como “histórias de visagens”, que são histórias amedrontadoras difundidas a muito tempo entre o próprio povo, sendo que algumas delas, segundo os nativos, foram vivenciadas por pessoas da comunidade a poucas gerações. Uma dessas foi a história escolhida pela maioria para ser roteirizada: um encontro de caçadores Maraguás com seres sobrenaturais da floresta chamados Kãwéra, que segundo sua lenda são espécies de morcegos gigantes que se alimentam de sangue.

Pertencente à ordem dos seres, os Kãwéras são mais do que simples entidades. São demônios alados criados por *Anhãga* numa época em que *Ária-wató*, um feiticeiro sateré, pediu que *Anhãga* punisse a todos os humanos por não quererem segui-lo. Uma outra versão, conta que foram criados para atormentar a todos que entrassem na floresta com a intenção de desmatá-la (YAMÃ, 2014, p. 116).

No conto, alguns homens lançam-se mata adentro para recolher copaíba e caçar alimentos, sem sucesso. Nos arredores da cabana onde decidem passar a noite encontram mulheres que nunca tinham visto, que oferecem-lhe frutas. Alguns as comem e outros, desconfiados, não. Os que comeram caem em um sono profundo e não conseguem fugir quando um bando de Kãwéras chegam para os devorar. Os sobreviventes seguem os rastros das criaturas demoníacas e encontram o seu esconderijo, uma enorme árvore onde

11 Livro organizado por escritores Maraguás que pesquisaram e reuniram aspectos de sua História, território e cultura.

ateiam fogo, matando parte delas. No dia seguinte um papagaio encontrado nas cinzas da árvore é levado para a aldeia por uma criança, sem saber de que se tratava de um Kãwéra com poderes de transformar-se em pássaro e em humano.

A história foi contada oralmente na sala de aula, sendo que a maioria já a conhecia. Trazer parte de sua cultura, como é a cultura da contação de histórias, e sua mitologia para a sala de aula causou uma motivação extra nas pessoas ali, pois muitas já tinham referências para colaborar com o filme.

O paternalismo aparece, sobretudo, quando nos colocávamos no lugar dos que estão “levando cultura” aos despossuídos. O que constitui uma negação do princípio de igualdade e eliminação dos estudantes como sujeitos. (MIGLIORIN, 2015, p. 172).

Ali, os Maraguás estavam sendo sujeitos da criação de seu filme, elaborando um roteiro com instruções minhas sobre estrutura e dramaturgia, mas a partir de uma história fantástica que faz parte de sua própria cultura.

Na roteirização, por uma questão didática, a história não foi transformada em um roteiro clássico de cinema (documento narrativo contendo a destrição do filme), mas em uma estrutura visual de cenas, seus personagens e ações, na lousa da sala de aula. Mesmo não contendo a descrição das cenas, aquela sistematização tornou-se nossa diretriz para a execução das filmagens, ou seja, cumpriu sua função como roteiro.

Também durante o processo de roteirização, Geisa convidou um senhor idoso chamado Juarez para fazer uma “consultoria”, pois ele é conhecido na aldeia por ter conhecido um dos personagens “reais” do conto. Diante dos jovens alunos, ele narrou a fábula com a propriedade de quem ouviu da própria pessoa que a viveu, gerando surpresa e respeito por parte das crianças.

É no fazer cinema, lidando com o seu entorno, com a alteridade e com as diferenças que adultos e crianças trabalham e inventam juntos. É durante o processo que descobrimos a força que existe em criar um ponto de vista sobre o mundo ou um lugar para ouvir aquilo que nunca antes havíamos parado para escutar. (MIGLIORIN et al., 2016, p. 11).

O fazer cinema possibilitou a redescoberta e valorização de uma fabulação abundante em elementos culturais do povo e também uma aproximação entre gerações.

O PLANEJAMENTO

Quando começou o planejamento, foi explanado o que consistia cada etapa que iríamos percorrer ali para realizar o filme proposto: o planejamento, a filmagem, a edição e a exibição. Nosso desafio seria executar cada um desses passos em dez dias.

A característica do cinema enquanto arte de realização coletiva foi destacada para que seus seguintes setores fossem ilustrados e desenvolvidos: roteiro, direção, produção, fotografia, som, arte (figurino, cenário e maquiagem), edição e elenco. Cada instância com seu papel substancial para conceber aquela história no formato audiovisual.

Figura 1 – O planejamento



Fonte: Simon Knoop, Aldeia Terra Preta (AM), julho de 2018.

As locações escolhidas foram alguns locais relevantes para a aldeia: a margem principal do rio, onde foi fincado seu Mõndagará¹², trilhas da floresta, a cabana mata adentro que serve como acampamento para os caçadores, um igarapé onde costumam banhar-se, uma antiga árvore de troncos largos, a cozinha comunitária da aldeia.

Na formação da equipe algumas mulheres da aldeia contribuiriam com o filme customizando o figurino das índias, outras viabilizaram objetos de cena, urucum e a tinta para a maquiagem e outras se responsabilizaram pela produção, organização das

¹² O totem sagrado ou tronco sagrado do povo Maraguá: nele estão contidas, em forma de grafismos, todas as histórias tradicionais e mística do povo. (YAMÃ, 2014, p. 179)

peças e sua alimentação. Os que tinham aptidão para a pintura escolheram trabalhar na maquiagem e um músico se encarregou de compor o tema do filme. O elenco foi composto pelos próprios alunos da Geisa, que se dividiram para atuar como os personagens: índias, caçadores e Kãwéras.

No total, quase 40 pessoas se envolveram para fazer o curta-metragem acontecer. O meu papel foi explicar como funciona o método para a realização de um filme e ajudar a organizar toda a dinâmica.

AS FILMAGENS E A EDIÇÃO

As filmagens duraram uma diária e meia e contaram com a mobilização e participação de dezenas de pessoas. Repassamos as cenas no dia anterior, com ensaios e definições de tipos de planos e movimentos.

Figuras 2 e 3 – Dia da filmagem: maquiando os Kãwéra



Fonte: Flora Suzuki, Aldeia Terra Preta (AM), julho de 2018.

Os diálogos foram improvisados, pois os atores estavam cientes da estrutura narrativa e de todas as suas ações. Assim como o cineasta Jean Rouch percebeu trabalhando no Níger com pessoas da tradição oral de que ali seria impossível escrever diálogos, percebi

também que no *KÃWÉRA* a improvisação funcionaria melhor. Rouch (1960, p. 27 apud HIKIJI, 2007, p.189) afirmou que seria “obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto.”

O encantamento com as possibilidades de criação de imagens fez com que surgissem ideias que colaboraram com a atmosfera fantástica do filme. A diretora, Geisa, entusiasmada por ter assistido a um filme de Méliès¹³ apresentado em um dos dias da oficina, quis exercer a técnica “stop trick”¹⁴, amplamente explorada pelo cineasta, em uma das cenas do filme, em que duas índias desaparecem misteriosamente enquanto conversam com um dos caçadores.

Figuras 4 e 5 – Frames de *KÃWÉRA* com a técnica “stop trick”



FONTE: Filme *KÃWÉRA*, julho de 2018.

155

A diretora também propôs usar um artifício para realçar o mistério da cena em que as índias aparecem: manusear um “filtro de fumaça” diante da lente com alguns gravetos queimados fora de quadro.

¹³ Ilusionista e cineasta francês famoso por liderar desenvolvimentos técnicos e narrativos no alvorecer do cinema.

¹⁴ Efeito especial usado no cinema. Ocorre quando se filma um objeto e, enquanto a câmera está desligada, o objeto é movido para fora da vista da câmera, em seguida, a câmera é ligada novamente. Ao ver o filme, parece ao telespectador que o objeto desaparece.

Figura 6 – Frame de *KĂWÉRA* com o efeito “filtro de fumaça”



FONTE: Filme *KĂWÉRA*, julho de 2018.

A filmagem foi um evento na aldeia em que cada pessoa pode colaborar da sua maneira para que a “mágica” acontecesse. Assim como Carelli (2011, p. 49) escreveu sobre o projeto Vídeo nas Aldeias, que “a filmagem na aldeia cria um momento especial durante a oficina, rompe o cotidiano, permite estabelecer novos canais de comunicação dentro da comunidade, valoriza temas esquecidos.”, as filmagens do *KĂWÉRA* foram uma espécie de ritual de celebração da força de sua coletividade e de suas lendas.

No dia seguinte gravamos a narração que faz parte do início e fim do filme, com o texto e voz de Geisa contando parte da lenda do Kăwéra. Através de sua voz, evidencia-se a possibilidade de narrar a história local para a própria comunidade e também para o mundo, assim como nos filmes etnográficos de Rouch em que os atores/personagens têm suas vozes em primeiro plano através da narração de suas vidas e sonhos.

Nos créditos finais foram colocados de cada pessoa o seu nome em português e no idioma antigo Maraguá. Isso fez com que toda a equipe reafirmasse entre si os seus nomes indígenas, que cada um tem, mas pouco usa.

Figura 7 – Frame de *KĂWÉRA* contendo créditos finais

FONTE: Filme *KĂWÉRA*, julho de 2018.

Ao longo do processo de edição tivemos que conseguir gasolina para ligar o computador no gerador elétrico. Apesar dessa contrariedade, a montagem se deu rapidamente, pois havia praticamente duas tomadas para cada plano por conta do tempo limitado de set e da pouca bateria das câmeras. A diretora assistiu e escolheu os planos e sua ordem e eu operei o programa.

Concluí que para que toda a realização fluísse e fosse concluída, contemplando o grande número de pessoas que queriam envolver-se nesse empreendimento no tempo que tínhamos, algumas questões técnicas em relação a fotografia, som e edição tiveram que estar em segundo plano. Diante do impasse entre primor técnico e a concretização da experiência, considerei o segundo quesito de maior importância, pois trouxe para expressiva parte da aldeia uma vivência cinematográfica e a certeza da materialização do filme.

157

A EXIBIÇÃO

A primeira exibição do *KĂWÉRA* aconteceu na cabana-auditório da Aldeia Terra Preta. Quase todas as crianças e adolescentes da aldeia se reuniram ali para a exibição, que se repetiu 3 vezes em seguida, a pedido do público. Alguns levaram seus pen-drives para obter o arquivo do filme, que hoje está disponível em um canal do Youtube¹⁵ e que também foi gravado em DVDs e distribuído posteriormente para famílias Maraguá.

15 Canal Maraguá (<https://www.youtube.com/channel/UCoWWN3xy4by1TxAu35lcZsw>).

Figura 8 – A primeira exibição de *KÁWÉRA* na Aldeia Terra Preta



Fonte: Flora Suzuki, Aldeia Terra Preta (AM), julho de 2018.

Quando concluimos o trabalho Geisa me entregou a seguinte carta:

Aí de repente você se vê diante de um desafio novo e uma expectativa enorme que te deixa sem sono e em outras situações feito uma lesa falando sozinha. Ter que pedir que pessoas do teu dia-a-dia façam com que teus pensamentos se transformem em imagens visíveis para todos... em momentos você se frustra, em outros você cansa e até vem aquele pensamento “é melhor desistir porque não vai dar certo”, de repente outro... “Você só vai saber se tentar”.

O legal de tudo isso é que você não é a única “maluca”, tem outras pessoas que também abraçam a ideia e acreditam em você, outras vão e fazem exatamente como você pediu e esse é o resultado...

Que legal poder ter feito... que bom ter ido até o fim...

Se tivéssemos tempo faríamos mais e novamente.

Mas diante do primeiro trabalho a esse nível e desse tipo ficou ÓTIMO!!! Se soubéssemos teríamos separado 2 dias para gravações e teria ficado maior o filme (única frustração)!!!

Deixo meus super mega sinceros agradecimentos a vocês: Flora e Simão! E por favor voltem para gravarmos outro, já vou escrever!!

Obrigada!!!

GEISA ÇUPIARA-ÇUE.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teorias e vivências com o Cinema e Educação deram suporte para a elaboração de uma oficina de realização cinematográfica praticada com os Maraguás, povo indígena que têm aldeias na Floresta Amazônica no interior do estado Amazonas e que atualmente vive um processo de reflexão sobre sua identidade cultural depois de uma História marcada por perseguições e diásporas. Assim, a oficina foi interessante a eles por se unir nesse processo de reflexão e por resultar em produtos audiovisuais e acadêmicos que colaboram no caminho para sua legitimação como um povo indígena, reconhecimento necessário para que conquistem direitos que lhe foram negados, como a demarcação de suas terras.

O meu encontro com os Maraguás me fez perceber que o audiovisual pode ser uma ferramenta para a percepção do quanto a construção em grupo pode fortalecer uma comunidade ao conduzir uma experiência coletiva e reflexiva, revigorar de afetos as relações e ser um instrumento a favor de sua resistência.

Como suporte teórico para amadurecimento de uma metodologia, estudos do Cinema e Educação e da Antropologia embasaram o trabalho e como suporte prático experiências em projetos de documentarismo e de oficinas em escolas públicas.

No campo do Cinema e Educação, Alain Bergala, que ao analisar sobre sua experiência em um projeto nacional de oficinas de cinema em escolas na França trouxe elaborações pedagógicas para a área e foi uma inspiração ao destacar o cinema na educação como uma experiência a ser praticada criativamente e utilizada como um caminho para o “outro”, um caminho para a alteridade. No Brasil, Adriana Fresquet assume um importante papel de multiplicadora dessa ideia ao fortalecer os direitos humanos, a diversidade e um cinema deselitizado e emancipador. Também tem essa essência projetos como o Inventar com a Diferença, que colaborou com a criação de metodologias que estimularam a sensibilidade artística em jovens de escolas em todo o Brasil.

O poder transformador do cinema fez com que o projeto Vídeo nas Aldeias fosse um sucesso em diversas etnias indígenas no Brasil, formando cineastas indígenas e fomentando o cinema com imagens elaboradas através de seu próprio olhar sobre o

seu mundo, provocando questionamentos sobre a imagem do índio que foi construída por não-índios, que é estereotipada e cristalizada na sociedade e sobre a importância da representatividade indígena na produção cultural.

Muitos desses questionamentos que surgem a partir de reflexões sobre imagens provindas de oficinas, tanto em aldeias quanto em escolas ou em outras comunidades, são estudados também por antropólogos como Rose Hikiji e Carlos Fausto. Nessa percepção, Jean Rouch também é um antropólogo-cineasta importante para se pensar em ambos os campos porque com seus inovadores procedimentos cinematográficos tornou seus filmes uma produção coletiva da qual participam ativamente os atores-sujeitos, estreitando as relações de alteridade.

Experiências práticas anteriores também alicerçaram minha metodologia, como a experiência gravando o documentário Terra em Lisboa, em que dirigi um documentário em poucas semanas, desenvolvendo minha emancipação através do cinema e sentindo a ponte da alteridade que pode surgir numa experiência imersiva em uma comunidade e assim como a experiência ministrando oficinas de cinema em escolas da região metropolitana de Curitiba com o projeto Meu Mundo Minhas Histórias, do LabEducine.

A primeira oficina com os Maraguás, direcionada para seis crianças de idades entre 6 e 12 anos tiveram exercícios para que o aprendizado do vídeo fosse feito de maneira prática e se relacionando com aspectos de sua cultura, seguida por filmagens de cenas para um documentário, o *Kayauézinho Maraguánáwa*.

Para segunda oficina e tema deste artigo, a proposta foi uma vivência prática e coletiva de realização de um curta-metragem de ficção chamado *KÃWÉRA*, em que mais de 40 pessoas participaram da realização: em pesquisas de lendas e histórias locais, na roteirização da história, como elenco, criadores de cenário e maquiagem, na produção de figurino, cozinhando para a equipe, dirigindo o filme e organizando essas funções. O filme foi concluído na aldeia e exibido ao final, demonstrando como a experiência do cinema pode ser acessível, prazerosa e descentralizada.

Por fim, exalto a qualidade do cinema enquanto arte coletiva e percebo que na coletividade a invenção de mundos mais diversos e igualitários se aproxima muito mais da realidade. E fazer cinema nas aldeias, que têm a coletividade como grande atributo, influiu ainda mais tal qualidade.

REFERÊNCIAS

AUFDERHEIDE, P. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu. In: ARÁJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 180-186.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: **Vídeo nas Aldeias** (Ed.). Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011. Olinda, PE. 2011. p. 42-51.

CHANDLESS, William. Notes on the Rivers Maué-assú, Abacaxis, and Canumá; Amazons. **The Journal of the Royal Geographical Society of London**, Vol. 40, 1870, pp. 419- 432.

DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. **Boletim do Museu Nacional: Antropologia**, n. 27, maio de 1978. p.1-12.

FAUSTO, Carlos. **Cultura por adição uma indigenização da tecnologia**, 2006.

FAUSTO, Carlos. **No registro da cultura**: o cheiro do branco e o cinema dos índios, 2011.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FRESQUET, Adriana et al (Org.). **Cinema e educação – a lei 13.006**: Reflexões, perspectivas e propostas.. [s.l.]: Universo Produção, 2015.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. O vídeo e o encontro etnográfico. In: **Cadernos de Campo**. USP, v. 14-15, p. 287-298, 2007. Co-autoria com Edgar Teodoro da Cunha e Ana Lúcia M. C. Ferraz.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Rouch Compartilhado**: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. *Iluminuras* (Porto Alegre), v. 14, p. 113-122, 2013.

MIGLIORIN... [et al.]. **Cadernos do Inventar: cinema, educação e direitos humanos**. Niterói: Edg, 2016.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

ROUCH, Jean. “La Pyramide humaine”. **Cahiers du Cinema**, 112, p. 15-27, 1960.

YAMÃ, Yaguarê et al. **Maraguápéyára**: história do povo Maraguá. Manaus: Valer, 2014.

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020