



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ÂNI MEDEIROS ALVES DE QUEIROZ

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA:
representações de uma identidade indígena em Pernambuco

RECIFE

2025

ÂNI MEDEIROS ALVES DE QUEIROZ

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA:

representações de uma identidade indígena em Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Paula Manuella Silva de Santana.

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Queiroz, Âni Medeiros Alves de.

Produção audiovisual do coletivo Fulni-Ô de cinema:
representações de uma identidade indígena em Pernambuco / Âni
Medeiros Alves de Queiroz. - Recife, 2025.

184 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Sociologia, 2025.

Orientação: Paula Manuella Silva de Santana.

Inclui referências bibliográficas.

1. Povos indígenas; 2. Fulni-Ô; 3. Cinema; 4. Giro decolonial
latino-americano; 5. Teorias indígenas do Bem Viver; 6.
Representações sociais. I. Santana, Paula Manuella Silva de. II.
Título.

UFPE-Biblioteca Central

ÂNI MEDEIROS ALVES DE QUEIROZ

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA:

representações de uma identidade indígena em Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada com recomendação para publicação em: 26/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Paula Manuella Silva de Santana (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco – PPGS

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Interno – Titular)

Universidade Federal de Pernambuco – PPGS

Prof. Dr. Manoel Sotero Caio Netto (Examinador Externo – Titular)

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UAST

AGRADECIMENTOS

À minha avó Francisca, vovó Quica, pelas andanças, histórias e heranças que me trouxeram até aqui.

Ao meu avô Izaías, professor que plantou sementes nos corações das netas que não o conheceram.

À minha mãe, Isabel, por sempre me socorrer com seu amor incondicional e seus cuidados sem fim.

Ao meu pai, Antonio, por ver importância nos meus intentos.

A Carmem, Amaro e Lia, meus pirraia, por me inspirarem, me acompanharem e pela magia da força e da alegria que superam o cansaço do dia a dia.

A Thaísa, minha irmã, pela presença, companhia, apoio e amizade, de perto e de longe.

A Guilherme, por mergulhar nesse mundo comigo, apesar da descrença na academia.

A Emanuele, por tantos anos de amizade, parceria e ajuda, e pelo olhar generoso e confiante.

A Débora, por embarcar em aventuras junto comigo, da vida acadêmica à maternidade.

A Lucas, por ser meu amigo e tanto compartilhar num ambiente novo de um mundo de incertezas.

A Hugo Fulni-ô e a todo o Coletivo Fulni-ô de Cinema, por serem guias e suporte durante esse trajeto.

A Adélia e Ediran Fulni-ô, por abrirem as portas de casa à minha família.

A Dilza Maria, professora querida, por acreditar em mim e insistir, há vinte anos, que eu não parasse de escrever.

A Paulo Marcondes, que me recebeu no PPGS e iniciou essa caminhada comigo.

A Cynthia Hamlin, pela acolhida, profundidade, desafios e elogios sinceros.

A Mônica Santana, por me proporcionar movimento e discussões olho no olho.

A Paula Santana, por segurar a minha mão, me enxergar e fazer as coisas parecerem mais simples.

Agradecida!

“De manhã na aldeia
a passarada anuncia
o cajueiro em flor”

(Graça Graúna)

RESUMO

Iniciativas de produção audiovisual por realizadores indígenas são consideradas uma ferramenta de embate narrativo, com traço pedagógico para romper estereótipos e promover acesso a informações sobre diversos modos de viver, além de fortalecer as próprias comunidades internamente. O presente estudo visa a investigar a produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema — organização indígena do interior de Pernambuco —, compreendendo suas possíveis contribuições e a identidade indígena nela representada. Como objetivos específicos, traçamos: mapear os curtas e médias-metragens produzidos; analisar as temáticas tratadas nas obras; identificar se há perspectivas e enfoques divergentes e opostos ao modelo de sociedade colonial ocidental e quais seriam estes. Para tanto, a presente pesquisa baseia-se na etnografia da tela proposta por Rial (1995) e em enfoques da Sociologia da Imagem desenvolvida por Cusicanqui (2015). O referencial teórico tem como autores fundamentais: Quijano (2005), Lander (2005), Calvet (2007), Shohat e Stam (2006) e Krenak (2019). Foram analisados os filmes: *Yoonhale – a palavra dos Fulni-ô* (2013, 45min), *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019, 15min), e *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022, 20min). Encontrou-se uma identidade indígena dividida entre dois mundos, mas com fortes distinções entre eles; uma centralidade no conteúdo referente à língua nativa Yaathe, bem como na importância das memórias e histórias contadas pelos anciãos para a comunidade.

Palavras-chave: Povos indígenas. Fulni-ô. Cinema. Giro decolonial latino-americano. Teorias indígenas do Bem Viver. Representações sociais.

ABSTRACT

Audiovisual production initiatives by indigenous filmmakers are considered a tool for narrative debate, with a pedagogical approach to breaking stereotypes and promoting access to information about different ways of living, in addition to strengthening the communities themselves internally. The present study aims to investigate the audiovisual production of Coletivo Fulni-ô de Cinema — an indigenous organization from Pernambuco —, understanding its possible contributions and the indigenous identity represented in it. The specific objectives are: to map the short and medium-length films produced; to analyze the themes addressed in the works; to identify whether there are perspectives and approaches that diverge and oppose the model of Western colonial society, and what they might be. To this end, this research is based on the ethnography of the screen proposed by Rial (1995) and on approaches from the sociology of the image developed by Cusicanqui (2015). The theoretical framework has as fundamental authors: Quijano (2005), Lander (2005), Calvet (2007), Shohat and Stam (2006) and Krenak (2019). The following films were analyzed: *Yoonhale – a palavra dos Fulni-ô* (2013, 45min), *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019, 15min), and *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022, 20min). We found an indigenous identity divided between two worlds, but with strong distinctions between them, a centrality in the content related to the native Yaathe language, as well as in the importance of the memories and stories told by the elders to the community.

Keywords: Indigenous peoples. Fulni-ô. Cinema. Latin American decolonial turn. Indigenous theories of Good Living. Social representations.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – As diferentes dimensões da colonialidade no Nordeste brasileiro	13
1.1. Etnocídio das comunidades indígenas e a colonialidade do poder	13
1.2. Colonialidade do saber e glotofagia – a “devoração” de línguas pelo Ocidente	21
1.3. Cinema hegemônico e propaganda colonial: imagens alegóricas e a colonialidade do ver	29
1.4. Os indígenas enquanto sujeitos históricos e a colonialidade do ser	34
1.5. O povo Fulni-ô e a língua Yaathe	37
Capítulo 2 – Outras narrativas	49
2.1. Quadro teórico-metodológico	49
2.2. Giro decolonial latino-americano e teorias indígenas em diálogo com o Coletivo Fulni-ô de Cinema	51
2.3. A língua-guerrilha na estratégia do Coletivo Fulni-ô de Cinema	58
2.4. Cinemas periféricos e indígenas: despertares de mudanças e possibilidades de narrativas próprias	65
2.5. Coletivo Fulni-ô de Cinema	74
Capítulo 3 – Entre estradas e trilhas: condições de pesquisa e procedimentos metodológicos de investigação e análise	81
3.1. Desenho da pesquisa	81
3.2. Relato de experiência	84
3.3. Mapeamento da produção e seleção das obras	93
Capítulo 4 – Análise fílmica	101
4.1. <i>Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô</i>	102
4.1.1. Descrição e análise	103
4.2. <i>Guardiões de um Tesouro Linguístico</i>	131
4.2.1. Descrição e análise	132
4.3. <i>Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô</i>	149
4.3.1. Descrição e análise	150
Considerações Finais	170
Referências Bibliográficas	173

Introdução

Desde o início da colonização europeia, o apagamento das memórias, histórias e cultura indígenas no País sempre foi bastante forte, especialmente na região Nordeste. A representação do indígena como uma figura passiva em todo o processo histórico e a mitologização de sua cultura são marcas do curso dessa invisibilização. Na atualidade, após um período de fortalecimento dos movimentos indígenas, do crescimento populacional dessas comunidades tradicionais e de algumas conquistas de direitos, uma firme reação tem atacado o que já foi conquistado. Nas falas dos violadores, continuamente encontram-se estereótipos e visões deturpadas, constantemente generalizadores e pejorativos, além de óbvios interesses econômicos.

Esta pesquisa de mestrado surgiu, justamente, a partir de inquietações e repúdio com relação aos crescentes ataques aos direitos dessas comunidades, inclusive atos explícitos por parte de órgãos do poder Executivo Federal da época. Observa-se, ainda, o predomínio de uma perspectiva alienígena e estigmatizada da figura do indígena nas produções de cinema, televisão e teatro. Nesse processo, o agronegócio, a construção civil, a mineração e outros empreendimentos ganham espaço, atropelando o direito à terra, à autodeterminação e mesmo o respeito à cultura de cada povo.

Em meio a esse cenário, as produções cinematográficas protagonizadas por realizadores indígenas vêm obtendo destaque no audiovisual nacional, tanto pelo diverso e profícuo conteúdo em si quanto pela participação e premiação em inúmeros festivais. Apoiadas pelas próprias lideranças indígenas, essas iniciativas são vistas como um novo instrumento de luta, com caráter pedagógico, de rompimento de estereótipos, propiciando acesso a informações acerca de distintas visões de mundo e modos de viver. Mais que isso, têm relevância internamente, como fortalecimento cultural, inclusive das línguas de comunidades que ainda preservam essa forma própria de expressão e apreensão do mundo.

O uso do audiovisual como forma de conquista e difusão de modos de vida específicos sempre acompanhou a história da ferramenta, desde o surgimento do documentário e do filme etnográfico até a hegemonia do cinema estadunidense ou europeu. A estratégia de resistência por meio do mesmo instrumento apresenta uma possibilidade real de embate narrativo. Entende-se que a chance de narrar as próprias histórias, preservando a memória coletiva e a autodeterminação, tem potencial para construir novas representações sociais e ideológicas. Espera-se, ainda, que contribua para uma descolonização do senso estético cinematográfico, tornando acessível uma visão mais complexa e heterogênea da cultura de centenas de

sociedades indígenas que habitam o território do País. Dessa maneira, pensa-se o audiovisual como um caminho para que haja respeito aos direitos já conquistados, a conquista de novos, como também um diálogo positivo com não indígenas e a articulação de novas alternativas.

O referido potencial é alvo de múltiplos estudos acadêmicos em outros países da América Latina. Contudo, pesquisas sobre cinematografias indígenas ainda são muito tímidas nas universidades brasileiras. Além disso, a maioria está geograficamente concentrada na Amazônia e proximidades. É muito relevante, portanto, que sejam feitas abordagens acerca da produção das comunidades de outras regiões, com sua diversidade e idiossincrasias. É importante que se escute o que dizem os povos indígenas do Nordeste, que tantos acreditam extintos.

Em Pernambuco, destaca-se o Coletivo Fulni-ô de Cinema, que surgiu através do projeto Vídeo nas Aldeias, em 2012. A característica de mais relevo na produção é a utilização do Yaathe, única língua indígena falada no Nordeste brasileiro, excluindo-se a parte do Maranhão enquadrada na Amazônia Legal. O povo Fulni-ô¹, por um lado, é um dos grupos indígenas brasileiros com mais tempo de contato com a sociedade nacional, e por outro, evidencia-se pela manutenção de aspectos diferenciadores sólidos, como o idioma nativo e o Ouricuri, recolhimento anual para a realização de rituais religiosos. A terra indígena oficializada está localizada entre o Agreste e o Sertão de Pernambuco, no município de Águas Belas.

À vista de todo o abordado, este estudo pretende se orientar pelas seguintes questões: 1) Qual a identidade do indígena representada na produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema? 2) Quais são as contribuições possíveis desse material? 3) Podem ser identificadas na referida produção perspectivas e enfoques divergentes e opostos ao modelo de sociedade colonial ocidental, e quais seriam?

¹ Não há unanimidade quanto ao uso de inicial maiúscula ou minúscula nos etnônimos indígenas. Apesar de o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Brasil, 2008) estabelecer que as aludidas denominações devem ser escritas com inicial minúscula, a própria normativa prevê a possibilidade de obras especializadas observarem regras próprias, provindas de códigos ou normalizações específicas. Em 1953, a Associação Brasileira de Antropologia realizou a “Convenção para a grafia dos nomes tribais” (Convenção, 1954), pela qual os etnônimos indígenas seguem um padrão com iniciais maiúsculas e sem flexão de número e gênero. Mesmo com ressalvas em relação a diversos pontos da mencionada convenção, no presente trabalho, adotaremos a capitalização, em consonância com o entendimento de Viveiros de Castro (1999, p. 163), de acordo com o qual é pior “a ‘aculturação’ forçada pelo abasileiramento dos etnônimos”. O referido antropólogo exemplifica que “ escrever, por exemplo, os Araweté, em lugar de os arauetés, é um modo, certamente simbólico, de reconhecer um coletivo linguístico, étnico e territorial diferenciado dentro da ‘comunhão nacional’” (Castro, 1999, p. 163). Esse também é o padrão convencionado na prática cotidiana da Funai (Brasil, 2016), assim como na produção acadêmica de pesquisadores Fulni-ô (Sá, 2017; Silva, 2016) e de outros indígenas brasileiros (Alves, 2024; Graúna, 2024; Krenak, 2019).

Nesse percurso, traçamos como objetivo geral investigar a produção audiovisual do aludido coletivo, a identidade indígena nela representada e suas possíveis contribuições. E, como objetivos específicos, mapear os curtas e médias-metragens produzidos; analisar as temáticas tratadas nas produções do coletivo; e identificar as perspectivas e enfoques apresentados.

Com isso em mente, no Capítulo 1, iniciamos o trabalho explorando as diferentes dimensões da colonialidade — do poder, do saber, do ser e do ver —, articulando-as a aspectos significativos para os povos indígenas, especialmente os que ocupam territórios na região Nordeste, ao longo na história do Brasil. Assim, abordamos questões como o etnocídio das comunidades, o enfraquecimento e desaparecimento de inúmeras línguas e a forma como os indígenas passaram a ser representados na propaganda colonial e no cinema hegemônico. Em seguida, abrimos uma discussão acerca das escolhas e estratégias tomadas pelos povos que aqui viviam frente ao desenvolvimento do colonialismo e, então, passamos a tratar especificamente do povo Fulni-ô e da manutenção de sua língua, o Yaathe.

No Capítulo 2, seguimos a trilha de outras narrativas, ou seja, reações e respostas frente ao que tratamos no Capítulo 1. Preliminarmente, explicitamos os balizadores teórico-metodológicos deste trabalho, com a etnografia da tela proposta por Rial (1995) e enfoques da Sociologia da Imagem desenvolvida por Cusicanqui (2015). A partir daí, introduzimos uma discussão a respeito do giro decolonial latino-americano e de teorias indígenas do Bem Viver, tudo em diálogo com falas de indígenas Fulni-ô, entrevistados na presente pesquisa. A seguir, passamos a abordar a possibilidade de narrativas indígenas no cinema, começando por um histórico dos cinemas periféricos até chegar ao Coletivo Fulni-ô de Cinema.

O Capítulo 3 já trata dos caminhos pensados e percorridos neste trabalho. De início, detalhamos o desenho da pesquisa. Logo, inserimos nosso relato de experiência, desde a escolha da temática às veredas trilhadas no trabalho de campo, incluindo os ajustes necessários e as soluções encontradas. Expomos, então, o mapeamento da produção do Coletivo Fulni-ô de Cinema e a escolha dos filmes para análise.

Por fim, no Capítulo 4, trabalhamos com a descrição e análise de três obras do Coletivo Fulni-ô de Cinema, buscando nos aprofundar nos enfoques, perspectivas e na identidade indígena nelas representados.

Esperamos, com essa investigação, colaborar para enriquecer o profícuo debate sobre as narrativas próprias dos povos indígenas no Brasil, especialmente no âmbito do cinema e, assim, contribuir tanto para a difusão de novas representações sociais como para a

acessibilidade a uma visão mais complexa e heterogênea das diversas culturas às vezes tão próximas, mas invisibilizadas.

Capítulo 1 – As diferentes dimensões da colonialidade no Nordeste brasileiro

Neste capítulo, nos propomos a explorar as diferentes dimensões da colonialidade — do poder, do saber, do ser e do ver — enquanto abordamos aspectos históricos referentes aos povos indígenas brasileiros, mais especificamente às comunidades cujos territórios localizam-se na região Nordeste.

1.1. Etnocídio das comunidades indígenas e a colonialidade do poder

Fausto (2006, p. 41) aponta que “a palavra catástrofe é mesmo a mais adequada para designar o destino da população ameríndia” no período da colonização. Segundo o autor, a imensa população de indígenas foi reduzida a cerca de 250 mil sobreviventes. Já Athias (2005) estima que a população indígena era em torno de três milhões quando os portugueses chegaram ao Brasil, tendo esse número diminuído, após quinhentos anos da invasão, mesmo com o aumento da população geral, para menos de 450 mil indivíduos. Atualmente, entretanto, houve um crescimento nessa população, que, segundo os dados do Censo de 2022 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), totaliza 1.693.535 pessoas (IBGE, 2023). É fato que os números são imprecisos, no entanto é inegável que houve e há um genocídio em curso no País.

Nessa esteira, Alves (2024, p. 16), indígena Pankará, destaca que:

Os povos originários permaneceram silenciados por muito tempo, temerosos do que o homem branco poderia fazer, pois sentiram na pele o mal instaurado em suas terras após a chegada dos portugueses no Brasil em 1500. Populações inteiras foram dizimadas, tradições, crenças e línguas se perderam no processo de colonização. Nossos parentes eram obrigados a abandonarem sua língua e costumes para sobreviverem, os que resistiam sofriam sérias punições, servindo de exemplo para os demais. A cultura remanescente daquela época foi preservada pelos nossos ancestrais às escondidas, os rituais eram feitos na mata, longe dos olhares do homem branco, mas mesmo assim a perseguição era constante.

Inclusive, vale ressaltar que a referida imprecisão nos números e estimativas faz parte da catástrofe, afinal a ausência de informação e narrativas indígenas é um sintoma do apagamento dessa população. Na primeira região explorada do Brasil, o Nordeste, a invisibilização foi especialmente forte, resultando em representações dos indígenas como figuras passivas na História, na mitologização de sua cultura e na crença de que não existem povos originários nessas áreas geográficas. Como Oliveira (1998, p. 47) já abordou, a escassez nos estudos referentes aos povos indígenas dessa região do Brasil é patente:

Os povos indígenas do Nordeste não foram objeto de especial interesse para os etnólogos brasileiros. Nas bibliotecas e no mercado editorial, são muito raros os trabalhos especializados disponíveis. Apesar da grande expansão do sistema de pós-graduação nos últimos anos no Brasil, ainda no início desta década contava-se com poucas teses monográficas e nenhuma interpretação mais abrangente formulada sobre o assunto. Tudo levava a crer tratar-se, em definitivo, de um objeto de interesse residual, estiolado na contracorrente das problemáticas destacadas pelos americanistas europeus, e inteiramente deslocado dos grandes debates atuais da antropologia. Uma etnologia menor.

Além do mais, uma grande produção antropológica a respeito do tema apresenta dúvidas com relação à existência de culturas indígenas na região, como cita Oliveira (1998). Para chegar a essa conclusão, fala-se sobre aculturação, integração no meio regional, mesclagem/“mestiçagem” e perda de elementos tradicionais, como a língua. O maior entrelaçamento dessas comunidades à modernidade parece dificultar as pesquisas dos antropólogos, na forma entendida por Lévi-Strauss: “Se é a distintividade cultural que possibilita o distanciamento e a objetividade, instaurando a não contemporaneidade entre o nativo e o etnólogo, como é possível proceder com as culturas indígenas do Nordeste, que não se apresentam como entidades descontínuas e discretas?” (Oliveira, 1998, p. 49).

Assim, tanto o evolucionismo cultural estadunidense como o estruturalismo francês e mesmo o indigenismo tendem a uma avaliação negativa sobre uma etnologia dos povos indígenas do Nordeste. Em passagens que envolvem “amargor”, “suspeição” e “descrédito, inclusive, como possíveis sujeitos históricos”, Oliveira (1998, p. 50), cita Darcy Ribeiro:

os símbolos de sua origem indígena, haviam sido adotados no processo de aculturação
[...]
o idioma e todas as práticas tribais, exceto o culto do Juazeiro Sagrado, se é que este
cerimonial fora originalmente deles
[...]
magotes de índios desajustados
[...]
Por todos os sertões do nordeste, ao longo dos caminhos das boiadas, toda a terra já é
pacificamente possuída pela sociedade nacional; e os remanescentes tribais, que ainda
resistem ao avassalamento só têm significado como acontecimentos locais,
imponderáveis (Ribeiro, 1970, p. 53-57 *apud* Oliveira, 1998, p. 50).

Apesar desse imaginário, a presença significativa de comunidades indígenas no Nordeste, bem como seu aumento ao longo dos anos, tem sido destacada nos censos do IBGE. Nesse sentido, Oliveira (1998) destaca que

É por isso que o fato social que nos últimos vinte anos vem se impondo como característico do lado indígena do Nordeste é o chamado processo de etnogênese,

abrangendo tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias já reconhecidas. [...] é isso que pode ser tomado como base para distinguir os povos e as culturas indígenas do Nordeste daqueles da Amazônia.

A “etnologia das perdas” deixou de possuir um apelo descritivo ou interpretativo e a potencialidade da área do ponto de vista teórico passou a ser o debate sobre a problemática das emergências étnicas e da reconstrução cultural. E é orientado por essas preocupações teóricas que se constituiu do início dos anos 90 para cá um significativo conjunto de conhecimentos sobre os povos e culturas indígenas do Nordeste, ancorado na bibliografia inglesa e norte-americana sobre etnicidade e antropologia política, e — é importante acrescentar — nos estudos brasileiros sobre contato interétnico.

Com base na noção de “territorialização”, Oliveira (1998, p. 56) desenvolve o processo de reorganização sociocultural pelo qual passaram os indígenas dessa área geográfica, o que resultou nas atuais dinâmicas observadas:

O que estou chamando aqui de processo de territorialização é, justamente, o movimento pelo qual um objeto político-administrativo — nas colônias francesas seria a “etnia”, na América espanhola as “reducciones” e “resguardos”, no Brasil as “comunidades indígenas” — vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação, e reestruturando as suas formas culturais (inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e com o universo religioso). E aí volto a reencontrar Barth, mas sem restringir-me à dimensão identitária, vendo a distinção e a individualização como vetores de organização social. As afinidades culturais ou linguísticas, bem como os vínculos afetivos e históricos porventura existentes entre os membros dessa unidade político-administrativa (arbitrária e circunstancial), serão retrabalhados pelos próprios sujeitos em um contexto histórico determinado e contrastados com características atribuídas aos membros de outras unidades, deflagrando um processo de reorganização sociocultural de amplas proporções.

Debatido brevemente esse ponto, que será mais trabalhado a seguir em tópicos específicos, passemos a uma discussão macro, referente ao processo colonizatório iniciado no século XVI. Desde a invasão/invenção da América, a colonização e o conseqüente surgimento do mercado mundial foram essenciais ao desenvolvimento definitivo do capitalismo (Hobsbawm, 1985), o qual caracterizou-se como colonial, eurocentrado e estabeleceu-se como um novo padrão de poder mundial. Portanto, como bem explicita Quijano (2005, p. 107), a “América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade”. Tais fatos resultaram em efeitos especialmente transformadores para os povos originários dos territórios que viriam a se tornar colônias. Além da violência sofrida no processo de dominação, iniciou-se a própria absorção pela sociedade moderna de uma forma muito intensa e acelerada. Conforme Athias (2005, p. 1),

A política de colonização e expansão territorial no Brasil que data desde o século XVI retrata com expressividade uma elite política que impõe seus interesses com determinação e, desde então, sempre manifestou com clareza a ausência de alteridade, sendo, inclusive, oportuno para essa elite a intolerância e o uso da violência para que estabeleça o seu modelo de sociedade. Esta elite política reproduz nas políticas públicas uma concepção de mudança social alicerçada em uma desenfreada “expansão econômica”, em sua forma mais perversa exclui parcelas significativas da população, entre estes os negros e os índios.

Em um curtíssimo período, instalaram-se o que Marx (1985, p. 65) chamaria de pressupostos da dissolução da propriedade comunal e de instalação do capitalismo: dissolução com relação à terra como condição natural de produção, dissolução das relações do ser humano como proprietário dos instrumentos de produção e de consumo, e dissolução da relação do trabalhador com sua força de trabalho (Marx, 1985, p. 91-93). A desapropriação das terras indígenas teve, pois, papel fundamental na proletarianização dos indígenas brasileiros.

Mais que isso, Quijano (2005) ressalta que, durante a colonização, diversas formas de exploração e controle do trabalho coexistiram na América de forma articulada com o capital e o mercado mundial. Entretanto, essas formas, como a escravidão, a servidão, a reciprocidade, a pequena produção e o salário, não eram uma extensão de um processo histórico, mas novas. Foram estabelecidas de forma deliberada para produzir para o mercado mundial e articulavam-se entre si. Assim, estabelecia-se um padrão global de controle do trabalho, de seus produtos e recursos, com foco no capital, é verdade, mas articulando com ele outras formas de produção. Esse padrão complexo, mundial, foi elemento do então incipiente novo padrão de poder.

Fanon (1961, p. 40) explica que o valor mais essencial para o povo colonizado, “por ser o mais concreto, é primordialmente a terra: a terra que deve assegurar o pão e, bem entendido, a dignidade da ‘pessoa humana’”. Observa-se que as comunidades indígenas perdem a base de sua sustentação material com a desapropriação de suas terras e, para sobreviver, precisam inserir-se mais profundamente no capitalismo, transformando-se em reserva de mão de obra, a ser explorada de modos diversos. Dessa forma, no Nordeste brasileiro, a questão da terra foi e é pré-requisito para os diversos problemas indígenas relacionados à organização social e econômica do aldeamento, ou seja, à própria expansão do sistema capitalista nas aldeias, visto que leva à migração e à procura por fontes de renda nas fazendas, usinas ou nas cidades (Silva, 2011).

Nesse processo, a ideia de que os povos indígenas estão em processo de desaparecimento e a imagem do “índio preguiçoso” — que seria empecilho para o desenvolvimento, um peso morto que utiliza dinheiro público e deveria integrar-se à sociedade-padrão — foram usadas como justificativas para a desapropriação de suas terras.

Isso porque, por essa concepção, o que legitima o direito à propriedade seria o trabalho produtivo.

A violência da colonização pode ser observada por variados aspectos, que integram um mundo colonial maniqueísta, como analisado por Fanon (1961): um mundo compartimentado, dividido em dois. E a base dessa diferença entre conquistadores e conquistados está na ideia de “espécies”, de “raça”.

Na história mundial, em distintas épocas e lugares, situações de dominação foram acompanhadas de noções de superioridade e inferioridade. Todavia, a partir da América, surgiu um novo modo de legitimação da conquista: a “raça”, com seu sentido moderno e baseado em argumentos “científicos”. Explicava-se que a situação de inferioridade de alguns indivíduos decorria de uma estrutura biológica distinta, naturalmente inferior. Cusicanqui (2015, p. 28, tradução nossa) elucida que “a dominação colonial não equivale à dominação racial, embora ambas se sobreponham. Se a dominação racial existe, é como resultado do ‘feito colonial’ e não o contrário”.²

Por conseguinte, a população da América e, em seguida, do planeta, passou a ser classificada tomando a raça por critério. E as relações sociais derivadas dessa divisão produziram novas identidades sociais, como indígenas, negros e mestiços. O aludido modo de distinção foi fundamental para o estabelecimento do novo padrão de poder mundial e tornou-se a mais durável e eficaz ferramenta de dominação, mesmo após a independência das colônias, com a colonialidade do poder (Quijano, 2005).

Nesse sentido, percebe-se que, após a invasão ibérica do continente americano, insere-se uma nova legitimação para o controle do poder, que vai além de explicações do divino ou meramente econômico:

A causa é efeito: se é rico porque é branco, se é branco porque é rico. Por isso, as análises marxistas devem modificar-se ligeiramente sempre que abordam o sistema colonial. Mesmo o conceito da sociedade pré-capitalista, bem estudado por Marx, teria que ser de novo formulado. O servo é de uma essência diferente da do cavaleiro, mas é necessária uma referência ao direito divino para legitimar essa diferença de classes. Nas colônias, o estrangeiro impôs-se com a ajuda dos seus canhões e das suas máquinas. Apesar da domesticação empreendida e da apropriação, o colono continua a ser sempre um estrangeiro. Não são as fábricas, as propriedades nem a conta no banco que caracterizam principalmente a “classe dirigente”. A espécie dirigente é, antes de mais, a que vem de fora, a que não se parece aos autóctones, “aos outros” (Fanon, 1961, p. 35-36).

² “la dominación colonial no equivale a la dominación racial, aunque ambas se traslapan. Si la dominación racial existe, es como resultado del ‘hecho colonial’ y no a la inversa”.

Refletindo sobre essa divisão de classe pela “espécie”, Krenak (2020, p. 82), líder indígena e ambientalista, conclui: “existe, então, uma humanidade que integra um clube seletivo que não aceita novos sócios. E existe uma camada mais rústica e orgânica, uma subumanidade, que fica agarrada à terra. Eu não me sinto parte da humanidade. Eu me sinto excluído dela”.

Percebe-se, dessa maneira, que as referidas formas de dominação se perpetuam:

Após quinhentos anos das invasões europeias e uma intensa miscigenação entre europeus, africanos e indígenas, ainda persiste, mesmo que de forma velada, a hegemonia de padrões eurocêntricos e, por consequência, a sedimentação de uma série de práticas racistas que corroboram as desigualdades sociais com relação aos povos indígenas e negros (Santana, 2017, p. 112-113).

A ideia de colonialidade do poder (Quijano, 2005) revela justamente “a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (Grosfoguel, 2008, p. 126). Ou seja, o capitalismo em si já impõe um padrão de poder baseado em formas de dominação coloniais, as quais incorporam “mecanismos de controle da subjetividade, exploração do trabalho e hierarquização do mundo (o racismo epistêmico, cultural e biológico) que forma a base do sistema-mundo sob domínio europeu” (Santana, 2018, p. 63). Pode-se dizer, assim, que a complexa junção e articulação entre a estrutura colonial e o padrão de poder capitalista perpetuam a dominação, em escala mundial, com uma sistemática divisão racial do trabalho.

A referida divisão manteve-se durante o período colonial e foi expandida globalmente com a expansão do domínio dos brancos/europeus. Com a América, o trabalho gratuito de populações racializadas e o poderio sobre os metais preciosos e outros recursos, a Europa Ocidental assumiu vantagens para consolidar-se como sede do controle do mercado mundial. O desenvolvimento econômico europeu foi, de certa, forma, como argumentam Shohat e Stam (2006, p. 39), uma “‘empreitada conjunta’ (da qual o Primeiro Mundo saiu lucrando) possibilitada inicialmente pela exploração colonial e em seguida pelo neocolonialismo que exauriu o Terceiro Mundo até hoje”.

Desde as colônias, no restante do planeta, associava-se o salário, os cargos de poder administrativo e a possibilidade de acumulação aos brancos. Enquanto isso, o trabalho não remunerado ou não-assalariado foi associado às “raças inferiores”, dominadas. De acordo com Quijano (2005), grande parte do etnocídio indígena foi resultado de seu uso como mão de obra forçada e descartável no início da invasão. Mesmo depois de a administração colonial promover uma nova reorganização das populações indígenas, estas passaram a trabalhar sob

uma forma de servidão não paga e, ainda assim, sem a garantia da posse de terra em lugar da remuneração. Com o tempo, a colonialidade resultou em uma distribuição geográfica mundial de cada uma das formas de controle do trabalho. O capital tomou a posição de eixo, na Europa, com o controle do trabalho assalariado, e a partir dele articulavam-se as mais diversas formas de trabalho não pago, adstritas às raças colonizadas nas demais regiões do globo.

Em posição central, a Europa atribuiu a si mesma uma nova identidade de sede, ao passo que atribuiu também novas identidades geoculturais às outras populações. Não se trata somente, pois, de controle de mercado, de aspectos puramente econômicos. A colonialidade manteve tal domínio sobre todas as regiões do planeta, as quais passaram por um “processo de re-identificação histórica” (Quijano, 2005, p. 110). Assume, desse modo, dimensões no ser. Assim, novas identidades são criadas, moldadas e, concomitantemente, desvalorizadas, distorcidas e invisibilizadas pelos padrões coloniais. A desumanização foi recurso nesse processo e perpetua-se no imaginário social. E de maneira conjunta, a imposição de normas e práticas coloniais alteraram profundamente as formas de vida locais, afetando a cultura e a própria existência.

Note-se que, nessa esteira, um aspecto importante da violência colonial refere-se à transformação do colonizado em um inimigo dos valores, um mal absoluto (Fanon, 1961). E a evangelização pela religião cristã aparece como um instrumento para extirpar as heresias e os instintos do mal. Na realidade, contudo, o que a Igreja dos brancos promove é o chamamento do homem colonizado ao caminho do branco, do opressor. Do mesmo modo, o processo de colonização constantemente desumaniza o colonizado, animalizando-o, tratando-o por meio de uma linguagem zoológica. Tenta-se, pois, exigir ao colonizado a razão e os valores ocidentais para que ele possa ser considerado um ser humano:

O poder colonial funcionava como agente do controle social produzindo o colonizado. Os valores locais, primários, relativos ao ambiente não europeu, à cultura, à tradição, às crenças eram considerados inferiores e eram combatidos e proibidos com o interesse de substituí-los. [...] O colonizador parte de suas verdades absolutas e imperativas e da negação inalienável do nativo enquanto sujeito (Santana, 2010, p. 54).

Nessa senda, a teoria do colonizador baseava-se na matemática da unidade: “um só Deus, um só Rei e uma só Língua. O verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei e a verdadeira Língua” (Santiago, 1978, p. 16).

Quase toda a informação disponível sobre os povos ameríndios do século XVI provém de relatos escritos por cronistas portugueses, viajantes e padres, especialmente jesuítas

(Fausto, 2006). Nesse sentido, o conhecimento histórico sobre os indígenas, seus modos de viver e identidade é mediado, necessariamente, pelo olhar do colonizador. O texto teatral *Auto representado na festa de São Lourenço*, de 1587, ilustra bem esse ponto. O autor, padre José de Anchieta, literalmente demoniza o cacique Guaixará, líder da nação Tamoia, conhecido por se unir aos franceses na resistência à dominação portuguesa. Morto em combate no Rio de Janeiro, o cacique não por acaso dá nome ao diabo que, no auto, convoca outros demônios (de nomes também indígenas) para corromper uma aldeia. Vale destacar um trecho da fala do diabo Guaixará na peça:

Meu sistema é o bem viver/ Que não seja constrangido/ o prazer, nem abolido./ Quero as tabas acender/ com meu fogo preferido/ Boa medida é beber/ cauim até vomitar/ Isto é jeito de gozar/ a vida, e se recomenda/ a quem queira aproveitar./ [...] Que bom costume é bailar!/ Adornar-se, andar pintado,/ tingir pernas, empenado/ fumar e curandeirar,/ andar de negro pintado./ Andar matando de fúria,/ amancebar-se, comer/ um ao outro./ [...] Para isso com os índios convivi./ Vêm os tais padres agora/ com regras fora de hora/ pra que duvidem de mim./ Lei de Deus que não vigora (Anchieta, 1973, p. 4).

Elementos significativos das culturas indígenas são retratados como mera influência do diabo Guaixará. Desse modo, o cauim (bebida alcoólica tradicional), as pinturas, os adornos, as danças, o fumo, os rituais antropofágicos e a curanderia são reduzidos a práticas demoníacas que devem ser execradas; afinal, nelas a “Lei de Deus não vigora”. Visivelmente, com a colonização, a perspectiva cristã reduziu a maniqueísmos medíocres a crença e a cultura do outro, que se tornou um estranho em sua própria terra. Assim, o olhar deformador do europeu, ao se transformar em registro oficial e histórico, contribuiu para a desfiguração da cultura indígena.

O lugar distorcido do outro se constrói na relação de alteridade, no olhar evolucionista e classificatório, como as imagens distorcidas dos índios, e difundidas nos relatórios de viajantes europeus do período colonial, ou na correspondência oficial entre colônias e metrópole. Pelas imagens se inventa o “outro” e desenha os limites e a natureza da “relação de alteridade”. Tratam-se de processos de dominação política e ideológica por meio da construção de imagens e de sua naturalização (Castro, 2018, p. 32).

E a aludida classificação racista, com a formação de novas identidades inferiorizadas e invisibilizadas, resultou nas tão antigas quanto atuais representações dos indígenas acima explicitadas, contribuindo para o etnocídio. No Nordeste brasileiro, especificamente, foi popularizado o discurso de que não existem mais indígenas “de verdade”, com base em uma visão estereotipada e estática de como esses povos deveriam ser e negando-se dinâmica aos

grupos. Alegações de que “não são índios”, que já serviram para que seus territórios fossem desapropriados, hoje prejudicam processos de demarcação de terras e perpetuam ameaças e violências (Nascimento, 2019). São as contradições indicadas por Shohat e Stam (2006), que incluem tanto a ideia de inferioridade do diferente quanto, no caso dos mais “parecidos”, mais “misturados” (Oliveira, 1998), a negação de sua identidade indígena. Assim, a negação da diferença e a negação da igualdade complementam-se.

É importante perceber que o território brasileiro é cenário de povos muito diversos entre si, com culturas, lógicas, formas de pensar, estruturas linguísticas e de comunicação diferentes: “uma das maiores e mais complexas sociedades multirraciais e pluriétnicas do mundo, composta, majoritariamente, por descendentes de africanos dispersos na diáspora e povos indígenas” (Santana, 2017, p. 112-113). Dados apontam para a existência de, pelo menos, trezentas diferentes etnias indígenas. Alves (2024, p. 16) elucida que

Cada etnia tem sua subjetividade, seus traços e cultura. Deve-se levar em consideração o espaço geográfico a que essa etnia pertence. Se somos povos originários do Nordeste, certamente não nos pareceremos com as comunidades tradicionais que habitam a região do Norte do país e vice-versa.

Entretanto, as especificidades das mais diversas comunidades indígenas seguem um curso de apagamento violento, essencial à ideia de colonização. A própria existência dos povos é negada e suas idiossincrasias, ignoradas.

Destarte, além do próprio poder em si, tem-se ampliado o conceito da colonialidade do poder, sendo ela entendida como “uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (Mignolo, 2010, p. 12), a qual inclui o controle da economia e da autoridade, mas também da natureza e dos recursos naturais, da subjetividade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento. Menciona-se, portanto, uma tripla dimensão: do poder, do ser e do saber. E, ainda, por entenderem os efeitos das formações das imagens e de como são vistas, tem sido incluído o aspecto do ver (Cusicanqui, 2015; León, 2019).

1.2. Colonialidade do saber e glotofagia – a “devoração” de línguas pelo Ocidente

As estruturas coloniais que deram base à formação da sociedade moderna não se mantêm apenas pelo poder em si, mas são reforçadas pela colonialidade do saber, como já indicado brevemente no tópico acima. Com a estrutura colonial, a Europa concentrou o controle das experiências, histórias, culturas, subjetividades e do conhecimento sob sua hegemonia.

Quijano (2005) expõe que, primeiramente, as populações das áreas colonizadas foram apropriadas de seus descobrimentos mentais e culturais quando se verificava que poderiam ser utilizados em benefício do desenvolvimento do capitalismo europeu. Em contrapartida, outros modos de produção de conhecimento, padrões de expressão, objetivação, produção de símbolos e sentidos foram violentamente reprimidos. No caso dos indígenas presentes nas regiões das Américas Central e do Sul, foram privados de sua herança intelectual objetivada através de uma repressão notoriamente violenta, duradoura e profunda. E, de maneira adicional, os conquistadores os forçaram a aprender a parte da cultura europeia que fosse útil à dominação, o que ocorreu na catequização e no aprendizado da língua do colonizador. O referido processo resultou em uma “colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 111).

O sociólogo peruano destaca a forma como associação entre o etnocentrismo colonial e a justificativa da classificação racial da população mundial conduziu os europeus a sentirem-se naturalmente superiores e mais avançados que todos os outros povos do planeta. No mesmo sentido, Krenak (2019, p. 11) explica que:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

Consequentemente, a história do mundo passou a ser observada com base em um tempo diferente, de acordo com o qual os povos colonizados, bem como suas histórias e culturas, passaram a ser situados no passado do percurso histórico que desemboca na Europa: um caminho que iniciaria em um estado de natureza e seria concluído na Europa ocidental. Uma visão, pois, evolucionista, que enxerga o movimento e as mudanças humanas de maneira unilinear e unidirecional. Foi essa perspectiva que se sobrepôs às inúmeras histórias, descobrimentos, memória e linguagens dos mais diferentes povos que aqui viviam e que foram reduzidos a uma identidade única de “índios” e privados de seu papel na produção cultural da história.

Por sua vez, Lander (2005) explica que a perspectiva hegemônica de que a sociedade moderna é o único modo de vida possível, globalizado e universal, provém da aludida

narrativa histórica do pensamento social ocidental, a qual se apresenta como conhecimento científico, objetivo.

Segundo o referido teórico venezuelano, a naturalização da sociedade liberal de mercado como forma mais avançada e “normal” da humanidade, com uma eficácia neutralizadora para qualquer outro modo, tem origem em específicas condições histórico-culturais, que geraram as duas dimensões constitutivas do conhecimento moderno. A primeira consistiria, conforme será desenvolvido adiante, nas sucessivas separações do mundo real que ocorreram no Ocidente, sobre as quais se construíram os seus saberes. Já a segunda dimensão seria a articulação entre o conhecimento e o poder, com destaque para as relações coloniais (Lander 2005).

No que diz respeito às referidas separações, tiveram início com a religiosa judaico-cristã, que separa o sagrado, o humano e a natureza. Posteriormente, o Iluminismo impulsionou as partições com a divisão entre a razão e o mundo. Todo o conhecimento produzido sobre essas bases, diferente de outras culturas, é descontextualizado e mesmo “descorporizado”:

A razão não é somente uma secularização da ideia de “alma” no sentido teológico, mas uma mutação numa nova id-entidade, a “razão/sujeito”, a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento.

[...]

Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racional”. São objetos de estudo, “corpo”, em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis (Quijano, 2005, p. 118).

Logo, o ser humano desconectado da natureza é enxergado como superior, tanto em relação aos outros mais próximos a ela quanto aos demais seres vivos do planeta, que tornam-se meros recursos para exploração:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a terra e a humanidade (Krenak, 2019, p. 16).

Nesse sentido, de acordo com Lugones (2019, p. 358), com base nas hierarquizações e distinções do mundo colonial,

Somente homens e mulheres civilizados são humanos; povos indígenas das Américas e escravos africanos eram classificados como não humanos — animais,

incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colono, moderno foi transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão.

Tais separações passam a articular-se, então, com as justificativas coloniais de contraste entre, de um lado, o ocidental, europeu, avançado, e, do outro, o restante das culturas, os “outros”. Com a conquista do continente americano, tiveram início a modernidade e a organização colonial do mundo, acompanhada da constituição colonial dos saberes. Passa-se a explicar a totalidade do planeta com base em uma grande narrativa universal, na qual a Europa é o centro geográfico e o fim da História. O tempo e o espaço de todos os povos e regiões do planeta são analisados, assim, tendo como critério a experiência europeia, que, de particular, assume-se como universal e excludente.

Essa cosmovisão centrada na modernidade é o cenário da constituição das ciências sociais e pode ser resumida, de acordo com Lander (2005, p. 13), em quatro dimensões fundamentais:

1) a visão universal da história associada à ideia de progresso (a partir da qual se constrói a classificação e hierarquização de todos os povos, continentes e experiências históricas); 2) a “naturalização” tanto das relações sociais como da “natureza humana” da sociedade liberal-capitalista; 3) a naturalização ou ontologização das múltiplas separações próprias dessa sociedade; e 4) a necessária superioridade dos conhecimentos que essa sociedade produz (“ciência”) em relação a todos os outros conhecimentos.

E tal conhecimento superior, científico e universal, além de fruto das separações, também é a elas submetido. Por exemplo, enquanto a História estuda o passado, as demais disciplinas focam no presente, com distintas partições temáticas. Na constituição das ciências sociais, à Antropologia são destinados os “outros”, como objetos de estudo.

Assim, a ciência categoriza o mundo. E, como único saber válido, seus conceitos, categorias e perspectivas são utilizados na análise de toda e qualquer realidade, enquanto suas proposições ditam as normas a serem seguidas por qualquer população. A experiência europeia é colocada como padrão e definidora do que é avançado, atrasado, primitivo ou tradicional, em um juízo axiológico. Tal visão não necessariamente leva a um posicionamento político consciente, mas a uma atitude implícita, irreflexa. Como elucidam Shohat e Stam (2006) o mundo é, dessa maneira, dividido entre o “Ocidente e o resto”, englobando hierarquias binárias, inclusive na linguagem cotidiana: “*nossas* nações, as tribos *deles*; *nossas* religiões, as superstições *deles*; *nossa* cultura, o folclore *deles*; *nossa* arte, o artesanato *deles*; *nossas* manifestações, os tumultos *deles*; *nossa* defesa, o terrorismo *deles*” (Shohat; Stam,

2006, p. 21). Essa concepção e forma prática de produção de conhecimento é que são identificadas como eurocentrismo.

Quijano (2005, p. 115) ressalta, todavia, que esse saber

não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo.

Por essa muito específica racionalidade, outras formas de ser e de saber são, como já explicitado aqui, tidas como inferiores, negativamente primitivas, fixadas no passado, anteriores no desenvolvimento histórico, aquelas que ainda não atingiram o moderno.

Tanto a negação como a violenta repressão dos saberes das civilizações ameríndias durante os séculos XVI e XVII foram artifícios dos gramáticos e filósofos europeus no intuito de hierarquizar as formas de conhecimento aqui encontradas, por parâmetros europeus de conhecimento e de escrita (Mignolo, 2010). Evoque-se, por exemplo, que escritas locais, como códigos mesoamericanos com sistemas de hieróglifos, que já incluíam elementos fonéticos, e o *quipus* andino foram desvalorizadas e não reconhecidas como formas legítimas de linguagem escrita. Esse desprezo resultou na destruição de um vasto conjunto de conhecimentos sofisticados. Todos esses processos aqui elencados são referidos como epistemicídio e exorbitam uma simples colonização para incluir o genocídio sistemático dos povos indígenas e a negação da produção de conhecimento local (Santana, 2018).

Seguindo esse entendimento, concebe-se que um aspecto que não pode ser ignorado quando se fala sobre o conhecimento eurocêntrico é a questão linguística. Mignolo (2007) ressalta que a lógica global moderna foi construída a partir do grego, do latim e das seis versões vernáculas modernas (espanhol, italiano, português, francês, inglês e alemão), as línguas coloniais europeias. E a racionalidade do conhecimento em línguas distintas delas já é posta em dúvida (Mignolo, 2003b). O filósofo argentino explica, pois, que a ciência, considerada como conhecimento e sabedoria, é inseparável da língua.

Línguas não são meros códigos na transmissão de mensagens, mas conduzem em si modelos de apreensão do mundo, sonoridades distintas e traços da história de um povo. Carregam ideologia e identidade. A apreensão do mundo passa pela linguagem e por ela é expressa. A aludida generalização implica, assim, na homogeneização do pensamento e, como a língua é algo que os humanos são, tem efeitos na existência de sujeitos, como veremos a seguir em tópico específico acerca da colonialidade do ser.

Com base nesses fatos, Calvet (2007) desenvolveu o conceito de “glotofagia”. O termo deriva do grego *glossa* (língua) e *phagia* (comer ou devorar), e refere-se ao processo pelo qual uma língua minoritária é “devorada” ou substituída por uma dominante, de maior poder econômico, político e social. Kandjimbo (2024) explica que a ideia define uma vocação altericida do Ocidente, de forma mesmo intencional, com o propósito de extinguir a língua do outro. Dessa maneira, juntamente com as línguas, culturas locais são marginalizadas ou dissipadas. Não se limita, portanto, a uma mudança linguística superficial, mas reflete um processo mais profundo de assimilação e homogeneização. A perda de uma língua pode significar a perda de tradições, conhecimentos e formas de ver o mundo que a ela são intrinsecamente ligados.

O linguista francês também formulou a expressão “guerra das línguas”. No contexto Europeu, pode-se dizer que a disputa entre os latinos e os gregos, de um lado, bem como com os denominados “bárbaros”, “estrangeiros”, instaurou a aludida conjuntura. O fenômeno desenrolou-se, então, nas rivalidades entre as diversas línguas europeias até alcançar outras regiões do planeta, sob hegemonia ocidental (Kandjimbo, 2024). Assim, com muito mais força e intensidade, desde o colonialismo europeu até a globalização contemporânea, as línguas e culturas menos dominantes enfrentam pressões para se adaptar ou desaparecer.

Para Calvet (2007), a exclusão provocada pelo colonialismo cria fenômenos “secundários”, dentre os quais figura a subordinação linguística. Inicialmente, o invasor explora o seu “direito de nomear”, havendo uma indiferença em relação à autodenominação dos colonizados. O termo “índios”, por exemplo, foi produto de um erro dos portugueses (que chegaram ao Brasil pensando que eram as Índias) o qual passou a definir, de forma reducionista, todas as etnias que habitavam o País antes da invasão. Mais além, Santos (2015, p. 15) adverte:

Os colonizadores, ao generalizarem apenas como “índios”, estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar.

Enquanto Calvet (2007) chama de “heterodenominação” essa violência de negar a um povo a possibilidade de se definir, em tom sarcástico, o filósofo quilombola atesta como intencional e parte da engrenagem da dominação o uso generalizado da denominação “índios”:

O estranho é que mesmo pensando ter chegado às Índias, logo denominaram essa terra de Monte Pascoal. Ao perceber que não era um monte, chamaram-na Terra de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz e, por último, Brasil. Mais estranho ainda é que os povos aqui encontrados, como, por exemplo, os povos de língua tupi que chamavam essa terra de Pindorama (Terra das Palmeiras), continuam sendo chamados de índios (Santos, 2015, p. 15).

É preciso salientar que essa questão linguística interfere diretamente na forma como os indígenas foram e são vistos por outras comunidades, afinal, como aponta Bakhtin (2006, p. 99), “a língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida”. Pois “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, [...] a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (Bakhtin, 2006, p. 36). Logo, é possível afirmar que a linguagem é decisiva na maneira como os indivíduos interagem e como o mundo é compreendido, de modo que a generalização linguística necessariamente contribui para a homogeneização do pensamento. Dessa forma, foi por meio da palavra que ocorreu a generalização pejorativa dos indígenas que perdura até os dias de hoje.

Além do mais, a subordinação linguística impacta na maneira como os próprios indígenas se veem. De acordo com a noção ideológica de língua de Bakhtin (2006), a circulação do signo ideológico que é a palavra afeta o discurso interior dos usuários. A linguagem é o material semiótico da consciência do indivíduo, tendo papel central na forma como ele percebe o mundo, o outro e a si mesmo. Logo, quando uma nomeação reducionista e discriminatória se torna hegemônica, há um impacto no pensamento do colonizado e na percepção de si.

Ainda que inicialmente pareça contraditório, outro fator relevante para a dominação linguística do colonizado é o aprendizado da língua nativa pelos invasores. Segundo Bethania Mariani (2004), o domínio das línguas indígenas abre caminho, por exemplo, para a denominação de um ambiente (flora, fauna e geografia) até então desconhecido, demarcando “uma diferença tolerável e já absorvida” (Mariani, 2004, p. 148). Além disso, possibilita também a evangelização. No caso da colonização do Brasil, os jesuítas aprendiam o chamado tupi para, por exemplo, escrever peças teatrais a serem assistidas ou mesmo dramatizadas pelos próprios indígenas. É o caso do *Auto representado na festa de São Lourenço*, escrito por Anchieta em espanhol e em tupi. O jesuíta se aproxima dos indígenas com a língua e também com as referências à cultura desses povos, de forma a tornar mais digeríveis os valores cristãos. O sincretismo cultural (que inclui a língua), portanto, é uma estratégia para a catequização do colonizado e ressignificação dos elementos de sua cultura.

A imposição da língua dominante, processo chamado por Calvet (2007) de “glotofagia”, vai além do fenômeno de heterodenominação e ressignificação de elementos linguísticos e culturais. Segundo o autor, a língua do invasor inicialmente passa pelas classes dirigentes, depois pelos moradores de partes mais urbanizadas e, por último, pelo campo, o que podemos interpretar, no contexto da colonização do Brasil, como as matas com povos mais isolados. Calvet (2007) ressalta que a dominação linguística não ocorre de forma pontual e absoluta, mas passa por vários processos de bilinguismo, em que as línguas de colonizador e colonizado coexistem. No cenário brasileiro, as línguas indígenas foram relegadas a contextos informais, estigmatizadas e proibidas, levando à perda ou à diminuição de sua prática e transmissão. No que se refere ao dualismo linguístico, Memmi (1997, p. 98) afirma que essa condição pressupõe a participação em dois reinos psíquicos e culturais: “no conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é humilhada, esmagada. E esse desprezo acaba por impor-se ao colonizado. Em resumo, o bilinguismo colonial é um drama linguístico”.

Na tentativa de enfraquecer o bilinguismo e chegar mais perto do monolinguismo, isto é, da glotofagia triunfante (Calvet, 2007), o colonizador impõe o seu idioma como oficial. A língua do colonizador torna-se a língua administrativa, educacional e a única formalmente reconhecida. No que diz respeito ao Brasil, as línguas indígenas enfrentaram séculos de marginalização e opressão, por meio das políticas coloniais e de práticas assimilacionistas. No momento em que o português foi imposto como língua oficial, os diferentes idiomas nativos foram desconsiderados ou ativamente suprimidos. Sucessivas políticas educacionais e administrativas inclusive proibiam o uso das línguas maternas publicamente e nas escolas.

Assim, o indivíduo colonizado definitivamente se torna um estrangeiro dentro do seu próprio país. Ele não sabe mais a que mundo pertence. Para Memmi (1997), tudo isso deve ser levado em consideração para o entendimento da condição psíquica do colonizado. Quanto a essa questão, Valter Hugo Mãe (2021), em *Doenças do Brasil*, descreve, de forma poética e não menos precisa, as aflições de Honra, um jovem indígena abaeté (etnia fictícia), ao fazer uso da língua do colonizador para nomear um filhote de tapir/anta:

Estava ensinado a pensar que não criavam muito, ao contrário: as palavras brancas destruíam e ele procurava entender se as mesmas coisas da beleza abaeté eram tornadas vis na fealdade branca. Poderia o filhote de tapir ser um bicho grotesco quando dito pela língua branca? Perguntava ele e os guerreiros tardios lhe ensinavam o nome do tapir e Honra quase comovia de tristeza tão grande crueldade com o bicho dar-lhe o nome assim. Foi pela mata espiar onde havia tapir e entoava seu nome abaeté, observando a beleza. Entoava depois seu nome branco e seus olhos notavam como outra coisa poderia estar ali movendo-se. Uma coisa menos bela, ferida pela palavra

mal-intencionada, uma palavra insuportável. Ele entoou uma língua infértil, germina nada dentro, desce sobre seus significados como algo que sufoca a gente. Vai matar, vai acabar com o ar, o sangue do vento, o invisível (Mãe, p. 69).

Assim, a língua infértil do invasor mata o ar, o sangue do vento e o invisível, isto é, extingue cultura, formas de se comportar, de pensar, de se relacionar com a natureza, de se entender enquanto natureza. Dissolve identidades. É possível, portanto, interpretar como uma tragédia os seguintes dados do fim dos anos 1990 trazidos por Rodrigues (2002, p. 141): o número de línguas indígenas faladas no Brasil se situa em torno das 180, “é provável que, na época da chegada dos primeiros europeus ao Brasil, o número das línguas indígenas fosse o dobro do que é hoje”.

Todavia, a argumentação de que a glotofagia consumada do imperialismo linguístico processa-se quando não há resistência ao altericídio linguístico e cultural, na suposição de que há passividade frente à violência, é criticada por Kandjimbo (2024). O ensaísta angolano afirma a impossibilidade da referida hipótese, visto que práticas genocidas são sempre combatidas por todos os povos. No mesmo caminho, Maldonado-Torres (2007, p. 159, tradução nossa) releva “a resposta visceral dos sujeitos conquistados ante a violência extrema da conquista, que invalida os conhecimentos, formas de ser, e até mesmo a humanidade dos conquistados”,³ coadunando-se com uma assertiva de Said (2008), que liga a chegada do homem branco europeu ao surgimento de diferentes formas de resistência.

1.3. Cinema hegemônico e propaganda colonial: imagens alegóricas e a colonialidade do ver

Como já discutido aqui, a colonialidade como continuidade do projeto colonial apresenta distintas dimensões, e tem sido ampliada para os âmbitos além do poder, como a do saber e do ser. Além disso, teóricas e teóricos como Cusicanqui (2015) e León (2019) propõem também a abordagem da colonialidade do ver, incluindo as imagens produzidas e consumidas nesse processo.

Cusicanqui (2015, p. 73, tradução nossa) indica que recursos audiovisuais alcançam mais facilmente as sensibilidades populares que a comunicação escrita e explica como as imagens podem ser “uma linguagem proliferante de códigos e mensagens tácitos que se

³ “la respuesta visceral de los sujetos conquistados ante la violencia extrema de la conquista, que invalida los conocimientos, formas de ser, y hasta la misma humanidad de los conquistados”.

estendem em múltiplos sentidos, sem formar um trajeto retilíneo ou unidimensional”.⁴ Na busca por uma descolonização do ver, a intelectual Aymara desenvolveu um método de Sociologia da Imagem para trabalhar com distintas formas visuais de representação e interpretação da sociedade, desde a pintura, a fotografia, a publicidade, o cinema e até a estrutura do espaço urbano, por exemplo, com base em uma observação pautada pela problematização do colonialismo e elitismo inconscientes.

Também avaliando a importância da imagem na perpetuação da dominação, León (2019, p. 64) sugere que “Talvez sejam a colonialidade das imagens, o poder que elas exibiram e a resistência que elas permitiram, o precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na América Latina”.

Pode-se dizer que a representação colonialista com a formação de imagens estereotipadas e eurocêntricas dos povos colonizados foi um mecanismo utilizado na dominação desde o seu início. Foram desconsiderados a cultura, a língua, o pensamento e os sistemas de valores do “outro” em todas as esferas sociais, inclusive na arte e nas comunicações (Nascimento, 2015). Em uma perspectiva de reforço ao poder do ocidental, a publicidade, os romances, relatos de viagens, estudos de historiadores, jornais e revistas abriram caminho para o cinema. De acordo com Stam e Spencer (1983, p. 5, tradução nossa):

A representação colonialista não começou com o cinema; ela está enraizada em um contexto colonial vasto, um conjunto de práticas discursivas amplamente disseminado. Muito antes das primeiras imagens racistas aparecerem nas telas de cinema da Europa e da América do Norte, o processo colonialista de formação de imagens, e a resistência a esse processo, ressoou na literatura ocidental. Historiadores colonialistas, falando sobre os “vencedores” da História, exaltaram o empreendimento colonial, que não passou de um ato gigante de pilhagem, no qual continentes inteiros foram sangrados de seus recursos naturais e humanos, como uma “missão civilizatória” filantrópica, motivada pelo desejo de transpassar a fronteira da ignorância, da doença e da tirania.⁵

Os mais diversos meios de comunicação desempenharam e mantêm-se em um papel de prolongar a herança colonialista. Nessa função, em um mundo globalizado, formam identidades, impactam as localidades e o sentido de comunidade, e “desterritorializam”. A própria infraestrutura das redes de comunicação, como a de telégrafo e de telefone, foi

⁴ “un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional”.

⁵ “Colonialist representation did not begin with the cinema; it is rooted in a vast colonial intertext, a widely disseminated set of discursive practices. Long before the first racist images appeared on the film screens of Europe and North America, the process of colonialist image-making, and resistance to that process, resonated through Western literature. Colonialist historians, speaking for the 'winners' of history, exalted the colonial enterprise, at bottom little more than a gigantic act of pillage whereby whole continents were bled of their human and material resources, as a philanthropic 'civilising mission' motivated by a desire to push back the frontiers of ignorance, disease and tyranny”.

inicialmente organizada de modo a ligar as colônias às metrópoles e possibilitar o controle. E o cinema recebe essas estruturas como herança (Shohat; Stam, 2006). Xavier (2006) argumenta que a emergência do cinema, que se deu em uma época definida a partir da modernidade e do colonialismo em conjunto, explica como a nova ferramenta serviu à construção e maior potencialização de uma história caracterizada pela ideia de superioridade e centralidade europeias.

Nessa esteira, os pioneiros do cinema empregaram a imagem em movimento para documentar a visão que se tinha, na época, de “sociedades pouco evoluídas” (Reyna, 2017, p. 38). O público era atraído, por curiosidade, a assistir a populações humanas de organização social e cultural completamente diferentes do padrão ocidental, por uma lente que promovia a oposição entre os “selvagens” e os “civilizados” (Costa; Galindo, 2018). Conjuntamente, desenvolveram-se a antropologia e o filme etnográfico, também direcionados para conhecer e compreender os “primitivos”, os “exóticos” (Menezes, 2003). O cinema desse período foi, portanto, um promotor do caricato imaginário colonial e um aparato de dominação (Nascimento, 2015).

Ressalte-se que, inventado no século XIX, o cinema bebeu da fonte do positivismo instaurador das ciências sociais e incorporou a questão da verdade. Assim nasceu o documentário, e firmou-se nos critérios de “não existência de atores” e de “não encenação”. Entretanto, tais produções estão repletas de invenções, mentiras, encenações e licenças poéticas (Menezes, 2003). Além disso, mesmo o documentário envolve valores e escolhas:

[...] os filmes mais ficcionais são justamente os documentários, os sociológicos, os antropológicos e os etnográficos, pois são filmes que escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os sistemas relacionais que constituem, e que omitem, por meio de suas imagens. Seus próprios “gêneros” classificatórios legitimam sua percepção como verdades por meio do espectador, independente do que acham seus realizadores, e às vezes (e não poucas) por meio dos próprios cineastas, dublês de pesquisador e cientista (Menezes, 2003, p. 94).

Menezes (2003) preconiza que um filme não é uma representação do real, visto que não se confunde com o real. Também não é um duplo do real, pois não lhe é atribuído unir dois mundos distintos. E por não copiar, não é reprodução. Nessa discussão, o autor propõe que se enxergue a relação entre cinema, real e espectador como uma representificação, enfatizando o caráter construtivo do filme:

como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto

aqui como filme em projeção, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo. O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações, mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações constituídas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos (Menezes, 2003, p. 94).

Ademais, não só os documentários em sentido amplo cumpriram o referido papel colonizador. Ao longo do século XX, o cinema consolidou-se como instrumento de conquista e difusão de modos de vida, com o estabelecimento de um modelo branco europeu/estadunidense, inserido na sociedade de consumo moderna, a ser reproduzido ou desejado por indivíduos de outras culturas do globo, como o *American way of life*. Por outro lado, a produção hollywoodiana, de acordo com Shohat e Stam (2006), parte da ideia de que o cinema tem o poder de introduzir o espectador ocidental a uma cultura desconhecida. Assim, em alguns minutos, o espectador absorveria os códigos de uma cultura estrangeira, mostrada como simplista, pouco coesa e de fácil compreensão. Além disso, é de se sublinhar que a escolha do elenco carrega uma política racial. Os papéis principais são destinados a euro-americanos, já atores e atrizes de traços ou ascendência não europeus ficam relegados a papéis secundários ou figurantes. Mesmo com relação a personagens negras, indígenas ou de outras etnias, existe um histórico de atuação de euro-americanos caracterizados, com a pele pintada, algo que raramente ocorre na direção oposta. Ademais, é comum que indivíduos de pele escura ou oriundos de territórios colonizados sejam transformados em um “outro” substituível. Dessa forma, há muito a imagem indígena, pintada sobre intérpretes brancos, foi incorporada nas produções de massa, em cujas narrativas, sobretudo em temáticas chamadas de aventura, o “outro” serve a funções específicas, representando uma alteridade radical (Santana, 2018).

Também é importante observar que a forma como a referida ferramenta foi inserida no mercado, concentrado na dominação hegemônica e com objetivo de produzir simbologias em escala industrial, foi fundamental na separação entre, de um lado, os que produzem e detêm o poder de disseminação planetária de imagens e, de outro lado, os que passaram a ser assimilados pelo consumo (Xavier, 2006). Dessa forma, observa-se como a colonialidade implica na forma como ocorre a distribuição global das imagens, resultando em um pequeno grupo de “transmissores” e outro, de “receptores”. Conseqüentemente, percebe-se um processo de homogeneização do audiovisual, o que foi intensificado a partir do controle estadunidense e europeu já no pós-Primeira Guerra Mundial. Após a Segunda Guerra Mundial, esse domínio foi ampliado com o crescimento de grandes corporações transnacionais. Os territórios das antigas colônias formaram um grande mercado consumidor dessas imagens,

também em decorrência das pressões neocolonialistas, mesmo frente a políticas protecionistas nacionais (Shohat; Stam, 2006).

É indiscutível o papel de Hollywood, “maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora” (Shohat; Stam, 2006, p. 28), na propagação do *American way of life* como modelo de homogeneização cultural (Souza Junior, 2018). Shohat e Stam (2006) chamam atenção para o fato de que, mesmo hegemônica, Hollywood representa apenas uma fração não tão considerável da produção cinematográfica global. Todavia, ainda que o chamado Terceiro Mundo produza um número muito superior de filmes, é mais rara sua presença nos cinemas, em grandes plataformas e mesmo no espaço acadêmico. E a homogeneização do protagonismo da figura do homem branco ocidental se mantém.

Carvalho (2022, p. 26) evidencia que “a linguagem cinematográfica pode — e não é raro que o faça — naturalizar uma ordem social e suas hierarquias”. O autor argumenta que deve ser ressaltada a “natureza social de dominação totalitária de um grupo que detém o poder de construir significantes e signos sobre outro grupo, baseado nos seus próprios valores e visão de mundo (preconceitos)”. Tais características fazem parte da estrutura das práticas e convenções do cinema clássico.

O cinema brasileiro acompanhou as dominantes práticas racistas. Já no início do século XX, indígenas eram representados por atores negros pintados de vermelho, como a personagem do índio Peri, que foi interpretado tanto por Benjamim Oliveira no filme *Os Guaranis*, de 1908, dirigido por Antonio Leal, quanto por Tácito de Souza em *O Guarani*, de 1926, com direção de Vittorio Cappelaro (Carvalho, 2022).

O estereótipo foi elemento essencial na Chanchada, gênero de filme brasileiro que, por meio da sátira, explorava a comicidade em situações do cotidiano e em manifestações populares, como o samba e o carnaval. Com auge entre 1930 e 1950, essa tendência seguia os Grandes *Studios* estadunidenses com a finalidade de receber recursos externos. Assim, criou-se um cinema popular nacional baseado no folclore, representando-se a cultura como algo estático e genérico. Ou seja, quando eram propositalmente representados nas telas, negros e indígenas se resumiam a estereótipos pautados na desumanização da experiência de vida dessas populações, de forma alegórica, firmando-se, assim, o discurso hegemônico (Carvalho, 2022). De modo distinto, os grupos dominantes não são representados alegoricamente, mas são exibidos como naturalmente diversos, sem generalizações (Shohat; Stam, 2006).

Seguindo um positivismo industrialista, enquanto o negro foi invisibilizado, apesar de o samba assumir o posto de unidade nacional, o camponês e o indígena foram retratados como alheios ao progresso, como explica Prudente (2019, p. 14-15):

Ao ameríndio foi reservado a condição de incauto, configurado na postura do anti-herói sempre avesso à emergência do progresso. Compreendeu-se aqui o camponês como sendo continuidade do indígena, observando que o dimensionamento tribal persistiu no dimensionamento rural. A negação étnico-racial do índio, do negro, do asiático e do português encontrou seu paroxismo com o personagem Jeca Tatu, que foi interpretado pelo célebre ator Mazzaropi. Tratava-se de um camponês de flagrantes traços indígenas, totalmente estranho a qualquer tipo de progresso. Tentou-se com isto desenhar o atraso rural diante do avanço urbano, usando o fenótipo ameríndio, que foi um ancestral do camponês. Comportamento que concorreu para fragmentação do traço epistemológico ameríndio, usando-se do sistemático estereótipo da inferioridade do índio no cinema de chanchada.

As referidas imagens mantêm-se no imaginário social, produzindo e reproduzindo violências, mas também sendo objeto de resistência, cada vez mais visível.

1.4. Os indígenas enquanto sujeitos históricos e a colonialidade do ser

O conceito de colonialidade do ser foi proposto por Mignolo (2003b), desenvolvido por Maldonado-Torres (2007) e possui íntima ligação com a questão linguística aqui já apresentada, visto que a língua também é algo que os seres humanos são. Neste momento, entretanto, focaremos em outros aspectos do ser, em especial a subjetividade e a agência.

A análise dessa dimensão da colonialidade busca entender a experiência vivida na colonização e seus impactos na linguagem, no corpo, e não apenas na mente dos colonizados. Apresenta, dessa maneira, o desafio de articular os âmbitos genético, existencial e histórico, nos quais o ser evidencia seu caráter colonial e suas fraturas (Maldonado-Torres, 2007). O filósofo porto-riquenho argumenta que a centralidade dos saberes considerados válidos na história gera a desqualificação epistêmica do outro, uma tentativa de negação ontológica. Realça, por isso, a estreita relação entre a colonialidade do saber e do ser.

Maldonado-Torres (2007) explica que as expressões primárias da colonialidade do ser são a invisibilidade e a desumanização. Parte-se, assim, da exceção do ser, da negação. Não se trata de apenas reduzir o particular ao geral, vai, além disso, violando-se o próprio sentido da alteridade humana. Essa conjuntura, comum em situações de guerra, transforma-se em algo cotidiano por meio da diferenciação racial estabelecida com o colonialismo. Assim, a naturalização da não-ética da guerra torna-se rotina e a humanidade do colonizado é negada. Além disso, o aludido autor destaca como a colonialidade do ser dá origem à diferença ontológica colonial, que desencadeia inúmeras características existenciais fundamentais e imaginários simbólicos.

Até então, nos tópicos anteriores, já se tratou acerca do violento apagamento dos indígenas, ou dos colonizados em sentido amplo, em diversos âmbitos: na sua vida e existência, nos seus saberes e línguas, na sua imagem. Contudo, é necessário que algumas ressalvas sejam feitas, algumas complexidades sejam expostas e que avancemos para além dessa perspectiva, a qual, quando isolada, pode aprisionar o colonizado em uma caricatura, reduzindo-o a mera vítima, que apenas testemunha o processo histórico. Shohat e Stam (2006, p. 23) alertam mesmo que essa atitude de vitimizar “reduz a vida fora da Europa a uma resposta patológica à penetração ocidental. Ela apenas inverte as afirmações colonialistas”.

Propõe-se aqui um distanciamento da ideia de que as comunidades indígenas sejam sociedades primitivas, passivas, condenadas e, segundo as palavras de Cunha (2012, p. 143), associadas “a uma eterna infância”. Ressalte-se que essa percepção limitada é comum somente na consciência histórica branca. Nas narrativas indígenas, a perspectiva de que o colonizado é sujeito histórico ativo é comum e até mesmo óbvia:

[...] Frequentemente [...] a desigualdade tecnológica, o monopólio de machados, espingardas e objetos manufaturados em geral, que foi dado aos brancos, deriva, no mito, de uma escolha que foi dada aos índios. Eles poderiam ter escolhido ou se apropriado desses recursos, mas fizeram uma escolha equivocada. Os krahôs e os canelas, por exemplo, quando lhes foi dada a opção, preferiram o arco e a cuiá à espingarda e ao prato. [...] [Há] os tupinambás setecentistas do Maranhão, cujos antepassados teriam escolhido a espada de madeira em vez da espada de ferro. Para os kawahiwás, os brancos são os que aceitaram se banhar na panela fervente de Bahira: permaneceram índios os que recusaram. O tema recorrente que saliento é que a opção, no mito, foi oferecida aos índios, que não são vítimas de uma fatalidade, mas agentes de seu destino. Talvez escolheram mal. Mas fica salva a dignidade de terem moldado a própria história. [...] O que isso indica é que as sociedades indígenas pensaram o que lhes acontecia em seus próprios termos, reconstruíram uma história do mundo em que elas pesavam e em que suas escolhas tinham consequências (Cunha, 2012, p. 157).

É essencial, pois, trazer à tona narrativas indígenas como essas para que não se perpetue a ideia de que a história é movida apenas pela metrópole. Por um lado, de fato existiram e existem relações de poder, não sendo possível celebrar a “diversidade” de outras narrativas sem considerar o contexto de exploração e escravidão em que foi fundada a nação. Por outro lado, é preciso ter cuidado para não acrescentar à violência física e étnica sofrida pelos indígenas a equivocada ideia de eliminação enquanto sujeitos históricos.

Segundo Siering (2008), os próprios colonizados foram os responsáveis por alguns dos tantos marcadores genéricos usados pelos portugueses para se referir à população nativa. Devido a um conflito local, havia interesse dos tupis do litoral, por exemplo, em denominar de “bárbaros” os indígenas do interior. É possível supor que os nativos sabiam a relevância da palavra para a generalização, caricaturização e conseqüente desumanização de um povo, de

forma que se utilizaram dessa estratégia para contar com a ajuda dos portugueses no combate a grupos historicamente inimigos.

Nesse sentido, os nativos realizavam as chamadas “políticas de aliança”, através das quais se uniam estrategicamente a outra etnia ou aos brancos para combater o inimigo naquela conjuntura. Foi nesse contexto que os tupinambás se aliaram aos guaianases, goitacases, aimorés e também aos franceses para tentar derrotar Portugal e os tupiniquins na chamada Confederação dos Tamoios. Alianças como essa proporcionaram “mudanças de cultura, convívio social, formas econômicas e incorporação de novas ‘tecnologias’, como, por exemplo, arma de fogo ou cavalos” (Bezerra, 2018, p. 24).

Vale ressaltar que as associações entre etnias para combate de um inimigo em comum também possibilitaram a até então inédita mestiçagem entre alguns povos nativos e a consequente etnificação dos grupos. “Neste último caso, a etnificação ou etnização ocorreu através da atribuição e autoatribuição de novas identidades e da aceitação destas novas denominações pelos grupos indígenas” (Siering, 2008, p. 15). Ademais, por meio das chamadas políticas de alianças, os indígenas contribuíram para a delimitação ou a expansão das fronteiras da colônia. No pacto estabelecido, eles tinham as funções de informar o que se passava no território, fiscalizar possíveis invasões ou mesmo explorar espaços além da fronteira em uma tentativa de ampliação (Siering, 2008).

Pode ser percebida, assim, uma maior agência e complexidade das sociedades indígenas, que não figuraram como meros objetos passivos da mudança histórica, apenas sofrendo as consequências da colonização e das políticas governamentais. Durante todo o processo colonizatório, agiram e reagiram das formas mais diversas, negociando, resistindo e adaptando-se autonomamente. Evidencia esse fato a própria manutenção e adaptação das práticas culturais, sociais e políticas das comunidades, como as formas de organização social, os rituais e a relação com o território, frente às pressões externas.

As referidas estratégias e escolhas dos indígenas mudaram o rumo da história, o que atesta a ideia de que eles foram ativos na construção da identidade do que hoje se chama Brasil. É importante, pois, analisar criticamente as fontes históricas dominantes e as representações coloniais, tanto para o reconhecimento das ações passadas quanto para avaliar como influenciam as realidades contemporâneas. Ademais, recuperar narrativas indígenas é primordial para que fique garantido o direito fundamental à memória. Memória essa que aponta para um presente e um futuro mais justos, em que os indígenas não sejam reduzidos a testemunhas sem um papel histórico relevante. Conforme aponta Cunha (2012, p. 22),

Durante quase cinco séculos, os índios foram pensados como seres efêmeros, em transição: em transição para a cristandade, a civilização, a assimilação, o desaparecimento. Hoje se sabe que as sociedades indígenas são parte de nosso futuro, e não só de nosso passado. [...] Resta esperar que as relações que com elas se estabeleçam a partir de agora sejam mais justas.

No Nordeste brasileiro, o fato de os indígenas terem encarado há mais tempo a invasão de seus territórios resultou em mudanças de estratégias e atitudes das comunidades tradicionais ao longo desses mais de quinhentos anos. A sobrevivência desses povos deve-se a algumas dessas escolhas. A seguir, trataremos especificamente das táticas adotadas pelo povo Fulni-ô, que preserva sua língua nativa viva, bem como práticas religiosas e outros diferenciadores culturais.

1.5. O povo Fulni-ô e a língua Yaathe

Atualmente, o estado de Pernambuco possui a quarta maior população indígena do Brasil, com um total de 106.634 indivíduos que assim se autodeclararam. O estado é território para cerca de treze povos, os quais se concentram nas sub-regiões do Agreste e do Sertão. Nas treze áreas delimitadas como Terras Indígenas (TI), vivem aproximadamente 34.314 pessoas (IBGE, 2023). O povo Fulni-ô representa parte dessa população e é um dos grupos indígenas brasileiros com mais tempo de contato com a sociedade nacional.

Ressalte-se que os percursos históricos desses povos e culturas presentes na região Nordeste estão ligados entre si. Oliveira (1998) expõe que a construção dos objetos étnicos e a cristalização dos elementos constitutivos das identidades étnicas atuais não se deram na época da conquista litorânea, mas só se efetuaram posteriormente, situação comum em comunidades de outras áreas do planeta. As aludidas populações descendem das culturas autóctones que passaram por dois processos de territorialização com diferentes características: um ocorrido entre os séculos XVII e XVIII, associado às missões religiosas; outro verificado no século XX, a partir da ação da agência indigenista oficial. Após sucessivas “misturas”, foram se formando os povos indígenas com as características atuais.

No primeiro momento de territorialização, quando ocorreu a primeira “mistura”, famílias de nativos de distintas culturas e línguas foram reunidas, sedentarizadas e catequizadas em aldeamentos missionários:

Desse contingente é que procedem as atuais denominações indígenas do Nordeste, coletividades que permaneceram nos aldeamentos sob o controle dos missionários, e distantes dos demais colonos e dos principais empreendimentos (como as lavouras de cana-de-açúcar, as fazendas de gado e as cidades do litoral). Nesse sentido, a relação

de aldeamentos missionários pode ser lida como uma complexa árvore genealógica, contendo cadeias sucessórias e demandas territoriais.

Mas as missões religiosas foram instrumentos importantes da política colonial, empreendimentos de expansão territorial e das finanças da Coroa, localizadas principalmente no sertão do São Francisco. Para isso, incorporavam ao Estado colonial português um contingente de “índios mansos” e que já era produto de uma primeira “mistura”. [...] No caso das missões, que são unidades básicas de ocupação territorial e de produção econômica, há uma intenção inicial explícita de promover uma acomodação entre diferentes culturas, homogeneizadas pelo processo de catequese e pelo disciplinamento do trabalho. A “mistura” e a articulação com o mercado são fatores constitutivos dessa situação interétnica (Oliveira, 1998, p. 57).

Em seguida, a segunda “mistura” se deu com o “diretório de índios”, quando foram estimulados os casamentos interétnicos e a fixação de colonos brancos dentro da área dos antigos aldeamentos. Entretanto, como não houve grandes fluxos migratórios para o Sertão, as referidas terras dos aldeamentos permaneceram sob o controle “de uma população de descendentes dos índios das missões, que as mantinham como de posse comum, ao mesmo tempo que se identificavam coletivamente mediante referências às missões originais, a santos padroeiros ou a acidentes geográficos” (Oliveira, 1998, p. 57-58).

Após a instituição da Lei de Terras, em 1850, as propriedades rurais passaram a ser regularizadas: os núcleos urbanos crescem e famílias provenientes de grandes propriedades do litoral ou das fazendas de gado migram para a região, pequenos agricultores e fazendeiros não indígenas obtêm controle sobre parcelas significativas das terras e os antigos aldeamentos indígenas passam por extinção e incorporação aos municípios em formação. “Essa foi a terceira ‘mistura’, a mais radical, que limitou seriamente as suas posses, deixando impressas marcas em suas memórias e narrativas” (Oliveira, 1998, p. 58). A partir daí, já não se falava mais em culturas e povos indígenas na região:

Destituídos de seus antigos territórios, não são mais reconhecidos como coletividades, mas referidos individualmente como “remanescentes” ou “descendentes”. São os “índios misturados” de que falam as autoridades, a população regional e eles próprios, os registros de suas festas e crenças sendo realizados sob o título de “tradições populares” (Oliveira, 1998, p. 58).

Já o segundo movimento de territorialização inicia-se na década de 1920, quando o governo de Pernambuco reconheceu as terras doadas ao antigo aldeamento missionário de Ipanema (1705) e as passou ao controle do órgão indigenista para residência dos descendentes dos Carnijós, hoje povo Fulni-ô, até que pudessem ser liberados dessa tutela. Os Fulni-ô, pela manutenção de sua língua e pelo período de reclusão do ritual Ouricuri, são entendidos, naquele momento, “como os mais claramente ‘índios’ entre a população indígena do Nordeste” (Oliveira, 1998, p. 58). Apesar da parte final do decreto, uma total assimilação

não foi lograda e, nas décadas seguintes, outros postos indígenas foram implantados pela região. Na maioria desses casos, houve a demarcação das terras, destinadas às populações atendidas.

Oliveira (1998, p. 59) frisa que:

Em linhas gerais, esse processo de territorialização trouxe consigo a imposição de instituições e crenças características de um modo de vida próprio aos índios que habitam as reservas indígenas e são objeto, com maior grau de compulsão, do exercício paternalista da tutela (fato independente de sua diversidade cultural). Dentre os componentes principais dessa indianidade, cabe destacar a estrutura política e os rituais diferenciadores.

Além disso, destaca como os próprios indígenas atuaram nesse processo e construíram identidades étnicas individualizadas ao longo do tempo, repensando a “mistura” e afirmando-se ao seu modo:

O processo de territorialização não deve jamais ser entendido simplesmente como de mão única, dirigido externamente e homogeneizador, pois a sua atualização pelos indígenas conduz justamente ao contrário, isto é, à construção de uma identidade étnica individualizada daquela comunidade em face de todo o conjunto genérico de “índios do Nordeste”.

[...]

Cada grupo étnico repensa a “mistura” e afirma-se como uma coletividade precisamente quando se apropria dela segundo os interesses e crenças priorizados (Oliveira, 1998, p. 60).

Na presente pesquisa, pretendemos compreender como se deu, nesse contexto de mistura e territorialização, a construção de uma identidade Fulni-ô e as formas como ela é representada. Para tanto, acreditamos ser imprescindível um diálogo com representantes do aludido povo indígena. Destarte, entrevistamos e mantivemos constante interlocução com Elvis Ferreira de Sá, também conhecido como Hugo Fulni-ô ou Tosowmlaka, um dos integrantes do Coletivo Fulni-ô de Cinema, que, além de membro da comunidade indígena, é professor, artesão, cineasta e mestre em Linguística. Como produto do seu mestrado, dirigiu o filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019), produzido pelo coletivo e lançado em 2019, no Seminário Internacional Viva Língua Viva, no Rio de Janeiro. Santana (2024, p. 74-76), expõe parte de sua ação:

Tosowmlaka é um intelectual orgânico que está na linha de frente de vários desafios enfrentados pelos povos indígenas do Nordeste: o esforço de revitalização da língua ancestral, o ensino de humanidades a partir de uma perspectiva decolonial na escola indígena e a produção cinematográfica como exercício de mídia contra-hegemônica, num esforço conjunto de trazer à baila várias lutas empreendidas pelo povo Fulni-ô desde a invasão portuguesa.

[...]

Além de cineasta e mestre em Linguística, Hugo é entusiasta das histórias dos anciãos, tendo produzido recentemente, em parceria com outros linguistas, o livro *Fulni-ô Sato Saathatise (A Fala dos Fulni-ô)*, obra trilingue (Yaathe, português e inglês) com os contos dos anciãos.

A partir da interação com o cineasta, o diálogo com outros membros do coletivo foi aberto e aprofundado. Entrevistamos, então, Rosana Fulni-ô, assistente de direção e diretora; Expedito Nodjadja Fulni-ô, produtor; Acione Nono Fulni-ô, cinegrafista; e João Paulo Fulni-ô, responsável por edição, montagem e design gráfico. Assim, de agora em diante, ao entrarmos nas temáticas mais específicas relacionadas à comunidade, serão recorrentes as falas desses indígenas.

Primeiramente, é importante explicar que, apesar do duradouro e intenso contato com a sociedade não indígena, como já mencionado, os Fulni-ô são o único povo indígena que ainda fala uma língua nativa em Pernambuco. Os membros da comunidade referem-se ao idioma como Yaathe [ya:’th e], que significa “nossa boca” ou “nossa fala” (Silva, 2016). A língua é classificada como pertencente ao tronco Macro-Jê, mas não está inserida em nenhuma das famílias constantes no modelo proposto pelo linguista Aryon Dall’Igna Rodrigues (2002). A construção das fronteiras étnicas alicerçadas no mistério e no segredo é associada à extraordinária sobrevivência do Yaathe até os dias de hoje, bem como sua importante função no ritual do Ouricuri (Santana, 2024). Nesse sentido, Nodjadja Fulni-ô elucida:

O povo Fulni-ô criou uma estratégia para manter a língua. Infelizmente, a gente não vê isso como um proveito, como vantagem. Outros povos, infelizmente, de Pernambuco, não tiveram essa mesma sorte, digamos assim. Todos os povos ficaram aí nesse sertão, povoado por cangaceiro, por jagunço. E depois veio essa avalanche capitalista aí, chegando nesses povos, e muitos perderam. Hoje existem povos que têm vocábulos, mas um dialeto mesmo não existe.⁶

Por suas especificidades, os Fulni-ô tornaram-se “um marco para o reconhecimento da existência do que se pode chamar de ‘índios do Nordeste’, sendo o primeiro povo a ser reconhecido pelo Serviço de Proteção ao Índio” (Pereira, 2006, p. 17). Conta-se que, antigamente, os membros da etnia eram conhecidos como “Carnijós” ou “Carijós”. Em relatos orais dos próprios indígenas, diz-se que o povo existe há mais de três séculos (Sá, 2024). Já a atual autodenominação Fulni-ô significa “o que tem rio” ou “povo da beira do rio”, em razão da proximidade do Rio Ipanema. A terra indígena está localizada entre o Agreste e o Sertão de Pernambuco. E dentro do território está a cidade de Águas Belas (Silva, 2016). O centro

⁶ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

urbano surgiu a partir de uma doação dos indígenas, após negociações, de aproximadamente oitenta hectares de terra para a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em 1832. Daí em diante, a cidade expandiu-se no seio do território indígena (Secundino, 2000). Nodjadja Fulni-ô deslinda um pouco dessa relação da comunidade com a Igreja Católica:

A religiosidade e a cultura pernambucana hoje o índio também traz. O que tem de interculturalidade não está no gíbi. A questão católica com a realidade indígena, com o nome da santa em Yaathe... E a gente vê esse sincretismo religioso no nosso povo apenas aqui. Chegando no Ouricuri, não tem. Eu costumo dizer que talvez o impacto da Igreja Católica dentro do nosso povo não foi tão grande quanto em outros povos. A gente soube diferenciar. Religião Fulni-ô no Ouricuri, a religião católica lá não chega. Por mais que a gente inicie o Ouricuri com uma missa católica. Mas eu pesquisei, estudei com alguns mais velhos, que foi uma forma de estratégia, porque, antes, ir pro Ouricuri era ruim, o não índio não aceitava. Porque tinha índio que trabalhava para não índio, e não queria que ele fosse. A gente era muito perseguido quando ia pra o Ouricuri. Então o índio Fulni-ô criou essa estratégia: “vamos lá pegar a religião católica e vamos fazer com que essas pessoas vão até Ouricuri e veja como é o Ouricuri”. Daí ficou como tradição. Isso também foi um mérito do padre Alfredo. E ficou, hoje a abertura do Ouricuri é com a missa campal com a igreja católica. Saiu dali, a gente não tem nenhum vestígio mais católico⁷.

A comunidade de cerca de 4.700 pessoas, então, passou a residir na Aldeia Sede, ao lado da cidade, separada basicamente por um portal; e também na Aldeia Xixiakhla, distante alguns quilômetros. Contudo, por três meses ao ano, os Fulni-ô vivem na aldeia sagrada Ouricuri, a 6 km da Sede (Silva, 2016).

Hoje, o povo já está inserido no sistema econômico e político da sociedade dominante, participando na economia nacional através do mercado. Atualmente, Sá (2024, p. 128) destaca que a maioria dos Fulni-ô “são assalariados e/ou vivem de rendas alternativas e da roça. Ainda há pessoas Fulni-ô seguindo a carreira política”. Apesar de tudo isso, a comunidade não foi assimilada pela sociedade regional, mas encontrou formas de diferenciação e construiu seu espaço social (Hernández-Díaz, 2013).

Existem elementos constitutivos de uma identidade étnica Fulni-ô que lhes possibilitam sobrevivência e negociação enquanto grupo num campo de pluralidade e de diferenças asseguradas, entre outros aspectos, pelo sentimento de pertencimento produzido pela língua e pelo ritual sagrado do Ouricuri (Secundino, 2000, p. 53).

A participação no ritual do Ouricuri e o domínio da língua Yaathe, única língua indígena viva do Nordeste brasileiro (excluindo a parte do Maranhão enquadrada na área da Amazônia Legal), são os dois principais mecanismos utilizados pelos Fulni-ô como limites sociais. São instrumentos para manter sua diferença frente aos não indígenas, com os quais

⁷ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

convivem cotidianamente, e para definir uma ideologia étnica que valorize sua identidade indígena, como estudado por Jorge Hernández-Díaz (2013, p. 84-85):

De todos os atributos que os Fulni-ô apontam como associados à sua identidade étnica, o mais importante e talvez determinante é a participação no ritual de Ouricuri. Assim, para os Fulni-ô, pertencem ao grupo somente aqueles que participam do ritual. [...] Mas, além da exigência de ser filhos de pais Fulni-ô, existe outra: a de assistir ao ritual de Ouricuri desde a mais tenra idade. Quando não assiste desde pequeno, perde o direito de concorrer/assistir mais tarde e, portanto, deixa de ser considerado índio Fulni-ô. [...] Assim, pois, desde pequenos os Fulni-ô são ensinados e aprendem a conhecer seus valores e os papéis que eles têm que desempenhar dentro da sociedade; portanto, quem não assiste ao ritual perde a oportunidade tanto de ser incorporado na organização clânica como de aprender parte da cultura Fulni-ô que aí é transmitida.

A origem do retiro anual remonta à época dos aldeamentos de missionários e colonos. Nesse tempo, os indígenas fugiam para realizar seus rituais às escondidas, em meio à caatinga. Tais práticas ficaram conhecidas como “noites furtadas” e mantiveram os costumes de forma oculta, como bem explica Nodjadja Fulni-ô:

Eu afirmo e ouvi dos mais velhos que foi uma estratégia. Antes a gente era coibido, coagido a não ir para o Ouricuri. Por vários momentos da história do coronelismo, que a gente era uma terra habitada por coronéis, não deixavam a gente ir. Então a gente furtava as noites. Na calada da noite, nossos antepassados iam pra o Ouricuri, cultuavam os ritos e, bem cedinho, voltavam, para que os brancos, os coronéis, vissem que nós estávamos lá, não tínhamos ido. Aí isso ficou conhecido como noites furtadas. A gente começou a obter conhecimento, a gente foi se armando com essas práticas, que antes eram expostas, entendeu? E hoje a gente vai pra o Ouricuri a hora que a gente quiser. Que a gente tem um domínio do território, tem o domínio do que é nosso. Então essa prática ficou: noites furtadas. Ou seja, no início de janeiro até o final de maio, a gente vai dois dias por semana para o Ouricuri.⁸

Com relação à denominação do ritual Ouricuri, Sá (2024, p. 126) afirma que: “Até os anos 1930, as casas dos Fulni-ô eram feitas com a palha do coqueiro ouricuri, abundantes na região; daí o nome Ouricuri do ritual”. Sabe-se que as manifestações culturais presentes no retiro religioso incluem dança, música e canto, mas vários domínios da cultura e da religiosidade Fulni-ô mantêm-se em segredo, protegidas dos não indígenas (Sá, 2017), como reiteradamente Rosana Fulni-ô destaca: “só não sobre o nosso ritual, que isso é uma coisa nossa”⁹.

O ritual é um pilar na manutenção da identidade do povo, pois é quando se concentram todos os membros do grupo em um mesmo espaço, se renova sua organização social tradicional e são transmitidos os conhecimentos dos mais velhos. Além disso, retomam-se

⁸ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁹ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

práticas que já não fazem parte do cotidiano de sua vida social, como a divisão clânica, os nomes clânicos, a cerimônia do casamento tradicional e a forma de vida. E já que tais práticas só são concretizadas no ritual, tornam-se também ocultas. O Ouricuri é a essência da identidade étnica Fulni-ô, pois concentra sua memória cultural e sua história (Hernandez-Díaz, 2013). Nodjadja Fulni-ô reforça a importância para o tempo cíclico do povo: “Tudo que acontece nas nossas vidas de Fulni-ô é sempre se preparando pra ir pro Ouricuri. Ou seja, tudo que acontece é sempre uma preparação, um ciclo, um ciclo que se prepara, se preparando para um único lugar, o Ouricuri”¹⁰. Nesse sentido, Secundino (2000, p. 51) expõe que “o ritual revitaliza o grupo e permanentemente recria, reelabora, faz persistir e revigora sua identidade que se faz contemporânea do seu tempo” (Secundino, 2000, p. 51).

Essa identidade étnica, não entendida como uma essência, mas como algo culturalmente construído em um contexto social, tem relevância política para os membros da comunidade, como explica Athias (2005, p. 2):

A identidade étnica consiste no sentimento de pertencimento a um determinado grupo social, apoiando-se numa crença de origem comum e na construção de um repertório de elementos diacríticos que permite à comunidade étnica se definir, se organizar e se diferenciar diante dos outros. As comunidades étnicas, estando inseridas em sociedades politicamente organizadas de maneira mais ampla, vêm se impondo e se tornando suficientemente fortes para mobilizar setores da sua comunidade para a redescoberta da etno-história e da cultura que vão sendo recriadas de acordo com as novas situações de um espaço intercultural. Os conteúdos não devem ser entendidos como algo essencializado ou naturalizado, mas como uma cultura adaptada às condições sociais e políticas, proporcionando armas para uma competição num mundo cada vez mais plural.

O reconhecimento do Fulni-ô se dá a partir de sua participação nesse ritual secreto desde bebê e, em muitos casos, como no de Nono Fulni-ô, inclusive, desde o nascimento: “na verdade, eu nasci dentro do Ouricuri. Minha mãe diz que me teve lá. Muita gente nasceu lá. Por isso que eu amo, eu amo esse lugar. Eu não pretendo nunca sair daqui”¹¹. É interessante perceber, nos dados obtidos pela entrevista com Hugo Fulni-ô, como o Ouricuri rege o que o cineasta entende como Fulni-ô e como ele próprio enxerga sua vida:

Já nasci e já fui introduzido no Ouricuri. É porque a gente só reconhece o Fulni-ô... a gente só reconhece o Fulni-ô assim. E não é um preconceito com quem tem ascendência com Fulni-ô. Mas o Fulni-ô mesmo ele é, a gente só reconhece ele porque ele participa desde criança do Ouricuri. Ou também já veio pro Ouricuri com seus dez anos. Aí, se foi aceito pelas lideranças, aí não tem problema. Aí se você participa do Ouricuri, a gente reconhece como Fulni-ô. Mas claro, a gente não pode descartar aquela questão da autoidentificação, que tem muitas pessoas que são descendentes, né,

¹⁰ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹¹ Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

do nosso povo, e também considera também.¹²

Rosana Fulni-ô conta que também participa desde bebê, mas seu pai, como foi introduzido aos treze anos, precisou ser aceito pelas lideranças:

Sim, participo desde bebê. Sei de tudo... De tudo, não, a gente não sabe de tudo, de tudo. Mas desde pequenininha eu sempre fui curiosa. E eu acho que é por isso que, a gente sendo curiosa, a gente aprende tanta coisa. Minha mãe também entrou desde pequenininha. Só não o meu pai, que eu disse que entrou com treze anos. Aí ele teve um pouco de dificuldade.¹³

Nodjadja Fulni-ô, que passou a infância na Serra do Comunaty, explana que, mesmo com os maiores deslocamentos, sua família sempre participou do ritual:

A gente vinha da Serra pro Ouricuri sempre. A gente sempre participou. Ou seja, Ouricuri é onde todos os Fulni-ô se encontram. E mesmo o meu pai tendo a agricultura nata como profissão, como meio de subsistência, a gente vinha do Ouricuri, passava o dia trabalhando e, em seguida, voltava. Aí levava frutas: manga, jaca e tal, pra a gente se alimentar lá, entendeu? Sempre foi assim.¹⁴

Por sua vez, João Paulo Fulni-ô deslocava-se desde Recife:

Eu nasci aqui na aldeia, né? Mas na época em que eu nasci, era uma época muito, muito pobre, no ano de 1985. E minha mãe era muito jovem. Nessa época, não tinha muitas oportunidades. Hoje não tem ainda, imagine naquela época. Ela viajava muito. Nessa viagem, ela me levou, eu recém-nascido, e me deixou lá em Recife. Só que a minha sorte é que meu pai era daqui também. Ele sempre vinha pra cá. Ela me deixou lá com ele. Então ele ficava vindo e me trazia pra cá, pra aldeia.¹⁵

Com relação à participação do Ouricuri como forma de reconhecimento dos Fulni-ô, Oliveira (1998) aponta como formas individualizadoras de identificação foram adotadas por diferentes comunidades no Nordeste:

Algumas vezes era o próprio Posto Indígena que identificava os membros de uma denominação indígena, mediante o fornecimento de carteira individual, que atestava que “o portador desta era efetivamente índio”. Mas à imposição da norma segue-se a sua apropriação local, sempre específica e individualizadora. Assim, os Kiriri criaram uma nova figura para lidar com o fenômeno da identidade étnica, tão simples e clara como a lista, só que sob seu controle e, portanto, podendo ser usada situacionalmente — para “ser índio” não basta ter descendência indígena nem ter carteira, é preciso também, como dizem, “passar no coador” (isto é, ter uma conduta moral e política julgada adequada, mantendo-se em uma lista que fica em mãos do cacique e que é atualizada de tempos em tempos em reunião do “conselho indígena”) (Oliveira, 1998,

¹² Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹³ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁴ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁵ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

p. 61).

Ademais, o Ouricuri tem outras funções e consequências: ele muda a medida do tempo do povo. Reduz o ano de contato com o mundo não indígena, de estudos e de trabalho para nove meses. Os outros três meses do ano são dedicados aos rituais, às funções na comunidade, ao convívio entre os parentes, ao uso mais constante da língua. O calendário escolar é alterado nas escolas indígenas, e as escolhas profissionais, acadêmicas e pessoais precisam levar o Ouricuri em consideração.

Quando Hugo Fulni-ô pensa na ideia de fazer um doutorado, é o ritual que dita as condições. E os dias em que precisou se ausentar durante o mestrado ainda estão na memória.

Aí eu recebi um convite de uma amiga minha, que hoje ela é minha amiga, o nome dela é Vivian, me convidou pra eu fazer doutorado lá na Bahia. Mas só que eu não queria. Eu não quero ainda, na verdade. Mas é uma oportunidade muito boa. Quem sabe eu posso querer ainda, né. A vida acadêmica ela vem próxima de mim, muito. Vem chegando, vem chegando e, de acordo com meu tempo também, meu tempo indígena... Que a gente tem, nós Fulni-ô, tem um tempo indígena. O nosso Ouricuri pede muito nosso tempo. A gente tem que estar aberto pra esse tempo da nossa cultura. Então, conciliar, quando tem um programa, um projeto que concilie com meu tempo indígena, eu tô dentro. Enquanto não tiver, eu tô fora. E pode ter, assim, o recurso que for, porque o meu recurso, minha riqueza é eu estar bem dentro do meu contexto indígena. Aí, se conciliar, como eu já disse, né... O mestrado conciliou bastante. Porque o mestrado era duas vezes na semana, né, duas vezes na semana. E eu saía do Ouricuri de madrugada, na madrugada. Todo mundo lá no Ouricuri, eu tinha que sair. Passar dois dias, eu sacrifiquei meus dois dias no Ouricuri pra fazer esse curso e ajudar também a contribuir com a minha comunidade. Mas pra eu morar fora, aí eu acho difícil. É mais longe. Fica muito, assim, fica distante da minha realidade. Não quero me distanciar muito da minha realidade. Porque fica muito difícil pra mim, como indígena.¹⁶

Até em suas lembranças de infância, as saídas do Ouricuri estão marcadas, mesmo que justificadas e consideradas importantes.

... queria que eles fossem participar desse projeto. Pra ensinar o básico da computação, a desenhar... [...] Foi meu irmão, eu já era na época meio que adolescente, mas mesmo assim ainda eu fui. Ela queria fazer esse trabalho. Aí passou confiança, tudo, aí foram. Aí ela disse assim “olhe, é bom todo mês vocês vim”. Aí nós saía do Ouricuri e ia pra lá.¹⁷

Da mesma forma, o ritual tem impacto nas atividades dos não indígenas que se relacionam com o povo Fulni-ô, como a presente pesquisa, a realização de uma destas entrevistas e os cursos ministrados por Hugo:

¹⁶ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹⁷ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

... onde a gente tá agora no momento, lá no Ouricuri. [...] Aí eu vou tentar, porque vai ter uma tarefa minha lá no Ouricuri, no ritual. [...] Infelizmente boa parte da cultura Fulni-ô é oculta aos olhos do alheio, de outra cultura. [...] Aí vou, é, tipo assim, meia hora antes, eu vou sair meia hora antes. Termina às 11h, né, o curso? Aí eu vou, 10h30min vou ter que sair por conta que a gente vai, vai ter uma reunião lá no Ouricuri.¹⁸

Além do ritual, e associada a ele, a língua nativa tem grande importância para os Fulni-ô. Sobre o Yaathe, Hernández-Díaz (2013) explica que é um atributo mais flexível, mas, ainda assim, fundamental, já que através dele se faz a socialização. A língua, além de ser a materna, é a que se utiliza durante os três meses do ritual secreto. Nesse momento, o código simbólico do povo, sua imagem do mundo, o saber que tem sobre o universo, é transmitido aos mais jovens na língua.

E como ao aprender a falar os indivíduos também aprendem a pensar, aqueles que a sociedade Fulni-ô reconhece como tais desde pequenos aprendem a pensar em Ia-tê; assim a sociedade Fulni-ô transmite a seus membros toda uma experiência, transmissão esta que de nenhuma maneira é arbitrária (Hernández-Díaz, 2013, p. 109).

Os entrevistados relatam como o aprendizado do Yaathe tradicionalmente acontece no cotidiano, em meio à família. Nodjadja ilustra: “Meus pais sempre falavam... Minha mãe, meu pai, sempre se comunicavam no dialeto: ‘vá pegar aquilo outro, menino’. E a gente criou-se ouvindo, na realidade que eu vivia, que era de sítio, de serra”¹⁹. Nono Fulni-ô, da mesma maneira: “desde pequeno, minha mãe falava. E eu falo com ela [filha] também para aprender, né? Tem que começar de pequeno”²⁰. Igualmente, Rosana Fulni-ô destaca a rotina do ambiente doméstico e das pessoas próximas:

[...] minha mãe sempre fala comigo. Só que eu tenho só um problema, que eu não falo muito, mas entendo. Minha mãe fala comigo “pega ali”, “minha filha, desliga a luz”, [em Yaathe], “fecha a porta”, “abra a porta”... Isso tudo, graças a Deus. Eu também falo aqui com meus amigos, com Junior... Eu falo, a gente brinca assim “num sei o que, num sei o que”. Mas não aprofundado demais. A gente sabe, mas a gente nunca sabe tanto do Yaathe.

[...]

Aí quando eu escuto uma palavra diferente, eu “mãe, qual é essa palavra?”. Aí ela diz “é assim, assim, assim”. Pronto, dali é ótimo. Ali já é uma escola, dentro de minha casa.²¹

Ressalte-se que o aprendizado da língua não é aberto para qualquer pessoa, mas apenas para os Fulni-ô. Da mesma forma que os rituais passaram a ser ocultados dos não indígenas, o

¹⁸ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹⁹ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

²⁰ Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

²¹ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Yaathe também se mantém como um tipo de segredo. Os membros da comunidade afirmam que foi essa estratégia que manteve o idioma vivo até hoje. Em entrevista realizada por Abiorana (2019, p. 1), a doutora em linguística Fábيا Fulni-ô revela como o hermetismo cultural contribui para a vitalidade da língua:

O segredo sobre a cultura, principalmente a religião, faz toda a diferença. Se a língua é essencial para a manutenção das tradições como um segredo sagrado, elas garantem seu uso e consequente manutenção. O que se quer dizer é que o Yaathe é necessário à comunidade Fulni-ô, diferentemente de outros povos que usam a língua para se comunicar apenas e, para essa função, qualquer uma serve, o que facilita a substituição da língua herdada dos ancestrais pela da cultura dominante.²²

E tal fato corrobora a discussão mencionada acima, sobre como aprender a língua nativa faz parte do processo de dominação linguística do colonizado. Rosana Fulni-ô exemplifica essa situação:

Um pouquinho que nós sabemos, nós desenrolamos nos brancos, né? A gente tá num lugar que tá os [brancos em Yaathe], nós conversamos. Eles não entendem o que nós estamos falando. Aí eu digo “Junior, assim, assim”. Os bichinhos não sabem, né? A gente pode até estar falando mal... Eles não sabem. Mas é para isso que nós precisamos do Yaathe. E para outras coisas que são nossas, entendeu?²³

A relação com a língua nativa tem também aspectos emocionais, de pertencimento, de reconhecimento, de visão de mundo, do que é a vida. Segundo Hugo Fulni-ô, o aprendizado do Yaathe é:

... É mais aquela questão do ninho, **ninho de linguagem, que é os avós**. Os meus pais saíam pra trabalhar, né, aí eu aprendi muito com meus avós. Desde pequeno, eu aprendi muito. Mas **a língua é uma construção da vida**. O aprendizado da língua Yaathe ele é muito... não tem um, um determinado “você vai chegar até isso”, não. É, **o conhecimento da língua ele é muito expansivo**. Tem coisa hoje, exemplo, que eu não sei na língua. **É um aprendizado da vida em Yaathe**. Então sempre a gente tem que tá aprendendo. E tem conhecimentos que um ancião sabe, e outro também tem outro tipo de conhecimento. Então dentro dessa língua do seguimento que a gente vai aprendendo, né. **Vai aprendendo com os avós, depois parte a aprender com esse contato, né, com outras pessoas da comunidade**. E eu venho aprendendo. Até hoje ainda venho aprendendo Yaathe. Nesse trabalho que eu tive com os anciões eu aprendi muito também. **Como os anciões pensa, outras palavras, digamos, palavras arcaicas, é, palavras antigas, que só os anciões sabem e dominam esses saberes** (grifo nosso).²⁴

²² Entrevista concedida por Fábيا Fulni-ô a Kézia Abiorana, da Assessoria de Comunicação da Funai, em abril de 2019, disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2019/yaathe-o-misterioso-mundo-fulni-o-especial-ano-internacional-das-linguas-indigenas>>.

²³ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

²⁴ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

O Ouricuri e a língua, como elementos diferenciadores da etnia, são inseparáveis e complementares: “para ser Fulni-ô tem que assistir ao ritual e para assistir a este tem que falar o Ia-tê e para falá-lo tem que ter nascido Fulni-ô. Assim, pois, se nós separamos esses atributos por motivos analíticos, para os Fulni-ô são um todo dialético” (Hernández-Díaz, 2013, p. 99).

Todavia, percebe-se como o estágio de desenvolvimento atual do capitalismo, tão próximo e inserido na aldeia, ameaça a convivência familiar e a transmissão cotidiana da cultura. Nodjadja exemplifica, com preocupação, sua rotina com os filhos adolescentes:

Hoje, infelizmente, com o capitalismo de hoje... Infelizmente, ocorre um certo distanciamento com a cultura não branca, diferentemente de quando eu era criança e vivia no ambiente serrano, praticamente o dia todo com meus pais. Hoje eu estou aqui. Hoje eu não vi eles [os filhos]. Ainda não vi eles hoje de manhã. Eles estão na escola. Quando eu chegar lá, praticamente eles já têm almoçado. Eu almoço, aí uma hora e meia depois eu retorno pra cá. Aí chego às seis. Aí geralmente falta aquela ou outra coisa pra fazer. Entendeu? Aí infelizmente, tem esse distanciamento, mesmo numa realidade indígena, né? Por questões capitalistas, a gente se distancia.

[...]

A gente faz isso, sempre essa prática, sempre falando Yaathe. Infelizmente, tem essa situação de alguns jovens estarem muito ligados no contexto tecnológico e, às vezes, se distanciarem. E também com o trabalho. Ou seja, perde aquele contato diário que a gente tinha antes... Mas não quer dizer que é no todo, né? Ainda tem pessoas que convivem diariamente com seus filhos falando a língua.²⁵

Nesse cenário, a comunidade segue buscando estratégias para permanecer viva e culturalmente ativa. Um dos mais recentes meios para a revitalização da língua materna é a sua utilização e documentação pelo audiovisual indígena, tema que trataremos mais adiante.

²⁵ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Capítulo 2 – Outras narrativas

Neste capítulo, nos propomos a focar em reações e respostas frente ao que tratamos no capítulo anterior. De início, buscamos expor os balizadores teórico-metodológicos deste trabalho. Em seguida, pretendemos inserir uma discussão a respeito do giro decolonial latino-americano e de teorias indígenas do Bem Viver em diálogo com falas de indígenas Fulni-ô. E, por fim, visamos a ressaltar a possibilidade de narrativas indígenas no cinema, levantando uma abordagem histórica dos cinemas periféricos até chegar ao Coletivo Fulni-ô de Cinema.

2.1. Quadro teórico-metodológico

Nesta pesquisa, intentamos realizar uma análise fílmica fundamentada na etnografia da tela, uma proposta de metodologia de análise sugerida por Rial (1995). A pesquisadora propõe o referido método como uma forma, entre muitas outras, de analisar produções midiáticas, com o diferencial de trazer procedimentos próprios da pesquisa antropológica, incluindo, por exemplo, a observação sistemática, uma longa imersão do pesquisador no campo e o registro em caderno de campo. Com relação ao cinema, o método é associado a ferramentas próprias da crítica. Colins e Lima (2020) destrincham a metodologia da seguinte forma: uma longa imersão do pesquisador em campo (contato com a tela de projeção); a observação sistemática e variada; o uso de caderno de campo para registro; e a seleção de cenas específicas do filme para relacionar a representação fílmica a um referencial teórico particular. Pode-se entender que o método, por valorizar a imersão, enxerga o filme para além da narrativa apresentada.

Especificamente com relação ao coletivo estudado, ao escolhermos analisar as produções pela etnografia da tela, criamos possibilidades. Pode-se observar o fato de a principal língua falada nos filmes ser o Yaathe, exceto em pequenos trechos. As obras originalmente não contam com uma legenda automática, mas tal recurso está disponível ao espectador. Assim, concomitantemente, o indígena apresentado aproxima-se do espectador, lhe é familiar, por ocupar paisagens conhecidas do Nordeste brasileiro, enquanto as personagens falam um idioma distinto do português, incompreensível para o grande público. Outras diferenciações, como o artesanato, os rituais religiosos e a medicina natural, também são inseridas nessa fluidez entre dois mundos. Nesse sentido, Oliveira (1998, p. 68) explicita:

Os povos indígenas hoje estão tão distantes de culturas neolíticas pré-colombianas quanto os brasileiros atuais da sociedade portuguesa do século XV, ainda que possam existir, nos dois casos, pontos de continuidade que precisariam ser melhor examinados e diferencialmente avaliados. As sociedades indígenas são efetivamente

contemporâneas àquela do etnógrafo, da qual participam mediante interações socioculturais que precisam ser descritas e analisadas, pois constituem uma dimensão essencial à compreensão dos dados gerados.

E a etnografia da tela conta justamente com essa premissa: promover um olhar de estranhamento sobre o que é familiar e, simultaneamente, estabelecer proximidade com o que é desconhecido (Balestrin; Soares, 2014).

Ademais, o método da etnografia da tela implica observar como as intervenções externas influenciam a estrutura daquilo que é transmitido por uma representação cinematográfica de perspectivas anticoloniais e decoloniais (Santana, 2024). Nesse bojo, pressupõe-se, também, a própria transformação do olhar do analista e do espectador por meio da interação com a obra e, conseqüentemente, da experiência de contato com o “outro” (Colins; Lima, 2020).

Nesse percurso, buscamos inserir também a perspectiva metodológica de Cusicanqui (2015), que desenvolveu a Sociologia da Imagem para explorar diferentes formas visuais de representação e interpretação da sociedade com base em uma observação em constante problematização do colonialismo e do elitismo inconscientes. Cusicanqui (2015) explica que o método, diferente da antropologia visual — que representa através de registros as sociedades que estuda —, considera todas as práticas de representação. Assim, foca sua atenção na totalidade do mundo visual, como na arte, na publicidade, na imprensa ou mesmo na estrutura do espaço urbano. A socióloga Aymara elabora caminhos práticos de análise que unem imagem e texto, visualidade e comunicação pela palavra. A descolonização do ver passaria pela liberação da visualização das ataduras da linguagem e, então, na atualização da memória da experiência como um todo, envolvendo sentidos corporais e mentais.

Cusicanqui (2015) enfatiza a necessidade de problematizar o colonialismo, que está ligado às formas atuais de segregação, violência e dominação. Ainda, em seus esforços de formular um pensamento situado nas entranhas do colonialismo, salienta a imprescindibilidade da prática para a descolonização e aduz que:

a descolonização só pode se realizar na prática. Se trataria, no entanto, de uma prática reflexiva e comunicativa fundamentada no desejo de recuperar uma memória e uma corporalidade próprias. Resulta disso então que tal memória não seria somente ação, senão também ideação, imaginação e pensamento (*amuyt'aña*). Seguindo esse raciocínio, o *amuyt'aña*, como gesto coletivo, permitiria uma reatualização/reinvenção da memória coletiva em certos espaços/tempos de ciclo histórico em que se vê vir uma mudança ou comoção da sociedade. Várias vezes me referi a que estas ideias se nutrem do aforismo Aymara *qhip nayr uñtasis*

*sarnaqapxañani*²⁶ (Cusicanqui, 2015, p. 28-29, tradução nossa).²⁷

Dessa forma, trabalhar com a produção do Coletivo Fulni-ô de Cinema com base nessas premissas revela um potencial decolonial, ao romper com as dinâmicas do padrão de poder colonial em diferentes dimensões, teóricas e práticas.

A escolha da etnografia da tela de Rial articulada com a perspectiva descolonizadora da Sociologia da Imagem de Cusicanqui ajudam a compreender os processos de construção e representação de identidades indígenas nas obras analisadas, por possibilitarem uma imersão no universo criado por aquela comunidade de forma próxima e autoquestionadora. Aqui partimos de uma noção de identidades como múltiplas, mutáveis, em contínua construção, alicerçadas em experiências, histórias e narrativas individuais e coletivas. Dessa maneira, um estudo etnográfico propicia um acompanhamento dos próprios elementos e construções que forjam o que se entende como Fulni-ô. Mais que focarmos em uma discussão filosófica acerca do conceito de identidade ou em debates teóricos que tentem explicar identidades indígenas, optamos por concentrar-nos no que é narrado pelos próprios Fulni-ô, em seu direito legítimo de representação, e embrenhar nesse mundo com tempo e profundidade.

2.2. Giro decolonial latino-americano e teorias indígenas em diálogo com o Coletivo Fulni-ô de Cinema

Como exposto e reiterado ao longo deste estudo, nosso ponto de partida são teorias críticas com relação à tradição eurocêntrica das ciências sociais que busquem um diálogo crítico com a teoria construída. A ideia é articular as formulações elaboradas pelo giro decolonial e pelas teorias indígenas frente à pretensão da ciência moderna como único conhecimento válido. Além da discussão entre os saberes escritos que envolvem a temática, a proposta aqui é confrontá-los também com as falas dos membros do Coletivo Fulni-ô de Cinema, explorando aspectos abordados durante as entrevistas narrativas realizadas. Cusicanqui (2015, p. 31, tradução nossa) compreende o pensamento como “também uma

²⁶ Traduzido pela autora como “Olhando para trás e para frente (ao futuro-passado), podemos caminhar no presente-futuro” (“Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro”), com a observação de que significados mais sutis perdem-se na tradução (Cusicanqui, 2015, epígrafe, tradução nossa).

²⁷ “la descolonización sólo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt'aña*). Siguiendo este razonamiento, el *amuyt'aña*, en tanto gesto colectivo, permitiría una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad. Varias veces me he referido a que estas ideas se nutren del aforismo aymara *qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*”.

circulação de energias cognitivas entre uma multiplicidade de pessoas e coletividades, e que floresce através do encontro com interlocutorxs concretxs”.²⁸ De certa forma, são novos encontros o que pretendemos promover aqui, a partir dos nossos encontros ao longo da pesquisa de campo.

De início, explicita-se que as teorias aqui destacadas não se tratam de uma completa rejeição à criação proveniente das regiões dominadoras, mas podem ser entendidas como resposta e contraponto à histórica divisão de trabalho nas ciências sociais: áreas periféricas servindo ao fornecimento de experiências, enquanto o centro do poder teoriza (Ballestrin, 2013). À vista disso, Ballestrin (2013, p. 109) observa como “é revelador que ao esforço de teorização no Brasil e na América Latina caibam os rótulos de ‘pensamento’ e não ‘teoria’ social e política”, como uma forma de hierarquização.

É importante ressaltar, ainda, que teorias não são relevantes apenas por tentarem explicar a realidade, mas também por seu poder normativo. Pode-se dizer que todas as teorias servem a determinados interesses ou grupos e, historicamente, foram fundamento para a exploração e a dominação. Apesar da existência de elaborações críticas e contra-hegemônicas formuladas por intelectuais ocidentais, teorias desenvolvidas periféricamente, a partir do local do colonizado e com caráter prático, são essenciais para a descolonização das estruturas do poder.

Muito já se debateu neste trabalho sobre a colonialidade e suas diferentes dimensões com base, principalmente, em conceitos elaborados por membros do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). O movimento e a produção do referido grupo de intelectuais latino-americanos, formado no final da década de 1990, radicalizaram o argumento pós-colonial no continente através da noção de “giro decolonial”. Compreende-se que a invenção da América foi vital para a imposição do capitalismo mundial. Mais além, o colonialismo e, então, a colonialidade são entendidos como o lado obscuro e intrínseco da própria modernidade. Dessa ideia central, origina-se o nome do grupo.

Já a concepção de “giro decolonial” denota justamente “um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 105). Assim, Maldonado-Torres (2007) elucida que o giro decolonial implica uma mudança de atitude por parte do sujeito prático e de conhecimento, para seguir,

²⁸ “también una circulación de energías cognitivas entre multiplicidad de personas y colectividades, y que florece a través del encuentro con interlocutorxs concretxs”.

então, a uma transformação da ideia e à decolonização. Sugere, ainda, que tal prática é tão velha como o próprio colonialismo, pois sempre houve resistência à dominação:

Os princípios do giro de-colonial e a ideia de de-colonização se fundam sobre o “grito” de espanto do colonizado ante a transformação da guerra e da morte em elementos ordinários do seu mundo de vida, que vem a transformar-se, em parte, em mundo da morte, ou em mundo da vida apesar da morte (Maldonado-Torres, 2007, p. 159, tradução nossa).²⁹

O aludido filósofo ainda diferencia o conceito de outros giros que se referem a ambiguidades no pensamento moderno, como o giro linguístico ou a virada pragmática. Argumenta que as intervenções críticas dos colonizados são orientadas frente ao “espanto e ao grito da subjetividade vivente e doadora frente à modernidade/colonialidade, é dizer, à atitude decolonial mesma”³⁰ (Maldonado-Torres, 2007, p. 160, tradução nossa), em vez de referirem-se diretamente a um racionalismo. Mesmo que incorpore elementos modernos ou pós-modernos, eles devem ser reconhecidos, questionados e alterados, na assunção do projeto de decolonização como próprio: “A morte mesma do sujeito moderno e pós-moderno como homem imperial está em questão”³¹ (Maldonado-Torres, 2007, p. 160, tradução nossa). Em resumo, une uma modificação na perspectiva e na atitude, por meio de práticas e saberes dos sujeitos colonizados desde o começo da colonização, a um projeto de transformação global e sistemática dos fundamentos e consequências da modernidade:

A de-colonização como projeto é tanto uma tarefa epistêmica como expressamente política. Em nível político, o giro de-colonial requer observar cuidadosamente as ações do condenado, no processo de converter-se em agente político. O condenado, ou *damné*, distinto do povo da nação, do proletariado e, inclusive, da chamada multitude, confronta como inimigo não só os excessos do Estado-nação moderno, o capitalismo, ou o Império, senão mais exatamente o paradigma da guerra ou a modernidade/colonialidade mesma. São a colonialidade do poder, a colonialidade do saber e do ser aquelas que tentam ser impostas constantemente, levando à sua invisibilização ou à sua visibilidade distorcida (Maldonado-Torres, 2007, p. 162).³²

²⁹ “Los principios del giro de-colonial y la idea de de-colonización se fundan sobre el “grito” de espanto del colonizado ante la transformación de la guerra y la muerte en elementos ordinarios de su mundo de vida, que viene a transformarse, en parte, en mundo de la muerte, o en mundo de la vida a pesar de la muerte.”

³⁰ “espanto y al grito de la subjetividad viviente y donadora frente a la modernidad/colonialidad, es decir, a la actitud decolonial misma”.

³¹ “La misma muerte del sujeto moderno y posmoderno como hombre imperial está en cuestión”.

³² “La de-colonización como proyecto es un quehacer epistémico tanto como expresamente político. Al nivel político, el giro de-colonial requiere observar cuidadosamente las acciones del condenado, en el proceso de convertirse en agente político. El condenado, o *damné*, distinto del pueblo de la nación, del proletariado e, inclusive, de la llamada multitud, confronta como enemigo no sólo a los excesos del Estado-nación moderno, al capitalismo, o al Imperio, sino más exactamente al paradigma de la guerra o a la modernidad/colonialidad misma. Son la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y del ser las que intentan imponérseles constantemente, llevando a su invisibilización o a su visibilidad distorsionada”.

João Paulo Fulni-ô refere-se aos saberes do colonizado como “amor e conhecimento”:

E uma das coisas importantes que eu gostaria de dizer a você é que o que atrapalha um povo não é tecnologia, não é nada. O que atrapalha um povo é a falta de amor, de conhecimento em sua cultura ou religião. Nada disso que vem de novo atrapalha nós. [...] O branco manda quadrado, a gente devolve redondo, entendeu? É assim. Então a gente não tem medo. Pode vir a tecnologia que for. A gente sabe que nós nunca vamos perder nossa identidade. Pode calçar a aldeia todinha, pode estar com a casa mais moderna, com equipamento mais moderno, mas a gente não vai deixar nunca nossa cultura, nossa essência. Partiu para ali, para o lado de lá, vai estar tudo sempre o mais natural possível, entendeu?³³

Assim, em diálogo com a ideia do projeto de decolonização de Maldonado-Torres, na visão de João Paulo Fulni-ô, o amor e o conhecimento são o que sustenta os povos originários e impede que sejam absorvidos, além de possibilitar a transformação dos fundamentos postos: “o branco manda quadrado, a gente devolve redondo”.

Destaca-se aqui que, quando abrangemos as cosmologias dos povos indígenas, como ensinam Santana e Magalhães (2022), é essencial valorizar as definições nativas, ou seja, as concepções sobre o mundo e as interações entre os seres elaboradas pelos próprios interlocutores. Mais: “é necessário que acreditemos nessas definições, não como meras representações do real, mais ou menos distorcidas, mas em simetria com as definições criadas pela ciência” (Santana; Magalhães, 2022, p. 621).

E baseado nesse entendimento, Hugo Fulni-ô explica muito didaticamente como, com base nos conhecimentos nativos, diferentes estratégias decoloniais vêm sendo implementadas no território Fulni-ô ao longo dos séculos:

Porque você vê esse cenário: ninguém escapou desse cenário católico. Aí a gente demarcou o nosso próprio território, dentro de nossa comunidade, trazendo os filmes, trazendo artesanato, né? Aí a gente também formou o Coral de Jovens, né? A gente tá decolonizando o que foi colonizado dentro do nosso próprio território, né? E a gente vê essas influências que vêm. A gente é bem colado à cidade de Águas Belas. Então já era para não existir Fulni-ô, nem com língua, nem com rituais secretos. Já era pra não ter mais isso. Mas a gente tem e a gente teve esse diferencial. Nossos ancestrais tiveram esse diferencial no sentido de sair na calada da noite para a mata e praticar sua realidade nativa longe dos olhos dos colonizadores. E a gente tá usufruindo do que os nossos ancestrais fizeram no passado.³⁴

Nodjadja Fulni-ô complementa:

Eu costumo dizer que talvez o impacto da Igreja Católica dentro do nosso povo não foi tão grande quanto em outros povos e a gente soube diferenciar: religião Fulni-ô

³³ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

³⁴ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

com Ouricuri, a católica lá não chega.³⁵

Com relação à movimentação prática no dia a dia da comunidade, Nodjadja Fulni-ô exemplifica descrevendo sua atuação como membro ativo:

Hoje dia eu sou um membro atuante e me preocupo muito em contribuir com o meu povo, no sentido de estar presente nas situações que elevam o nome do povo. Como você vê durante toda essa semana. Até eu estava me sentindo “bolacha”, de tanto aparecer em todo canto. Aparecia na igreja, depois na feira de cultura, depois no palco, depois terminou aqui na festa particular que teve. Mas eu tenho isso na minha mente, que eu devo contribuir com a minha comunidade da melhor forma possível, participar de todos os segmentos que compõem a cultura do nosso povo. Eu quero estar presente, quero contribuir, entendeu?

O pensamento decolonial ou fronteiriço, como entendido por Mignolo (2003a), é, portanto, ativamente político:

O pensamento fronteiriço, desde a perspectiva da subalternidade colonial, é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tampouco subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja de esquerda ou progressista. O pensamento fronteiriço é o pensamento que afirma o espaço de onde o pensamento foi negado pelo pensamento da modernidade, de esquerda ou de direita (Mignolo, 2003a, p. 52).

Entre o que foi negado pelo pensamento da modernidade, destaca-se a conexão entre o humano e a natureza. Dessa maneira, o conhecimento produzido sobre bases ocidentais, diferente de outras culturas, é dividido e descontextualizado. Os indivíduos mais próximos à natureza e aos demais seres vivos do planeta são vistos como inferiores e tornam-se recursos para exploração.

Por outro lado, a filosofia do Bem Viver dos povos indígenas articula “os direitos à terra, à água, à natureza em harmonia com as culturas locais, à dignidade e à vida” (Santana; Magalhães, 2022, p. 608). Atualmente, esse projeto ético em constante construção é compartilhado por povos originários de todo o planeta, obviamente com variáveis características relacionadas às tradições e idiosincrasias de cada um desses povos. O potencial normativo das teorias, acima referido, aqui tomou forma com a incorporação do Bem Viver na Constituição equatoriana de 2008, na denominação quéchua *sumak kawsay*, assim como na Constituição boliviana de 2009, na denominação aymara *suma qamaña*. As aludidas cartas magnas passaram, assim, a garantir em seus textos os direitos da natureza, da mesma forma como os dos seres humanos.

³⁵ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

A depender do autor, *sumak kawsay* poderia ser entendido ainda por “vida limpa e harmônica”, ou por “boa vida”. *Suma qamaña* poderia significar “viver em paz”, “conviver bem”, levar uma “vida doce”, “criar a vida do mundo”. Há diversas outras sugestões de tradução para *sumak kawsay* e para *suma qamaña*, às vezes parecendo haver praticamente uma para cada linguista ou intelectual indianista — o que torna o tema de sua passagem ao espanhol problemático. O mais razoável é supor que esses termos não são passíveis de uma tradução exata para outros idiomas, no máximo de aproximações (Silva, 2019, p. 1).

Além de crítica ao capitalismo, a filosofia do Bem Viver vai mais além. Como explica Krenak (2019), ela lança luz sobre possibilidades já existentes de diferentes modos de vida, que se encontram invisíveis e que muito têm a oferecer na tentativa de “adiar o fim do mundo”. Nono Fulni-ô ilustra a experiência Fulni-ô:

Na verdade, nós estamos espalhados pelo mundo. Mas eu não quero estar trabalhando, trabalhando, trabalhando. Eu quero estar na natureza. Porque, na verdade, o que o cara faz aqui na Terra o cara deixa. Não leva. O cara leva é o espírito da mente. A maior riqueza é a paz e a saúde. E muito branco adoece por estar só focado em querer mais, querer mais, querer mais, querer mais. Aí chega até a adoecer. E nós, não. Aqui, ó, tranquilidade.³⁶

Revelam-se, pois, alternativas à vida moderna, a qual se fundamenta na noção de que o ser humano pode dominar e explorar a natureza de forma abusiva e exaustiva. À vista disso, em uma passagem sobre a atual situação do território Fulni-ô, reduzido e cercado pelo espaço urbano e por propriedades particulares de terra, Nono, em conversa com Cleiton Fulni-ô, também presente no momento da entrevista, expõe:

Porque hoje os brancos têm a mentalidade que nós vivemos de oca, como antigamente, pescando. Isso, na verdade, já acabou há muito tempo. Que anda assim na selva... Anda o povo de lá na Amazônia, né? Na verdade, porque eles são índios isolados, né? [...]
Hoje a tecnologia também faz parte da vida. Uma vez, nós viajamos. Foi Hugo que arrumou uma apresentação lá pras bandas de Maceió. Aí o telefone dele tocou. Aí ele foi atender o telefone. Os menininhos tudinho, assim, os alunos disseram assim: “oxe, oxe, olha o índio com celular!”. Aí Hugo disse assim: “eu vou fazer uma pergunta a vocês. Se seus pais viajarem para os Estados Unidos hoje, vocês vão deixar de ser brasileiros?”. Eles disseram: “Não!”. E Hugo falou: “Então pronto, por que é que eu não posso usar um celular? Eu vou deixar de ser índio?”. Aí eles ficaram calados. Porque isso é implantado. O branco mesmo implanta nas crianças que nós temos que estar naquela vida, não tem de evoluir. Tem que estar dentro do mato, tem que estar caçando. Como nós vamos viver caçando aqui? Aqui não dá mais.³⁷

Em continuação, Cleiton Fulni-ô detalha a conjuntura:

³⁶ Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

³⁷ Entrevista concedida por Cleiton Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

O mais importante do nosso povo que você tem que saber é que nós passamos por muita dificuldade, e nós resistimos. Mantemos nossa cultura, nossa tradição, nosso idioma, como era há duzentos anos atrás, que não pode ser mudada, jamais vai ser mudada. Nossos antepassados pescavam, eles caçavam. Hoje alguns caçam, alguns pescam, porque nós gostamos de comer a caça e a pesca. Mas hoje nós não temos mais a estrutura que nós tínhamos há duzentos anos atrás. Os não índios, os fazendeiros, acabaram com isso para fazer criação de gado. Queimaram, tocaram o fogo nas ocas e expulsaram nosso povo. Então, tudo aquilo que a gente fazia e nossos antepassados faziam, hoje nós não temos como fazer. Eu não tenho estrutura para fazer isso. Mas nós somos, sim, somos Fulni-ô, como sempre fomos, nós mantemos nossas tradições. Não significa que, porque nós temos uma roupa, temos transporte, que deixamos de ser o que nós somos. Infelizmente, a gente tem que disputar com um não índio uma vaga de emprego. A gente tem que estar em uma escola, tem que estudar para poder se manter.³⁸

No que diz respeito à necessidade de inclusão na sociedade moderna para a sobrevivência econômica, Nodjadja Fulni-ô acrescenta, como já citado anteriormente, que a rotina atarefada e apressada decorrente do trabalho remunerado e da educação formal os distancia da convivência familiar e comunitária e, por consequência, da cultura indígena. Contudo, em tom esperançoso, prossegue confiante em uma harmonização entre a educação institucional moderna e a educação tradicional indígena para a garantia de direitos:

A gente vê hoje que, em qualquer segmento cultural, a educação é importante. Educação que seja feita com qualidade. A educação que eleve tanto a recomendação para preservar e, ao mesmo tempo, preparar jovens indígenas para que eles tenham conhecimento da sua realidade como indígenas e da realidade universal, que compõem essa sociedade tão exigente de hoje. Quem tem conhecimento, de certa forma, é incluído em várias situações. Quem não tem, infelizmente, ainda é excluído de uma sociedade que é capitalista, que é discriminadora, que é exclusiva e excludente. Mas quando você tem conhecimento, você não é excluído, porque você, tendo conhecimento, você sabe os seus direitos e você tem condições de correr atrás, pra que eleve a sua a sua presença naquele meio em que você está.³⁹

Por outro lado, mesmo com a redução das terras indígenas e com a atual impossibilidade da total subsistência e de um modo de vida completamente à parte da sociedade moderna, João Paulo Fulni-ô reforça a existência de um projeto comum, de semelhanças entre os indígenas nordestinos e os indígenas isolados da região do Xingu, por exemplo:

Mas se você prestar atenção no nosso filme, você vai ver que não existe diferença entre um índio daqui e um xinguano, você acredita? Olhe, ele tá de camisa, mas se você comparar... A pessoa tem que ter uma sensibilidade grande para poder prestar atenção nesses detalhes assim, sabe? Olha um xinguano e olha esse filme, ele falando o idioma da gente. Você vai ver que a essência indígena é a mesma. Sabe, esse é um

³⁸ Entrevista concedida por Cleiton Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

³⁹ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

detalhe muito importante, era bom que todo mundo prestasse atenção. Um filme indígena, quando tá passando, ele tem uma essência. Por mais que a câmera seja uma câmera boa ou uma câmera ruim, ou tem um filtro... Mas ele tem uma essência, um clima, né? [...] Então, os filmes indígenas também têm uma tradição. É um clima, não tem como explicar. Quando você olha para a tela, você sente aquele clima. É esse mesmo clima que você sente aqui. Então não existe diferença. A diferença está na cabeça das pessoas.⁴⁰

Explicando um pouco desse modo de ser indígena e das possibilidades que abre nas vidas além das aldeias, Cleiton Fulni-ô explica, ainda, as viagens que realiza em seu grupo cultural pelo Brasil:

A gente também viaja mundo afora, pra levar nossa cultura, levar um pouco do nosso entendimento pro não índio, tentar guiar algumas pessoas... Quando nós vamos fazer ritual, o nosso maior foco é isso, buscar no interior daquela pessoa o que realmente ela está precisando. Acho que a gente não precisa somente de dinheiro. A gente precisa se manter mentalmente no mundo, se manter espiritualmente. Ao nosso redor, sempre estão acontecendo coisas que você não entende o porquê. Então, nós tentamos levar isso para você ver, para você sentir e poder seguir um caminho que seja o melhor possível para cada um de vocês.⁴¹

Pela complexa perspectiva do Bem Viver, portanto, pensa-se na vida como valor primordial. Logo, por essa lógica, também a economia deve direcionar-se para caminhos que levem à vida digna e plena, ou seja, através de grandes mudanças como a descentralização dos mercados, a redistribuição de grandes propriedades de terra, a substituição da monocultura pela multicultura e das sementes transgênicas por orgânicas e crioulas, a valorização da agricultura familiar (Santana; Magalhães, 2022).

2.3. A língua-guerrilha na estratégia do Coletivo Fulni-ô de Cinema

O levantamento censitário do IBGE aponta que, nos últimos anos, houve um aumento considerável do número de indivíduos que se intitulam indígenas no Brasil, uma possível consequência do esforço pela recuperação da memória. No censo de 1991, foi registrada a existência de cerca de 300 mil indígenas no País, mas depois, mais especificamente em 2012, esse número subiu para mais de 800 mil pessoas (IBGE, 2012). O mesmo fenômeno ocorreu entre os anos 2000 e 2012 no que se refere ao registro de povos indígenas no território nacional: houve um crescimento de 217 para mais de trezentas etnias. Já o Censo 2022 estima uma população indígena de aproximadamente 1.693.535 pessoas, distribuídas por todo o território brasileiro (IBGE, 2023), o que representa 0,83% do total de habitantes do País. Isso

⁴⁰ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴¹ Entrevista concedida por Cleiton Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

corresponde a um aumento de 88,82% em doze anos. Ou seja, nesse intervalo, a população indígena quase dobrou, enquanto o crescimento do total da população foi de 6,5%.

Muitos fatores contribuíram para o referido crescimento nos dados. Primeiramente, deve ser ressaltado que ocorreu uma mudança na metodologia utilizada pelo IBGE. Além de terem encontrado uma maior quantidade de terras indígenas do que na pesquisa anterior, passaram a fazer uma pergunta a mais para os entrevistados de algumas localidades. Anteriormente, em áreas não oficialmente declaradas indígenas, a autoidentificação partia do questionamento acerca da cor de pele. No último censo, para melhorar a captação dos dados, passou-se a questionar também “você se considera indígena?” em áreas que não são terras indígenas oficiais, mas em que é notória a presença de povos originários. Outros dados que ainda não foram divulgados podem corroborar com a explicação do crescimento populacional, como os referentes à natalidade e à mortalidade, levando em conta que essa é uma população com maior taxa de fecundidade.

Por outro lado, compreende-se que parte desse aumento também é resultado do fortalecimento do movimento indígena no que diz respeito à recuperação da identidade indígena, com novas estratégias de mobilização dos diferentes povos, atingindo as bases das comunidades. Esses dados se relacionam, pois, com a questão da memória, na medida em que indicam um reconhecimento do passado para a reivindicação de uma identidade no presente. Segundo Luciano (2006), trata-se de um processo conhecido como “retnização”, em que povos indígenas não apenas reassumem, como também recriam suas tradições. Nesse contexto de etnogênese, figura também o aumento de línguas faladas pelos sujeitos indígenas do Brasil. De acordo com censo indígena de 2010, das já mencionadas 180 línguas sobreviventes dos anos de 1990, houve um salto para 274. Os dados linguísticos dessas populações do censo de 2022 ainda não foram divulgados.

O aludido crescimento se deu devido aos esforços de povos indígenas, principalmente no Nordeste do País, de retomar as suas línguas ancestrais (Cesar; Maher, 2018). Muitas etnias com línguas consideradas praticamente extintas passaram a realizar pesquisas com anciãos que ainda dominavam a linguagem originária. Assim, houve um processo de documentação e gramaticalização, o qual foi uma maneira encontrada de preservar e também recriar a linguagem ancestral — que naturalmente foi modificada tendo em vista as demandas de um novo cotidiano. Nesse contexto de recriação linguística, Maher (2018) aponta o esforço de professores do curso de docência indígena no Acre para reavivarem suas línguas ancestrais. Já Bomfim (2012) destaca o caso do Patxohá, língua reinventada por pesquisadores da etnia Pataxó, com iniciativa e esforço próprios, configurando uma verdadeira política linguística de

resistência.

Assim, em geral, as estratégias englobam desde a criação de material didático e programas de ensino bilíngue em escolas indígenas, até a promoção do uso das línguas nativas em eventos de contexto público e cultural. Nesse cenário, destaca-se também a utilização de tecnologias digitais, como o cinema e as mídias sociais, principalmente na difusão entre os mais jovens.

Com relação ao povo Fulni-ô, métodos dos mais diversos têm sido postos em prática para revitalizar e documentar a língua materna Yaathe — desde a composição de cafurnas, inserindo cânticos no idioma, à melodia do toré, formação de corais e grupos culturais que cantam na língua. Além disso, há a inserção da disciplina do Yaathe no currículo oficial das escolas indígenas locais e a oferta de vagas em turmas diversificadas de crianças, jovens e adultos, em horário noturno, para a aprendizagem dos indígenas que não são fluentes. Todos esses esforços foram noticiados por Abiorana (2019, p. 1), segundo a qual:

Hoje, para os Fulni-ô, o Yaathe é um tesouro identitário e motivo de grande orgulho. Mas foi o elevado grau de contato dos Fulni-ô com a sociedade envolvente, no município de Águas Belas, e preconceito sofrido também pela língua, que levou a comunidade à situação de bilinguismo. De acordo com Fábria, nas décadas de 70 e 80 muitos comentários se ouviam entre os Fulni-ô de que não valia a pena ensinar a língua aos filhos. Mas os esforços de professores e anciãos que, com muito respeito, prezam pela manutenção das tradições e do Yaathe, fizeram com que a comunidade passasse por uma espécie de renascimento cultural.

Na Terra Indígena Fulni-ô, as crianças têm acesso ao Yaathe pelo contato com os familiares. Mas é na escola que se dá o aprendizado sistematizado da língua. A inclusão do estudo do Yaathe na matriz curricular de ensino e oficialização do seu uso na escola, em 2010, é resultado da árdua luta dos professores da aldeia e do então cacique João de Pontes.

A língua é apreendida não só dentro da sala de aula, mas no aprendizado dos cantos tradicionais ensinados na escola e praticados na comunidade. Dessa forma, as crianças internalizam o Yaathe a partir do uso funcional.

Os cantos também são usados no aprendizado da escrita. De acordo com Fábria Fulni-ô, apesar de a língua ter sido registrada e estudada por antropólogos desde a década de 30, aproximadamente, apenas a partir da década de 90 a escrita passou a ser introduzida. “Mesmo com algumas tentativas de padronização, ainda se escreve muito foneticamente. É usada na escola, mas falta um instrumento de sistematização, como dicionário e materiais didáticos sistemáticos”, ressalta.

João Paulo Fulni-ô é um exemplo das pessoas que aprenderam melhor o Yaathe quando já estavam adultas: “Foi depois que eu vim morar, entendeu? A gente tem condição de aprender, graças a Deus”⁴². Nodjadja, que, entre tantas funções na comunidade, também é gestor da Escola Indígena Marechal Rondon, expõe:

⁴² Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

A gente lutou pra que o ensino da língua fosse inserido aqui de forma oficial. Então, hoje, a língua é institucionalizada. Se o aluno não aprender, ele é reprovado em sua própria língua. E temos turmas de Educação de Jovens e Adultos (EJA) de língua materna. E a gente aponta resultados significativos no ensino e aprendizagem da língua hoje. Aí você me pergunta “como é que vocês avaliam isso, Expedito?”. No Ouricuri [risada]. Quando a gente vê a atuação deles nas questões das práticas religiosas do Ouricuri, a gente sabe que realmente a escola tá ensinando.⁴³

Seguindo esse caminho, Rosana Fulni-ô explica:

No ensino fundamental, se você passar em todas as matérias, e você não passar na de Yaathe, você não passou. Então, você tem que se dedicar em todos. Porque eu também acho justo. Eles não são índios? A gente não é índio? Então vamos aprender de tudo, mas também bora aprender o nosso. Não é escola de índio?⁴⁴

Ela acrescenta, também, que não havia tanta procura pelas turmas diversificadas do horário noturno no início. Então foi necessário que alguns membros da comunidade se esforçassem para que a iniciativa não fosse interrompida.

Eu estudei. Porque teve um tempo que, no começo da realização, estavam com um pouco de dificuldade. E os professores estavam com dificuldade de arrumar aluno. Foi no começo, quando veio a língua materna. A gente se preocupa com o futuro das crianças, o que vai ser delas. Aí inventaram de colocar a língua materna, a língua Yaathe, a nossa. Aí, infelizmente, minha mãe estava com dificuldade de aluno, então não precisava ser da primeira série, da segunda, grande ou pequeno. Eu estudei com minha mãe um ano, um ano e pouco.⁴⁵

Já sobre a situação atual do ensino da língua na escola indígena, Rosana relata:

Esse ano, eu vi que tem muita gente que está estudando. Minha mãe é professora de língua materna, então acho que eu, que estou com 21 anos, já sei uma boa coisinha, né? Aí alguns mais velhos, as pessoas que não entendem muito, estão estudando. E isso sempre é bom, porque nunca vai acabar se for assim. Nunca se acaba Yaathe. Nós temos que saber, entendeu?⁴⁶

Além disso, a produção audiovisual realizada por indígenas da comunidade é um novo instrumento nessa direção. A referida estratégia se une às demais, como declara Nodjadja Fulni-ô: “a gente tem esses mecanismos de incentivo. Nós somos a escola, nós temos a comunidade, nós temos o Ouricuri, e hoje nós temos o Coletivo Fulni-ô de Cinema”⁴⁷. E complementa:

⁴³ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴⁴ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴⁵ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴⁶ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴⁷ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Sim, o coletivo foi assim, basicamente isso, entendeu? Aí a gente tem isso hoje como a principal forma de registro. E a gente se preocupa em enfatizar muito a questão da língua, com legendas. Então foi uma iniciativa muito boa, que teve todos os viés: preservação da língua, registro de vivências, preservação e incentivo a falar a língua entre os jovens, registro de lugares que a gente não costumava ir mais, preservação da flora e da fauna existente na nossa comunidade... Também serviu como material didático pra muitos professores. Foi uma iniciativa muito importante, muito interessante, que hoje é reconhecida pela comunidade, que tem o respeito e acompanhamento de nossas lideranças. E traz essas situações todas, é parceira da escola, é útil para a comunidade quando se fala em registro...⁴⁸

No mesmo sentido, Abiorana (2019, p. 2) explica:

Atualmente, muitos são os instrumentos que corroboram para a manutenção do Yaathe entre os Fulni-ô: cantos, festas, a imersão no período do Ouricuri, ninhos de língua e até mesmo uma rádio comunitária toda apresentada na língua. Mas uma ferramenta de peso, inserida entre o povo há oito anos, cada vez mais se destaca: o cinema.

[...]

Atualmente, as obras do Coletivo, também traduzidas para o Português, servem como suporte didático para o aprendizado do Yaathe nas escolas.

Nessa perspectiva, João Paulo Fulni-ô exemplifica como a produção audiovisual é utilizada pelos professores nas aulas de língua materna nas escolas:

Por exemplo, muitos filmes nossos o pessoal pega aqui. Vão lá na sala pegar, botam o filme e apagam a tradução ali, né? Aí botam para eles escutarem aquela conversa, para eles poderem descobrir o que é que ele tá falando, entendeu? Então, isso daí é uma coisa muito importante.⁴⁹

Nessa lógica, Rosana Fulni-ô discorre sobre as escolhas do Coletivo Fulni-ô de Cinema com relação ao Yaathe:

Eu acho que nosso idioma é uma coisa que a gente está tentando valorizar. Eu acho que você percebeu nos filmes que todos os velhinhos, todas as pessoas falam Yaathe, porque a gente quer preservar isso. Porque, infelizmente, tem muitas crianças que não sabem. E era pra saber. Eu sou daquelas que diz que era pra saber. Era para os pais falarem de pequenininho. Momento de criança é ótimo, então era pra estar já falando e, ali, pega. Mas, infelizmente, os bichinhos não podem falar ainda, mas entendem.⁵⁰

Na iniciativa do coletivo estudado, portanto, o desejo de transmitir conhecimento por meio da língua é explícito, tanto para registro para as gerações futuras como para difusão entre os não indígenas, segundo manifesta Hugo Fulni-ô:

[...] depende muito da gente de a gente repassar esses saberes dentro das tecnologias,

⁴⁸ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁴⁹ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁵⁰ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

expandir esse conhecimento da comunidade. [...] e foca no tema principal, que é a questão linguística aqui, né, o Yaathe. Como o Yaathe tá em iminente risco de extinção, de acordo com a UNESCO, a gente quer salvaguardar esses conhecimentos relacionados com a língua, pra que outras gerações tenham acesso a esse material lá na frente, né. [...] Porque o cinema indígena, de acordo com a nossa perspectiva, ele parte de dentro pra fora. [...] revitalizar a língua, os conhecimentos aqui dentro, e também que outras pessoas também entendam como é a cultura do povo Fulni-ô. [...] O nosso papel, meu papel como professor, como cineasta indígena, como membro da comunidade, é fazer isso.⁵¹

No que diz respeito à difusão sobre essa característica da comunidade entre os não indígenas, Rosana Fulni-ô explica que é importante para manifestar a força do povo, reforçar sua existência e, conseqüentemente, enfrentar estereótipos e preconceitos:

Tem uma coisa: nós não gostamos de trabalhar sem nossa língua. Nós sempre achamos melhor, que isso é cada vez mais interessante para o branco ver a gente falando.

[...]

Eu acho que a gente, diante de tudo do coletivo, é pra a gente preservar nossa cultura. Preservar pra eles verem que é valorizado, no branco, entendeu? A sociedade tem, você sabe, muito preconceito, né? A gente é muito amado na rua, mas também é odiado por várias questões.⁵²

Logo, mesmo utilizando a língua materna, os filmes também são dirigidos a membros externos à comunidade, assim como a tradução para o português é vista com bastante seriedade e atenção, como sublinha João Paulo Fulni-ô:

Nós fazemos a tradução e fazemos a correção do português. A gente tem uma professora, Fábria, que é mestre e doutora em Linguística, em Português. Aí ela corrige o português pra nós, pra não ter erro. É só uma questão de evitar aborrecimento desnecessário, entendeu?⁵³

Por esse ângulo, Rosana Fulni-ô desenvolve como o tema do preconceito e da invalidação circundam cada aspecto da vida dos povos originários quando em relação com os não indígenas:

Eu digo: “Hugo, graças a Deus que você é mestre”. A gente tinha que ter alguma coisa assim da língua portuguesa, porque se a gente tá em um cinema, infelizmente nossa língua do dia a dia não dá. Eu achava meio difícil, assim: “eita, será que dá certo?”. Depois lembrei que Hugo se aprofundou, Hugo estudou, fez mestrado, como você sabe. Porque para isso tudo tem que ter a tradução, tudo certinho. Nós pensamos em cada detalhe, para não sair nada errado. Aí eu digo: “Porque você é mestre, rapaz,

⁵¹ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁵² Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁵³ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

você não pode errar”. Em alta sociedade, isso daí, ave Maria, vão desqualificar você”.⁵⁴

Percebe-se, então, como os desafios históricos são persistentes. A crescente resistência e os esforços de revitalização das línguas indígenas, entendidos como parte essencial da identidade cultural, precisam ser acompanhados sempre por movimentos também direcionados para fora, na proteção da comunidade frente aos não indígenas.

De todo modo, nas referidas iniciativas existe, como pano de fundo, a compreensão de que a língua não é um mero sistema de códigos, mas ideologia e identidade. Para tratar sobre isso, Valter Hugo Mãe (2021), ainda em seu livro ficcional *Doenças do Brasil*, dá voz a um ancião indígena, que ensina a uma criança sobre a relevância da língua ancestral:

O cadáver de todas as coisas está na língua. Naquilo que se pronuncia sobra tudo quanto foi, e a existência não se livra do cúmulo do que já passou. Para que cada palavra seja criadora, é também inevitável que saiba que sepulta dentro de si mesma. Quando entoas, nem que à deriva e sem muito domínio ou consciência, o tempo todo e o espaço inteiro podem comparecer e qualquer palavra é infinitamente de maior tamanho do que o teu. Em cada modo de fala há uma identidade. Em cada língua o mesmo guerreiro encontra nova identidade. Usar outra língua implica atenção para ver modo de regresso. Sob pena de ser impossível voltar. Sob pena de ser impossível a paz no instante de voltar. Nossa língua é nosso comportamento. Ela dirá sobre o que fazes, dirá sobre o que és e sobre a inteligência de seguir uma conduta gentil. Nossa língua é gentil. Gentileza é tua obrigação (Mãe, 2021, p. 76-77).

Nessa perspectiva, a língua é lugar de invenção e sepultamento; é infinitamente de maior tamanho do que o do indivíduo, porque coletiva, histórica e ideológica. A língua é comportamento, diz sobre o que se é, orienta condutas. Logo, permanecer na língua é uma obrigação, visto ser a língua estratégia consciente de sobrevivência e reafirmação de identidade. Quanto a isso, Lagares (2018, p. 152) comenta que

Em termos glotopolíticos, estamos falando de permanência (ou não) de comunidades que se reconhecem como tais por se identificarem em uma língua. Nesse caso, certas práticas linguísticas estão associadas a diversos elementos identitários de pertencimento. Essas práticas, na realidade, constituem uma parte importante dos comportamentos sociais que identificam o grupo e tem um altíssimo valor simbólico. A permanência das práticas linguísticas não pode se dissociar, desse ponto de vista, do conjunto das práticas sociais.

E, nessa lógica, a pesquisa, a documentação, a gramaticalização e, principalmente, a insistência no uso das línguas originárias se tratam, portanto, de um ato de resistência, já que, conforme comenta Lagares (2018, p. 156), “quebrar, em alguma instância da vida social, a

⁵⁴ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

hegemonia linguística é abrir brechas no poder hegemônico”. Seguindo essa linha, Calvet (2007) encara a preservação ou retomada da língua como refúgio, como lugar privilegiado da autenticidade e como último recurso contra a alienação colonial. Para o autor, a língua é, em síntese, a guerrilha do povo. E os Fulni-ô, há muito, são guerreiros que se opõem ativamente ao colonialismo e à colonialidade.

2.4. Cinemas periféricos e indígenas: despertares de mudanças e possibilidades de narrativas próprias

A produção cinematográfica que intentamos investigar aqui, periférica e indígena, pode ser entendida como uma forma de prática, de atitude reflexiva, focada na recuperação da memória e da corporalidade próprias dos colonizados, o que, na concepção de Cusicanqui (2015), seria uma possibilidade para realizar a descolonização. A importância dessa expansão da diversidade de histórias contadas é destacada por León (2019, p. 63):

Os debates sobre Cultura Visual pensados a partir da América Latina são chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que cerca o campo da visualidade. Estudos visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do sistema-mundo moderno.

Buscaremos, neste momento, compilar o percurso histórico desses tipos de iniciativa, que surgiram como reação à homogeneização cultural colonialista, já discutida anteriormente. Essa análise cronológica acompanha, ainda, a mudança — e também a permanência — das formas de representação dos povos originários no audiovisual.

Após um período de completa exploração pelo imaginário visual e cinematográfico ocidental, no qual povos originários serviam basicamente de “‘objeto’ estético retratado como ‘exótico’, ‘selvagem’ ou ‘bárbaro’ — o que certamente contribuiu e ainda favorece a fabricação e o consumo de estereótipos estigmatizantes associados à categoria genérica de ‘índio’” (Silveira, 2024, p. 71), começaram a surgir incipientes novas formas de narrativas.

Já na década de 1950, novas narrativas autóctones passaram a ser difundidas com o uso dos documentários na América Latina, que assumiram a função social de disputa da memória e de interpretação própria dos problemas contemporâneos. De acordo com Barrenha (2014, p. 2),

O filme documentário tornou-se arena para o debate político, cultural e social na região. Começaram a se manifestar olhares de resistência e desconfiança com relação às promessas de que a mecanização, a industrialização e a transferência tecnológica chegariam ao “subcontinente” de mãos dadas ao progresso social. A partir de então, o documentário assumiu funções que vão além de sua concepção convencional como meio educativo dirigido a espectadores passivos, tornando-se ferramenta primordial para aproximar-se e descobrir o que está submerso, negado e desvalorizado na sociedade. Ele torna-se fonte de contrainformação que questiona as estruturas hegemônicas de comunicação, maneira de reconstruir eventos históricos e desafiar interpretações dominantes e frequentemente elitistas do passado.

Aos poucos, o movimento foi ganhando espaço também nas obras ficcionais ou mesmo híbridas. Em meio à “euforia terceiro-mundista” nas esferas culturais, a partir das lutas anticoloniais e com a esperança de uma iminente “revolução global”, a década de 1960 foi um marco na efervescência de inovações na área audiovisual (Shohat; Stam, 2006). Os filmes produzidos nesse contexto instituíram uma forte oposição ao cinema hegemônico europeu, estadunidense e soviético. Esse “cinema à margem” (Soares, 2009), embora diverso, revela ideologias e políticas culturais que unem as produções na ideia de um cinema autóctone (Soares, 2014). Os filmes, por meio da construção de uma identidade de natureza dualista, opondo o nacional ao estrangeiro, objetivavam a mudança social pela mobilização das massas. Assim desenvolveu-se a noção de “Terceiro Cinema” ou “Cinema do Terceiro Mundo”, com pretensões políticas de projetos elaborados coletivamente.

Nas Américas do Sul e Central, multiplicaram-se os manifestos pela criação de “cinemas novos”, a exemplo de “Estética da Fome”, em 1965, de Glauber Rocha; “Hacia el tercer cine”, em 1968, de Fernando Solanas e Octavio Getino; “Por un cine imperfecto”, em 1969, de Julio García Espinosa; e “Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario”, em 1978, de Jorge Sanjinés (Nascimento, 2015). Assim, tal qual nas vanguardas artísticas, o cinema do contexto periférico apresenta “o caráter de novidade e de reescritura, de ruptura com matizes tradicionais”, que “leva à necessidade de se produzir não só artisticamente, mas, inclusive, teoricamente” (Soares, 2009, p. 211). Esse processo foi denominado de Novo Cinema Latinoamericano e caracterizou-se pela propagação da riqueza cultural da região, além da ruptura com os modelos sociais impostos externamente (Santana *et al.*, 2024).

No caso do Cinema Novo brasileiro, a perspectiva colonialista passou a ser deslegitimada e novas formas de representar a identidade nacional foram pensadas, inclusive com base em uma reflexão sobre a relevância de indígenas e negros na construção do Brasil (Costa; Galindo, 2018). O que marcou o movimento foi, precipuamente, o desenvolvimento de temas nacionais, o caráter político e social, além da produção por meio de recursos mais

limitados.

Por outro lado, Shohat e Stam (2006) evidenciam que a ideia de um Terceiro Mundo e mesmo o apelo de ruptura do Terceiro Cinema não são suficientes na disputa das histórias e perspectivas, visto que também invisibilizam a existência e as narrativas de um “Quarto Mundo existente no interior de todos os outros mundos: são os povos chamados ‘nativos’ ou ‘tribais’ ou ‘nações primitivas’, ou seja, descendentes dos habitantes originais dos territórios tomados pela conquista ou ocupação estrangeira” (Shohat; Stam, 2006, p. 65). Mundialmente, estima-se uma população indígena de cerca de 250 milhões de pessoas, em territórios espalhados por diferentes Estados-nações, cuja presença não fica explícita nos mapas ou na visão majoritária acerca do planeta. Esses povos, que até o início do século XIX controlavam metade do mundo, foram perdendo espaço e passando por genocídios, os quais nem com a descolonização cessaram.

Algumas tentativas que demonstram certa consciência e solidarização quanto à importância dessas comunidades veio de iniciativas do que se chama Primeiro Mundo, em filmes de temática ecológica, com o entendimento de que povos originários seriam melhores protetores do meio ambiente. Documentários em geral também reservaram a certos povos indígenas papéis relevantes. Já na América Latina, podem ser destacadas as produções no idioma quechua da Escola de Cusco, nas décadas de 1950 e 1960, bem como filmes em aymara e quechua, de Jorge Sanjinés, na Bolívia (Shohat; Stam, 2006).

Via de regra, contudo, o espaço destinado às comunidades nativas são os “filmes etnográficos”. Como já debatido aqui, os indígenas eram representados (e muitas vezes ainda são) a partir de uma perspectiva alienígena, como qualquer não ocidental nos documentários das primeiras décadas do cinema. O filme *Rituais e Festas Bororo* (1917) foi um dos primeiros documentários etnográficos sobre povos indígenas no Brasil. Seu realizador, o fotógrafo oficial da Comissão Rondon, Luiz Thomas Reiz, registrou, entre 1914 e 1915, atividades e rituais do povo Bororo, no Mato Grosso. O resultado dessas filmagens obteve notoriedade internacional e é referência por sua estética na montagem fílmica no campo da etnografia. Entretanto, apresentava apenas a ótica do outro, não indígena, que, mesmo inserido naquele ambiente, busca uma representação com base em seus conceitos e visões (Costa; Galindo, 2018). E, dessa maneira também, “ao representá-los, os intelectuais representam a si mesmos como transparentes” (Spivak, 2010, p. 33).

Em contrapartida, Costa e Galindo (2018) realçam, no histórico até o desenvolvimento dos cinemas indígenas, a existência de uma “conjuntura epistêmica” relacionada à procura da antropologia por novas metodologias de produção de conhecimento, numa tendência mais

participativa e simétrica, a “antropologia compartilhada”. Desse modo, aos poucos os filmes etnográficos procuram abandonar atitudes colonialistas de determinar “verdades” e falar pelo outro.

Entre os múltiplos projetos e iniciativas no Brasil, pode-se citar o pioneirismo de Andrea Tonacci e seu filme *Conversas no Maranhão* (1977), com a participação de indígenas Canela na produção e filmagem, e também sua tentativa frustrada do projeto “Inter Povos”, que visava à comunicação por vídeo entre diferentes comunidades (Carelli, 2011; Costa; Galindo, 2018). A ideia aqui era ceder a câmera para abrir o diálogo, o qual, por vezes, voltava-se contra os próprios cineastas. Nos filmes *Raoni* (1978), de Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha, e *Mato eles?* (1983), de Sérgio Bianchi, não há pudor nos posicionamentos e questionamentos dos indígenas ao revelarem seu ponto de vista acerca do “homem branco”, visto como assassino em potencial e aproveitador, incluindo-se aí as equipes de cineastas. Todavia, mesmo nessa procura por não representar, mas abrir possibilidades de colaboração em um espaço comum, uma real participação em todas as fases de produção é raramente lograda (Shohat; Stam, 2006) Essa tentativa de “dar voz” pode ser vista como parte do que Spivak (2010) aponta como “violência epistêmica” e que acaba por resultar similarmente em uma impossibilidade de fala efetiva do subalterno.

No Brasil, o caminho para um maior protagonismo dos povos originários no audiovisual passa por uma “conjuntura política” de junção entre o caráter de ruptura do Cinema Novo, que inspirou outras formas contra-hegemônicas de representação, e o contexto, mais tarde, de destaque à autodeterminação dos povos originários, impulsionado pelas conquistas na Constituição da República de 1988 (Costa; Galindo, 2018).

Essas mudanças acompanharam, entre outros fatores, o avanço no desenvolvimento dos equipamentos técnicos de filmagem e gravação de som, ou seja, uma “conjuntura sociotécnica”. De início, a popularização das câmeras cinematográficas de 8 e de 16mm e o gravador portátil de áudio proporcionaram maior autonomia na produção, com a utilização de novas abordagens, linguagens e estética. A tecnologia digital, de fácil instrumentalização e menor custo, viabilizou que outros agentes produzissem conteúdo. Então, a partir dos anos 1970, movimentos sociais passaram a introduzir o audiovisual em suas estratégias. Com a difusão das câmeras VHS e SVHS na década de 1980, novos experimentos populares começaram a surgir, bem como as primeiras experiências de coletivos indígenas no uso da tecnologia de vídeo (Costa; Galindo, 2018).

De acordo com Stam (2008, p. 445), a representação dos povos indígenas no cinema nacional variou ao longo do tempo da seguinte forma:

Depois do índio idealizado da era do cinema mudo, do índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920, do canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas, as décadas de 1980 e 1990 trazem o índio rebelde do filme de ficção, o índio reflexivo dos antropólogos e o índio ativista da mídia indígena.

A mídia indígena seria justamente o uso da tecnologia audiovisual pelos próprios povos, com finalidades políticas e culturais, ou seja, um movimento de autorrepresentação indígena, também denominado New Media Nation (Alia, 2009) ou Indigenização da Mídia Visual (Prins, 2004), com um caráter de “soberania midiática” (Ginsburg, 2018). Sobre essa ideia, Silveira (2024, p. 71-72) explica que:

Essa abordagem também foi inspirada na ideia de “soberania midiática”, cunhada pela antropóloga norte-americana Faye Ginsburg para descrever práticas nas quais as pessoas estão exercendo o seu direito e desenvolvendo a sua capacidade de controlar a produção e a circulação de suas imagens e palavras (Ginsburg, 2018). Essa autora também observa que os projetos de “mídia indígena” podem ser entendidos como “formas de ativismo cultural” que, por meio da domesticação da mídia, buscam se apropriar dos meios de produção da sua autorrepresentação visual e digital em diferentes situações de dominação colonial.

Esse tipo de ativismo e produção é, segundo Shohat e Stam (2006, p. 69), “o fenômeno mais interessante dos últimos anos” frente à imagem eurocêntrica e “um veículo poderoso para comunidades que lutam contra a expulsão geográfica, a deterioração econômica e ecológica e o aniquilamento cultural” (Shohat; Stam, 2006, p. 79).

Focamos aqui nas produções de caráter cinematográfico realizadas por indígenas. São tantas singularidades que até o próprio conceito do que seria cinema é múltiplo e mutável. Essa diversidade de olhares implica em uma nomenclatura no plural. Santana (2018, p. 56) reforça que “é uma categoria que abriga experiências díspares, levadas a cabo por integrantes de diferentes etnias, com propósitos diversos”.

Mesmo que distintas e únicas, percebe-se uma ênfase temática no discurso quanto à simbiose com a natureza. Também se aborda a importância dos territórios e da resistência constante às investidas coloniais. Em geral, os filmes têm baixo orçamento e são produzidos em pequena escala, o que não significa necessariamente uma limitação, porque têm o potencial de romper fronteiras e construir cultura em um ambiente entre diferentes sociedades, e às vezes não tão diferentes assim. Ainda que não solucionem magicamente os problemas das comunidades, conseguem afastar-se da aludida hierarquia entre o antropólogo e seu corpus de pesquisa, entre o cineasta e o espetáculo apresentado, além de afrontar o imaginário que cerca a identidade indígena (Shohat; Stam, 2006). Em regra, as próprias lideranças das comunidades

apoiam esses projetos por enxergarem neles uma nova ferramenta de luta.

Com relação ao movimento na América Latina, deve ser destacada a criação, pelo cineasta não indígena Iván Sanjinés, do Centro de Formación y Realización Cinematográfica (1989), na Bolívia. Lá foram produzidas obras de temáticas diversas, contemplando-se desde assuntos relacionados ao meio ambiente a estratégias de manutenção cultural. O material foi, inclusive, distribuído nas comunidades indígenas através da Rede Nacional de Comunicadores Indígenas e também por meio da televisão. Já no México, iniciativa semelhante, a Promedios de Comunicación Comunitaria (1998) foi impulsionada pela cineasta não indígena Alexandra Halkin. O foco do referido projeto foram as ações do movimento indígena Ejército Zapatista de Libertación Nacional (EZLN), visando-se ao treinamento em tecnologias e ao uso dos meios de comunicação para a produção e distribuição de vídeos indígenas entre as comunidades e em outras regiões do planeta (Santana *et al.*, 2024).

Os Kayapó foram o primeiro povo da Amazônia brasileira a realizar registros audiovisuais, ainda na década de 1980, após exigirem equipamentos de vídeo a uma equipe estrangeira que realizaria uma série de programas sobre eles (Costa; Galindo, 2018). Na mesma época, o antropólogo estadunidense Terence Turner (1993) promoveu o Kayapó Video Project, para capacitar jovens em filmagem e edição. A maior parte dos filmes produzidos registrou performances culturais e encontros políticos. A iniciativa teve apoio do Conselho Indigenista Missionário (Cimi) e de fundações de apoio à pesquisa estadunidenses e abrangeu, ainda, a aquisição de equipamentos. Durante os anos em que durou, resultou na produção de mais de cem horas de material audiovisual (Silveira, 2024).

Talvez a mais conhecida iniciativa nesse sentido no Brasil seja o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que surgiu no ano de 1987, no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma ONG formada pelo cineasta não indígena Vincent Carelli e os antropólogos Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha. No curso, promovia-se a capacitação de grupos indígenas, como os Xavante, Panará, Kuikuro, Guarani Mbya, Nambiquara e Fulni-ô, em técnicas de edição e vídeo, bem como ofertava-se tecnologias e recursos. A ideia era tanto fortalecer a autonomia dos grupos facilitando o reconhecimento em identidades coletivas, como promover intercâmbio entre povos de tradições culturais distintas e entre modos diversos de adaptação ao contato com não indígenas. Buscava-se: “contribuir a esse movimento, colocando à disposição de povos indígenas a oportunidade de um diálogo adaptado a suas formas de transmissão cultural” e “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (Gallois; Carelli, 1995, p. 62).

Com base em suas experiências no projeto, Gallois e Carelli (1995) perceberam que os indígenas utilizavam seus registros principalmente para preservar manifestações culturais próprias de cada etnia e para testemunhar e divulgar ações empreendidas pela comunidade visando recuperar direitos territoriais e impor reivindicações. Mas, além disso, a antropóloga e o cineasta observam que “o vídeo modifica substancialmente a produção e a transmissão de conhecimentos” e “tem uma dupla vantagem: sua apreciação passa pela imagem, sua apropriação é coletiva” (Gallois; Carelli, 1995, p. 63).

Ou seja, o foco não é o espectador não indígena, mas os próprios povos, nas trocas e intercâmbios, na documentação para as futuras gerações, na manutenção e revitalização linguística e de manifestações culturais, no fortalecimento das comunidades. Mais que isso, não se retrata aquela já discutida versão vitimizadora da história dos povos originários. Apresentam-se como são e como querem, agentes autônomos e capazes, escolhendo o que e como falar, o que e como documentar.

Já no final do século XX, o movimento conquistou mais autonomia e apresentou, em maior grau, sua contra-hegemonia. Isso porque, atualmente, os processos produtivos não estão mais majoritariamente sob organização de cineastas não indígenas (Nunes *et al.*, 2014). Se foi por meio deles que os indígenas de todo o globo foram iniciados em cinema — através de capacitação sobre técnicas de manipulação de câmeras, elaboração de roteiros, direção e edição de vídeos —, agora os próprios cineastas indígenas brasileiros que ministram oficinas para outras comunidades. Formações desse tipo fazem brotar uma cinematografia indígena diferente: são novos temas, personagens, atores e narrativas (Santana *et al.*, 2024). A práxis cinematográfica passa, pois, por uma decolonização, que “atravessa as teorias do cinema ocidental, que não dão conta de explicar a experiência do cinema indígena, bem como afeta a técnica e a própria fruição da plateia” (Santana *et al.*, 2024, p. 104).

Hoje, no Brasil, os cinemas indígenas assumem um vasto e diversificado conjunto de modos de construir narrativas e estabelecem-se como referência do ativismo indígena. Assim, agem politicamente. Não apenas a “política entre indígenas e não indígenas, mas também a política entre humanos e não humanos, constrói pontes de acesso a outros mundos possíveis. Tem-se aqui um cinema como epistemologia” (Santana, 2024, p. 73).

Nesse espírito, Alves (2024, p. 17), indígena Pankará, exterioriza:

É chegado o momento de nossas narrativas serem contadas por nós, povos originários, mostrar o nosso lado, a nossa visão dos fatos. Ocupar espaços que nos foram tomados há 1500 anos e dar visibilidade às nossas vozes que por tanto tempo foram silenciadas. [...]
o cinema indígena produzido por povos originários é um marco histórico para os

nossos povos, pois se mostra como um espaço capaz de documentar o presente de forma similar às narrativas passadas de geração em geração através da oralidade, retratando as vivências dessas comunidades, servindo-nos como uma ferramenta de luta e resistência.

No mesmo sentido, Tawan Leite de Sá, indígena Fulni-ô, argumenta que “é imprescindível a ação do audiovisual ser dirigida pelo próprio nativo, para que a cultura e as memórias de toda uma trajetória oral se materializem sob outro formato (Sá, 2024, p. 130).

Diante de todo esse cenário, os cinemas indígenas brasileiros se estabeleceram nos anos 1990 e se fortaleceram nos anos 2000. A estratégia de resistência por meio do cinema, um clássico instrumento de dominação e propagador do imaginário colonial, revela a possibilidade de um embate narrativo, explorando-se aspectos como a oralidade e as línguas indígenas. De acordo com o cineasta indígena Caimi Waiasse Xavante (Graúna, 2024, p. 138-139):

As produções audiovisuais indígenas são oportunidades para somar conhecimentos, acabar com o preconceito, com a desinformação e com a imagem negativa sobre o indígena na escola, nos jornais, na internet e na televisão, por exemplo.

[...]

Com o acesso à tecnologia não-indígena, principalmente a audiovisual, as ferramentas estão sendo utilizadas para reivindicar politicamente os nossos direitos; mostrar os costumes dentro e fora da aldeia e manter registrada a cultura para as futuras gerações. No contato com os não indígenas, as ferramentas tecnológicas são úteis para relatar a verdadeira história. Um grande exemplo foi Mário Juruna (ex-cacique) da aldeia Namukura (São Marcos/MT), o primeiro deputado Xavante eleito pelo PDT/RJ em 1980. Com o seu gravador, ele deixou bem claro que a máquina [o gravador] chegou para servir de aliada, para não desviar os relatos, assim como as produções audiovisuais viriam para somar e para acabar com as distorções e o preconceito.⁵⁵

No momento presente, o protagonismo de indígenas no audiovisual brasileiro tem crescido paulatinamente, com realizadores independentes e coletivos de cinema em todo o território nacional. Graci Guarani, Hugo Fulni-ô, Patrícia Ferreira, Ariel Ortega e Takumã Kuikuro estão entre alguns dos cineastas contemporâneos em evidência. E entre os coletivos, pode-se mencionar o Coletivo Fulni-ô de Cinema, a Ororubá Filmes, o Thul'se Audiovisual, a Olhar da Alma Filmes, o Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi e o Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha, só para citar alguns.

Já os festivais, temáticos ou não, têm difundido essa produção em maior escala. Podem ser destacados a Mostra de Cinema Indígena da UFRPE/UAST, o Cine Kurumin – Festival Internacional de Cinema Indígena, a Bienal de Cinema Indígena, o Festival de Cinema e Cultura Indígena, o Especial Xingu 60 anos da Mostra Ecofalante de Cinema e a 17ª Mostra

⁵⁵ Entrevista concedida por Caimi Waiasse Xavante a Graça Graúna, em abril de 2023, por celular e e-mail.

de Cinema de Ouro Preto.

A Mostra de Cinema Indígena da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)/Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST), da qual participei como parte de meu trabalho de campo para esta pesquisa, é um evento pioneiro na região e conta com a curadoria e o protagonismo de realizadores indígenas desde sua concepção. Surgiu como um projeto de ensino e extensão, com o fim de contribuir para a efetivação da Lei nº 11.645/2008, que regulamenta a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena em todos os níveis da educação. Estabeleceu-se, então, quebrando barreiras entre “a academia” e “a sociedade”, e em consonância com epistemologias afro-ameríndias (Santana, 2021).

A primeira edição da Mostra, em dezembro de 2017, no município sertanejo de Serra Talhada, aconteceu após interlocuções entre professores da universidade e integrantes de povos indígenas de Pernambuco e foi realizada como um grande trabalho coletivo e de apoios independentes, sem qualquer recurso de fomento (Santana *et al.*, 2024). Mesmo iniciante, contou com massiva participação popular, intercâmbios e diálogos com os cineastas indígenas. Ademais, havia a presença da Olhar da Alma Filmes, de Graci Guarani e Alexandre Pankararu, e do Coletivo Fulni-ô de Cinema, representado por Hugo Fulni-ô. O evento foi, inclusive, registrado por Graci Guarani, Alexandre Pankararu e Juliana Pankararu, e deu origem ao curta-metragem “I Mostra de Cinema Indígena - UAST/ UFRPE”.

No ano de 2019, tomou forma a segunda edição da Mostra, dessa vez com maior apoio da universidade, bem como em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC) do município de Triunfo, o que deu uma maior dimensão ao evento, que ocupou duas cidades e atingiu um maior público. Mais uma vez, teve a presença da Olhar da Alma Filmes, de Graci Guarani e Alexandre Pankararu, e do Coletivo Fulni-ô de Cinema, representado por Hugo Fulni-ô e Nodjadja Fulni-ô.

Após uma pausa durante a pandemia da Covid-19, a terceira edição da mostra aconteceu em 2023, nas cidades de Serra Talhada e Triunfo, novamente em parceria com a UFRPE e o SESC. Dessa vez, a programação contou também com as oficinas “Pintura corporal Kariri Tarariú”, promovida por Luiz Pankará, e “Poética indígena em tempo de retomada”, com Graça Graúna, escritora indígena potiguar. As tradicionais sessões de cinema incluíram produções do Coletivo Fulni-ô de Cinema, de Luiz Pankará e de Bruna Monteiro com Bia Pankararu, seguidas dos ricos debates com os cineastas e a escritora. O evento contou, ainda, com o lançamento do site Conexão Pindorama, o qual disponibiliza um mapeamento das cinematografias indígenas de Pernambuco, objetivando facilitar o acesso de

professores, estudantes, pesquisadores e mesmo dos povos indígenas ao acervo de produção audiovisual. Por fim, o evento promoveu o lançamento do livro *Fios do Tempo*, de Graça Graúna.

Durante esses cinco anos de existência, a Mostra de Cinema Indígena da UFRPE/UAST tem atingido objetivos simbólicos e práticos de decolonização, ocupando, com presença e saberes indígenas, a universidade e espaços historicamente elitizados, como o Cineteatro Guarany (Triunfo). Em uma região com uma população indígena tão expressiva e, ao mesmo tempo, invisibilizada, é uma conquista e tanto.

Além da própria existência dos referidos festivais e mostras, também têm sido paulatinamente ampliadas a presença e a premiação de produções indígenas ou com a participação de indígenas em grandes festivais de cinema nacionais e internacionais. Apenas para apontar alguns, pode-se mencionar *As Hiper Mulheres*, de 2011, dirigido por Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Fausto Carlos, premiado no Festival de Cinema de Gramado, e *A Última Floresta*, de 2021, com direção de Luiz Bolognesi e Davi Kopenawa Yanomami, premiado no Festival Internacional de Cinema de Berlim e no Seoul Eco Film Festival. Aliás, a posterior inclusão dos referidos filmes no catálogo da Netflix os tornou ainda mais populares ao levá-los a um público mais diversificado.

2.5. Coletivo Fulni-ô de Cinema

O Coletivo Fulni-ô de Cinema e sua obra cinematográfica estão inseridos no cenário mais amplo do movimento social indígena, um grande ativismo capilarizado nas bases e com extensão em toda a América Latina:

Com a abertura democrática, a elaboração das Constituições nacionais e a tomada de consciência sobre questões ambientais, na transição dos anos 1980 para os 1990, vários povos originários latino-americanos começaram a se organizar para reivindicar direitos e lutar contra o agronegócio, o narcotráfico, a construção de barragens e outras grandes obras e a mineração em seus territórios (Santana, 2024, p. 73).

Nesse contexto, o povo Fulni-ô elegeu a arte como ferramenta de resistência e luta. Há dezenas de anos, grupos de dança e canto já giram o Brasil em turnês, levando também peças de artesanato da comunidade para expor. Mais recentemente, o cinema foi inserido na comunidade, expandindo sua voz pelo mundo. Sá (2024, p. 128-129), indígena Fulni-ô, destaca que “os povos ameríndios têm como base cultural passar os seus ensinamentos e conhecimentos por meio da oralidade. Assim, graças ao audiovisual, hoje existe a

possibilidade de registrar a linguagem desses povos em vídeo e áudio”.

Nesse contexto, em 2011, os professores de Yaathe Hugo Fulni-ô e Nodjadja Fulni-ô, acima já apresentados, e José Rogaciano Barbosa iniciaram uma mobilização com a finalidade de registrar a cultura Fulni-ô por meio do audiovisual. Nodjadja conta como surgiu a ideia:

Na verdade, a gente se inscreveu quando a gente fazia a Licenciatura Intercultural Indígena. A gente fez na mesma época, na mesma turma. Aí, a gente viu tanta coisa interessante. A gente fez uma redescoberta mesmo da nossa realidade com a visão científica, técnica. Ou seja, o que a gente viveu durante anos a gente começou a observar. O que era bom, o que foi ruim, o que foi plantado ao longo do tempo pelo não índio. A gente começou a observar isso, mas com uma visão mais ampla, entendeu? Aí, nisso veio a vontade de registrar isso. “Poxa, quando Fulano for embora...”. A gente vinha de Caruaru conversando. Aí, fazíamos uma pesquisa com os mais velhos. A gente via a importância do que eles contavam pra gente, pra gente transcrever. Aí, a gente aprendia com eles coisas que a gente vivia, coisas que ele viveu na época dele de jovem... E a gente pensava: “poxa, quando Fulano, infelizmente, não estiver entre nós, vai ser importante a gente saber disso pra outros jovens. Como que a gente registra isso?”. Aí, veio a questão do audiovisual. A gente botou isso na cabeça: registrar, registrar, registrar, registrar.⁵⁶

E continua sua narrativa tratando do começo dos registros na comunidade:

Hugo tinha ido para o Rio de Janeiro e comprou uma câmera pequenininha. Aí: “vamos fazer o quê? Vamos fazer uma tiragem de palha”. Aí chamamos alguns anciões, as pessoas mais velhas que tiravam palha, que eram produtores do artesanato da palha. Na época, a gente pediu uma ajuda na gestão passada [da escola], de dar uma bolacha e tal, pra que a gente fosse pra serra passar o dia lá. Aí, fomos. Pegamos um ônibus e fomos. E começamos a gravar. Tem lá no coletivo essas imagens. Não sei se você já viu alguns filmes dessas imagens. Tem um senhor de chapéu, contando essas histórias. Começamos a registrar o que ele fazia, fazendo, entendeu? Quando retornamos, trouxemos a palha, entregamos pra uma anciã e demos a ela de presente pra ela fazer. Aí, a gente pensou: “E agora? Tem as imagens, mas cadê? Como é que nós vamos registrar?”, nos perguntando, né? Aí, paramos. A gente começou a se mexer na internet: quais eram as iniciativas, quem incentivava, onde é que a gente ia adquirir esse material, computador e tal. E aí a gente encontrou o Vídeo nas Aldeias, de Vincent Carelli, com uma sede aqui em Olinda, e a gente nunca sabia disso. E, interessante, nunca trabalhou com o povo de Pernambuco. Tinha tido uma experiência só [no Nordeste], com o pessoal da Bahia. Aí, fomos lá. Insistimos, insistimos, insistimos: “Vicente!”. E liga, e manda e-mail, e pede, e fala do nosso projeto e tudo. Certa vez, ele veio até Caruaru. A gente tava lá e conversamos com ele. Aí, ele gostou da iniciativa e começou a escrever um projeto. Veio aqui e viu a nossa realidade... O projeto foi aprovado pelo Banco do Nordeste Cultural, com R\$50.000. Aí, tivemos as oficinas e o primeiro material: a primeira filmadora e um Mac. Pronto, daí começou.⁵⁷

Logo, o movimento surtiu efeito e, em 2012, através do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), do cineasta Vincent Carelli, o Coletivo Fulni-ô de Cinema, ou *Yakhodjofny* em Yaathe, surgiu como organização. O principal objetivo do movimento é produzir filmes que reflitam a perspectiva e as experiências da própria comunidade. Logo, a criação do coletivo caracteriza-

⁵⁶ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁵⁷ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

se como uma forma de resistência cultural e afirmação identitária, promovendo a autonomia na representação da própria cultura.

Com o projeto Expressão Audiovisual do Povo Fulni-ô, junto ao VNA, seis membros da comunidade obtiveram uma formação em áudio e vídeo, além de adquirirem equipamentos. Hugo descreve esse início:

Quando foi formado o coletivo, a gente nem pensava em coletivo. A gente pensava só em formar mesmo. Aí, eu escolhi seis indígenas. Eu não participei da formação. Essa daí eu tô contando agora. Eu não participei assim, mas eu queria fazer essa iniciativa. E quando eles estavam filmando, eu estava junto.⁵⁸

O fruto dessas oficinas foi o primeiro documentário do coletivo, *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013). O filme, falado na língua materna, apresenta anciãos da comunidade, que contam a história do povo, contemplando aspectos sociais, ritualísticos e da medicina tradicional. No documentário, ficou expresso o intuito de que os espectadores visualizassem o indígena nordestino, com suas distinções e conhecimentos, apesar do contato com a sociedade nacional. Como diz Tawan Leite de Sá (2024, p. 131), indígena da comunidade,

A produção audiovisual do povo Fulni-ô destaca-se por mostrar sua complexidade cultural, evidenciando-o como um povo que foge dos estereótipos autóctones do que é ser indígena. Sendo assim, trata-se de um povo que mantém ainda muito fortemente traços de sua cultura ancestral, mas também um povo que adquiriu hábitos ocidentais.

Ao longo dessa década de existência, às vezes com incentivos de editais de fomento, outras vezes voluntariamente e sem recursos, a produção vem crescendo. Nesse período, a equipe já produziu diversos curtas e médias-metragens. A característica de mais destaque na produção é a utilização da língua Yaathe, no propósito de fortalecê-la e revitalizá-la. Em geral, o conteúdo elaborado aborda memórias e vivências históricas, conhecimentos do povo, saberes e cenas do cotidiano. Sá (2024, p. 129) explana que “através do audiovisual, os Fulni-ô podem ter uma percepção maior quanto ao tamanho do conhecimento e da arte de sua etnia. [...] Constrói-se, assim, filmes de dentro da comunidade, para ela e para o mundo”. As obras do Coletivo, que contam também com legendas em português, possibilitam acesso aos mais jovens e servem como suporte didático para o aprendizado do Yaathe nas escolas indígenas. Nessa esteira, Sá (2024, p. 129) frisa também que:

É verdade que para fazer o audiovisual e garantir a aprendizagem, a preservação e o fortalecimento da cultura Fulni-ô através de documentários e filmes, é preciso, antes, conseguir o material e capacitar indígenas da comunidade, a fim de construir novos

⁵⁸ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

paradigmas de conhecimento, na perspectiva da qualidade social da educação indígena e do ensino como direito de todos, em seus diferentes níveis e espaços educativos, e no sentido do compromisso com o fortalecimento da cultura, visando uma sociedade que tenha como prioridade o conhecimento sobre si mesma.

Se no início contou-se com o apoio de não indígenas no primeiro contato com as técnicas e tecnologias, atualmente, o trabalho do coletivo é caracterizado pelo protagonismo e pela participação ativa dos membros da comunidade em todas as etapas do processo cinematográfico, desde a concepção até a produção e, muitas vezes, também a exibição. Isso garante que o filme represente mais fielmente as vozes e visões dos Fulni-ô, inclusive nas escolhas temáticas e estéticas, o que não impede relações e parcerias com outras iniciativas, indígenas ou não.

A despeito de enfrentarem muitos obstáculos e desafios, comuns às produções independentes, como a escassez de equipamentos e recursos e a ausência de um espaço próprio, o Coletivo desempenha um papel importante na mobilização comunitária em defesa das tradições e direitos, não apenas dos Fulni-ô, mas dos povos indígenas como um todo. Suas atividades vão desde a produção dos filmes até a capacitação de indígenas em técnicas cinematográficas e na criação de conteúdo audiovisual. O coletivo também se envolve na organização de eventos que promovem a cultura e o cinema Fulni-ô, como a Festa na Aldeia e o FestCine de Águas Belas, realizados anualmente (Santana, 2024). Nessa esteira, comenta Nono:

A gente começou a produzir um filme por ano, sempre retratando alguma situação do povo, tá entendendo? Aí, pronto, daí foi se expandindo, se expandindo... A gente começou a divulgar esses filmes nas redes. A gente foi participando de festival... Aí, vinha mais uns poucos recursos... Aí, a gente começava a fazer uma oficina com outras pessoas, e aí foi crescendo, foi crescendo. Hoje, o Coletivo Fulni-ô é uma referência.⁵⁹

No mesmo sentido, acompanha João Paulo:

É uma referência para o não índio o Coletivo Fulni-ô de Cinema, por sermos indígenas e ter uma organização tão boa, e ter uns caminhos de conhecimento, de ligação com outros coletivos, com outras pessoas. Através desse coletivo, a gente já foi para vários lugares do Brasil, levando a cultura a fundo através do audiovisual.⁶⁰

Com a participação em festivais, os projetos do coletivo têm contribuído para aumentar a visibilidade e o reconhecimento das culturas indígenas no Brasil e no exterior, afrontando

⁵⁹ Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁶⁰ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

estereótipos e promovendo uma compreensão mais profunda das realidades indígenas.

É interessante perceber, nos dados obtidos na conversa com Hugo Fulni-ô, o espaço central que a língua nativa tem na narrativa do entrevistado, e em contextos dos mais distintos. É o Yaathe que costura o enredo. Está presente na lembrança dos avós, com quem aprendeu a falar; no Ouricuri, sagrado em que se reconhece os Fulni-ô; no destaque que dá ao povo no cenário nordestino; no *Unakesa*, grupo cultural de sua infância e adolescência que, cantando as cafurnas, incorporou palavras do idioma ao toré; no artesanato; na profissão de professor de Yaathe na escola indígena; na vida acadêmica, ao estudar a língua...

E todas essas vivências influenciam claramente na sua vontade de fazer cinema e na temática escolhida, como fica visível quando o cineasta, com um sorriso no rosto, lembra: “Quando a gente fez, lançou *Yoonahle* aqui, deu tanta gente! Aqui tem o clube do Guarani, sabe? Aqui nessa rua aqui tem o clube do Guarani. Lotou de gente pra assistir *Yoonahle*. E o material desse trabalho foi todo na língua mesmo. Foi tudo na língua”.⁶¹

A narrativa Fulni-ô, seja por filmes ou transmitida pela oralidade dos anciãos, assume a posição da arma de um guerreiro. É vista, assim, como instrumento de luta real, da luta atual enfrentada pelo povo. Pode-se observar como esse tipo de vocabulário bélico está presente em contextos variados, como quando o entrevistado diz que “é um cinema de luta”, mas também quando se lembra de outras iniciativas que forneceram aos membros da comunidade uma preparação para o uso de novas tecnologias, ou mesmo quando recorda a própria guerra da sobrevivência à pobreza.

Além do Yaathe, o ritual do Ouricuri também influencia profundamente o cineasta no que concerne ao conceito de ser Fulni-ô, bem como na forma como ele percebe sua própria vida. Como discutido aqui, em tópico específico, a identidade Fulni-ô é construída com base na participação nesse ritual secreto desde a infância. Além disso, no Ouricuri, reservam-se três meses do ano para rituais, atividades comunitárias, convivência com a família e o uso intensivo da língua. Mesmo no que se refere à busca de recursos para as ações do coletivo, se o prazo de inscrição no edital de fomento ocorre durante o Ouricuri, tenta-se buscar alternativas:

A gente tem que estar acompanhando esse sistema tecnológico se aperfeiçoando, claro. E vai buscando apoio aí. Aí, quando foi o ano passado, no ano passado a gente escreveu, não foi nem eu que escrevi...Teve uma amiga minha do coletivo, que ela é do Instagram do coletivo, ela disse que tava abrindo o edital da Lei Aldir Blanc. Aí, eu falei com ela, eu disse “rapaz, tem como você fazer? Porque eu não tô com tempo de fazer. Eu só tô vindo do Ouricuri, olhando o e-mail rápido e voltando. Os dias que a

⁶¹ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

gente tem é dia de segunda-feira, mas, assim, com mais tempo”. Aí, ela escreveu. O nome dela é Karine, o nome dela é Karine. Ela mora em São José do Egito. É muito longe, aqui, né. Aí, ela disse “Hugo, vocês foram contemplados, vocês ganharam”.⁶²

No tocante aos planos futuros para o coletivo, Rosana expressa seu desejo de ter um espaço próprio:

Eu queria ter um lugar, assim, para nós, para o coletivo, para cada vez mais crescer. Um lugar como esse, para a gente receber turistas, para a gente apresentar filmes. E isso eu tenho dentro de mim. E eu tenho fê que um dia nós vamos conseguir. Eu sei que um dia nós inventamos um projeto, aí nós conseguimos. Porque, infelizmente, hoje pra tudo a gente tem que ter dinheiro. Aí, eu queria um lugar assim, pra gente fazer, mostrar os filmes, um lugar... Um ambiente para as mulheres, para ajudar as pessoas que fazem artesanato e não tá tendo como vender. Nesse lugar, eles iam vender, porque iriam chegar os turistas que querem conhecer a nossa cultura. Ia ter de tudo: foto... Nós iríamos poder trazer eles pro Ouricuri pra conhecer. Só não a fundo, porque o que é nosso é nosso, né? Essas coisas: vender artesanato, apresentar nossos filmes, poder fazer cursos.⁶³

A questão dos escassos recursos financeiros dificulta o trabalho cotidiano do coletivo, mas não o impede de continuar. A resistência é uma marca dos cinemas indígenas e a criatividade para a sua manutenção, também. De acordo com Hugo:

É um desafio a gente trabalhar com audiovisual. É muito desafiador, né? Mas a gente já tem as histórias. Como eu já disse, as histórias estão aí, sendo narradas pelos anciões, pelos artesãos, pelas mulheres. E a gente só tem que pegar essas tecnologias e transformar elas para nosso, nosso lado, digamos assim, né?⁶⁴

E o diretor expressa seu sentimento de satisfação e gratificação por ter ajudado a fundar essa iniciativa e por poder abrir caminhos para os Fulni-ô do futuro poderem trilhar:

Eu acho que é importante a gente perceber essa realidade do cinema indígena dentro das comunidades e, de certa forma, incentivar muitas pessoas a chegar e trabalhar. Apesar das adversidades relacionadas com o incentivo, isso não é motivo pra gente parar. A gente insistiu e vem insistindo. Todo ano, a gente vem produzindo. Desde 2013 pra cá, a nossa ideia é produzir um ou até dois filmes por ano. Então, o que eu deixo principalmente pra os indígenas é essa tarefa de trabalhar com o cinema. É satisfatória pra mim, como um indígena, um realizador e cineasta, a gente ter idealizado o Coletivo Fulni-ô de Cinema na nossa comunidade. Isso vai criar uma proporção muito mágica, muito grande. Agora já tá aparecendo, surgindo algumas oportunidades pra nossa voz ecoar no mundo. A nossa voz tá ecoando no mundo, e isso é gratificante. É uma riqueza, não uma riqueza economicamente falando, mas uma riqueza... E quem vai chegar lá na frente nas próximas gerações, como eu disse, vai acessar esse material. E a gente criou um nome, criou nosso espaço e vem abrindo caminhos. Quando você vai numa mata que você não conhece, você vai ter que abrir caminhos. E a gente entrou no cinema indígena, que eu não conhecia, meus parentes

⁶² Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

⁶³ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁶⁴ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

não conheciam. A gente foi abrindo essas veredas e a gente não sabia aonde ia chegar. E a gente está chegando. E os Fulni-ôs futuros vão vir caminhando...⁶⁵

⁶⁵ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Capítulo 3 – Entre estradas e trilhas: condições de pesquisa e procedimentos metodológicos de investigação e análise

Neste capítulo, nos propomos a tratar dos caminhos pensados e percorridos neste trabalho. Buscamos detalhar, primeiramente, o desenho da pesquisa. Logo, mudamos o foco para a trajetória concretamente trilhada no processo e para os aspectos pessoais que influenciaram esse percurso e foram influenciados por ele, com um relato de experiência. Ao final, objetivamos expor um mapeamento da produção do Coletivo Fulni-ô de Cinema e a escolha dos filmes para análise no capítulo subsequente.

3.1. Desenho da pesquisa

A presente pesquisa tem a finalidade de analisar as produções audiovisuais do povo Fulni-ô, que trazem intrinsecamente o ponto de vista nativo sobre o que é abordado. Ressalte-se, de logo, que o uso de termos como filme, vídeo, audiovisual e cinema, neste estudo, referem-se a imagens em movimento, captadas por diferentes tecnologias e reproduzidas em mídias diversas, e não ao sentido estrito dos termos utilizados por profissionais da área. Nesse caminho, o estudo enquadra-se no campo da pesquisa qualitativa, porque possibilita desenvolver uma análise interpretativa e ampla da produção, visto que intentamos observar as contribuições para o fortalecimento identitário desse povo e para uma mudança de suas representações sociais.

O foco da pesquisa, pois, não é a estrutura social, mas o processo social, para o qual o contexto é fundamental, assim como uma integração empática com o corpus de pesquisa para sua melhor compreensão (Neves, 2014). Dessa forma, a interpretação dos dados tem grande importância no processo, após a descrição e a análise (Creswell, 2007). A ideia é que os dados não figurem apenas como um simples agrupamento de informações sobre o objeto pesquisado, mas possam ser úteis ao pesquisador no âmbito dos objetivos propostos.

Com relação ao lapso temporal, abrangemos o material produzido entre 2012, momento de nascimento do coletivo, e 2024, com a escolha de produções específicas que apresentem maior conexão com a temática de revitalização da língua Yaathe.

Já quanto às fases do procedimento, o estudo foi desenvolvido em três. Inicialmente, realizamos um mapeamento de toda a produção audiovisual do coletivo, tanto dos vídeos disponíveis na internet quanto dos filmes exibidos em festivais, que nos foram disponibilizados por integrantes do coletivo.

A partir daí, em um segundo momento, foram escolhidas produções específicas para uma análise mais aprofundada, com enfoque maior nos filmes exibidos em festivais, por já serem uma pré-seleção feita pelo coletivo. Em razão da importância central da língua para o povo Fulni-ô, realizou-se um recorte temático, selecionando as produções em que o Yaathe tivesse um papel protagonista, como será detalhado em tópico específico adiante, com auxílio da indicação dos próprios membros do coletivo em entrevistas.

Em consonância com o método da etnografia da tela (Rial, 1995), nos submetemos a uma longa imersão no campo e ao registro em caderno de campo, com observações também a respeito das reações e vivências de meus filhos e de meu companheiro, que acompanharam as viagens e as inúmeras sessões de filmes no território Fulni-ô, em eventos de exibição em Recife, em Serra Talhada, em Triunfo, em Tibau do Sul e em casa.

Não se pode ignorar a influência exercida pelos valores do pesquisador e do entrevistado sobre os dados obtidos, ou mesmo da linguagem cultural e seus significados. Sendo assim, para alcançar o sentido de uma mensagem, que está latente por trás do discurso aparente, é indispensável que se considere o contexto no qual foi formulada, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão.

Com esses pressupostos em mente, concentramo-nos nas questões norteadoras aqui já previamente apontadas: 1) Qual a identidade do indígena representada na produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema? 2) Quais as contribuições possíveis desse material? 3) Podem ser identificadas na referida produção perspectivas e enfoques divergentes e opostos ao modelo de sociedade colonial ocidental, e quais seriam? Dessa maneira, nosso foco foi investigar o papel social das imagens, sua importância enquanto objeto de representação e seus significados para o povo Fulni-ô, no contexto em que foram construídas.

A análise com base em vídeos proporciona a possibilidade de rever o material investigado quantas vezes for necessário, inclusive para que sejam observados novos elementos que possam ter passado despercebidos à primeira vista. A partir daí, na análise fílmica em si, foram observadas as fases propostas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994): uma de desconstrução/descrição e, então, uma de reconstrução/interpretação do filme. Dessa forma, inicia-se com a decomposição dos seus elementos:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise

(Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15).

E, posteriormente, a análise consiste em:

... estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tomam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15).

A terceira etapa foi feita através de entrevistas narrativas com os produtores do coletivo, com o intuito de perceber a visão e relação deles com as produções audiovisuais, com as temáticas retratadas e com a língua Yaahe. Na fase exploratória da pesquisa, em 2021, uma primeira entrevista foi feita com Hugo Fulni-ô de forma *on-line*, através de videochamada, em razão do então recolhimento dos Fulni-ô para o ritual sagrado Ouricuri. Em fevereiro de 2022, mais cinco entrevistas foram realizadas de forma presencial na Aldeia Fulni-ô, no espaço da Aldeia Cultural, do grupo Thynia Thudia, e também na Escola Estadual Indígena Fulni-ô Marechal Rondon.

A opção por entrevistas narrativas teve a intenção de que os interlocutores tivessem uma ampla liberdade para falar e pudessem trazer questões mais pessoais e íntimas de suas vidas, as quais pudessem interferir na sua atuação no coletivo e na escolha da temática dos filmes. Como ensina Rosenthal (2014, p. 173), em entrevistas desse tipo, deve-se “tomar como referência os códigos linguísticos dos entrevistados e a sequência, o curso da conversa, ao colocar as perguntas”. Não busquei, pois, a aplicação de questionário ou de perguntas predeterminadas, mas tentei tomar os entrevistados como referência.

Como orientação, utilizei a técnica da entrevista narrativa e as regras da realização de entrevistas propostas por Rosenthal (2014). Primeiramente, solicitei a narrativa, que seria desenvolvida autonomamente. Em seguida, fiz perguntas para aprofundamento, com o intuito de gerar novas narrativas, com questões internas baseadas nas anotações da primeira etapa e, depois, com outras relacionadas ao que buscava.

Em resumo, a pesquisa foi desenvolvida observando três etapas: mapeamento da produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema, seleção de filmes para análise aprofundada e entrevistas. E, posteriormente, os dados obtidos foram analisados através da etnografia de tela associada à análise fílmica, com respeito às suas regras e às fases de procedimento propostas.

3.2. Relato de experiência

Um estudo como este, que questiona o padrão eurocêntrico de produção de conhecimento tão focado na objetividade, reivindica abordagens distintas também no seu percurso metodológico. Por isso, aqui me proponho a relatar, de maneira mais íntima e subjetiva possível, todo o processo da minha pesquisa, que está intrinsecamente envolvido com a minha maternidade: a escolha do tema e corpus de pesquisa, os caminhos definidos e percorridos, até o tempo e as dificuldades no trajeto.

Iniciei a escrita do projeto no começo da pandemia da Covid-19, um momento natural de sensibilização, reflexões sobre o futuro dos seres humanos e do planeta e, para as mães, de convívio mais intenso com os filhos. Na época, Carmem, minha filha mais velha, ainda tinha dois anos e passou a fazer perguntas sobre indígenas. A primeira de que me lembro foi “índio é humano?”. Quando ouvi aquilo, imediatamente respondi “claro que é!”. Mas tal questionamento é muito mais profundo do que pode parecer à primeira vista. Se indígenas foram tratados como animais selvagens, como escravos, como seres de segunda categoria por séculos e, ainda hoje, não têm seus direitos garantidos, não é uma pergunta absurda assim para uma criança tão pequena. Fiquei com isso na cabeça, conversamos algumas vezes e o tempo passou. Depois, uma novidade. Ela chegou dizendo ”mamãe, eu sou índia”.

Isso me fez lembrar das histórias da minha avó. Aquelas velhas histórias sobre meninas indígenas “pegas no laço”, comuns em muitas famílias por aqui. Dona Francisca conta que uma ancestral sua foi encontrada no mato, no sertão do Rio Grande do Norte, com uns sete anos de idade. Era muito brava e não falava. Foi trancada em um quarto para amansar. Ficou presa até completar cerca de catorze anos. Então, casou-se. Ou melhor, foi casada. E dos descendentes dessa violência toda foram gerados, de um lado, a mãe de minha avó e, de outro, o pai.

Não sei o nome verdadeiro daquela menina. Minha avó conta tudo com nome e sobrenome. Personagens anteriores àquela menina tinham nome e sobrenome, mas ela é só Mariinha. Nunca soube se ela simplesmente se negava a falar ou se não falava português. Mariinha sem voz, sem língua, sem nome, mas que não se entregou. Contei a Carmem que, realmente, ela tinha essa ancestral indígena da minha parte e, da parte do pai, também um tataravô.

Naquele momento, adicionalmente ao meu trabalho remunerado habitual, eu estava prestando serviço voluntário como advogada junto à Defensoria Pública da União, na temática

relativa a populações tradicionais e indígenas da região. Na época, além das questões esperadas relacionadas à demarcação de terras e à violência, o Ministério Público Federal e a Defensoria buscavam, juntas, estratégias para que as comunidades indígenas não fossem tão atingidas pela pandemia. Por outro lado, tentavam atuar para garantir a autodeterminação dos povos, como no caso do direito dos Fulni-ô, que decidiram realizar o ritual do Ouricuri mesmo naquele ano. Precisei pesquisar muito sobre cada povo com que iria trabalhar e, assim, conheci diversas iniciativas de cinemas indígenas. Foi a ferramenta que mais me ajudou a entender melhor algumas questões e facilitou meu diálogo com as comunidades. Carmem foi minha companhia enquanto assistia às produções.

O acesso a esse material me pôs em contato com a língua Yaathe. Sempre fui fascinada por diferentes idiomas, mas o mais próximo de uma língua local que tinha alcançado, até então, foi um pouco de guarani. Estar a poucas horas de distância de uma língua indígena viva me aproximou dos Fulni-ô.

Entrei logo em contato com o Coletivo Fulni-ô de Cinema e falei sobre meu interesse em escrever sobre seus filmes. Hugo Fulni-ô me passou muitas informações e materiais, colaborando desde o início com a montagem do projeto de dissertação. Para mim, que estava entrando nesse universo, era essencial o diálogo com o povo que produzia o meu corpus de pesquisa. Durante o processo de escrita, descobri que estava grávida do meu segundo filho, Amaro. E gastei o projeto junto com ele.

Nesse período, cursei, como aluna especial, a disciplina Populações tradicionais: desenvolvimento e conflito, pelo PPGS da UFAL, com os professores Beatriz Medeiros e Lúcio Verçosa. As temáticas trabalhadas guiaram muito dos meus estudos preparatórios para esta pesquisa. Na oportunidade, conheci também o professor Amaro Hélio Leite da Silva, cujo trabalho na área de História acerca dos indígenas de Alagoas e região contribuiu bastante para minha compreensão histórica dos Fulni-ô.

A banca de defesa do meu projeto na seleção para o PPGS da UFPE foi marcada para uma segunda-feira. Na sexta-feira anterior, Carmem sofreu um grave acidente e precisou ficar internada no Hospital da Restauração, em Recife. Como eu estava grávida e eram tempos pandêmicos, não pude estar com ela no hospital. Tentei entrar em contato com o programa para pedir um adiamento da defesa, já que não conseguia parar de chorar. Como poderia defender o projeto inspirado por minha filha em meio a sentimentos de medo de perdê-la? Mas era final de semana e não houve tempo hábil para a comunicação. No horário marcado, entrei na reunião *on-line* para explicar a situação. A banca foi muito acolhedora e me encorajou a defender o projeto como fosse possível naquele momento. Afinal, o máximo que

poderiam adiar seria para o dia seguinte, em razão do cronograma estabelecido. A professora Cynthia Hamlin me deu palavras de força e conforto e, assim, passei por aquela fase.

Admito que não esperava esse tipo de acolhimento da banca de seleção para um programa de alto conceito, de uma instituição científica consolidada, de pesquisadores profissionais renomados. A arguição seguiu com o esperado rigor e questões desafiantes, mas não me senti sozinha ou simplesmente julgada. Pude desenvolver a pertinência da pesquisa para o programa de Sociologia e fui tratada com respeito. Esse aspecto é importante para o presente estudo porque, para desenvolvê-lo na academia, ele precisava ser nela admitido, bem como eu, a pesquisadora mãe, com todas as singularidades dessa situação.

Em uma tarde, durante uma aula da disciplina Populações Tradicionais, Amaro começou a dar os sinais de sua chegada. Às 3h15min da madrugada, nasceu em um parto domiciliar. Seis horas depois, assisti à aula inaugural da minha turma no mestrado remotamente, com ele em meus braços.

As instituições não estão muito preparadas para esse cenário. Antes do início das aulas, contactei as professoras do semestre e a secretaria do programa para entender quais as minhas possibilidades, já que o parto se aproximava. As pessoas tentavam me auxiliar, mas as normas eram confusas e tal circunstância era incomum. A secretaria informou que não tinha prática para lidar com isso, pois era algo que nunca acontecia. Provavelmente porque as pesquisadoras adiavam, desistiam da maternidade ou simplesmente não queriam ser mães; ou então as mães desistiam ou adiavam a pesquisa.

O primeiro levantamento do Parent in Science (PiS, movimento dedicado a apoiar mães e pais na ciência, promovendo igualdade de gênero e inclusão na academia), realizado entre 2017 e 2018, mostra que:

A restrição de tempo vivenciada por pesquisadoras após se tornarem mães tem impacto imediato em sua produtividade, em que se observa uma diminuição no número de publicações científicas. Os dados do currículo das pesquisadoras mostram que essa redução parece durar pelo menos quatro anos após o nascimento do primeiro filho. Quando se analisa o registro de publicações de cientistas mulheres sem filhos, não se observa queda semelhante.

[...]

as pesquisadoras enfrentam uma disponibilidade de tempo reduzida para trabalhar em casa: apenas 14% conseguiram trabalhar regularmente em casa. A maioria dos cientistas achou extremamente difícil trabalhar em casa (45%) ou só conseguia executar tarefas simples (20%) ou trabalhar depois da hora de dormir das crianças (21%) (Machado *et al.*, 2019, p. 1, tradução nossa).⁶⁶

⁶⁶ “The time restraint experience by female researchers after becoming a mother has an immediate impact on their productivity, where a decrease in the number of scientific publications is observed (Figure 3). The data from researchers’ curriculum show this reduction seems to last at least four years after the birth of the first child.

Carpes *et al.* (2022, p. 02), ao tratar sobre os referidos dados, frisam como a redução do tempo disponível “é percebida de forma semelhante em diferentes áreas, incluindo as ciências da saúde, e não se restringe ao período de licença-maternidade”. Além disso,

sabe-se que a jornada de trabalho acadêmico-científico, frequentemente, ultrapassa o tempo de trabalho regular, demandando horas extras para escrita e revisão de artigos, leituras e estudos, orientação de estudantes etc. — horas que, muitas vezes, não estão disponíveis na rotina das mulheres que conciliam esse trabalho com o cuidado da casa e dos filhos (Carpes *et al.*, 2022, p. 2).

Em meu caso, no primeiro semestre do mestrado, não havia possibilidade de trancamento de matrícula. A licença-maternidade dispensava a estudante apenas das aulas presenciais e durava quatro meses, mas impunha a realização de atividades escritas para cada aula. Como era época de isolamento social, sem atividades presenciais, preferi dar seguimento normal ao semestre letivo e solicitei apenas um prazo maior para conclusão do curso, o que foi deferido.

Se mulheres e mães já têm uma sobrecarga com os trabalhos invisíveis de cuidado, em uma pandemia, a situação foi agravada. Não existia rede de apoio disponível fora de casa, nem avós, nem tias, nem amigas, nem escolas ou creches. E quando alguém na família adoecia, pela própria Covid-19 ou outra doença de sintomas respiratórios, a tensão e a exaustão acentuavam-se ainda mais. Durante grande parte do período regular do curso, estive nessa situação e, conseqüentemente, não pude estar sempre em dia com o cronograma previamente estabelecido para a pesquisa. Especificamente no que diz respeito ao período da pandemia, Carpes *et al.* (2022, p. 02) ressaltam, justamente, como a situação das mães ficou ainda mais desigual:

[...] a pandemia da COVID-19 impactou o trabalho de cientistas do mundo todo e, mais uma vez, esse impacto não foi — como não tem sido — igual para todos. A diminuição do número de novos projetos iniciados em 2020, no contexto da pandemia, foi mais acentuada para as cientistas mulheres e com filhos pequenos, entre 0 e 5 anos de idade. No Brasil, pesquisa do PiS ratificou esses dados, mostrando que as cientistas brasileiras mães e as cientistas negras, independentemente da maternidade, tiveram maior dificuldade em manter a submissão de artigos no período da pandemia. Estes dados são reveladores dos desafios ainda maiores que as mulheres terão pela frente no período pós-pandemia (Carpes *et al.*, 2022, p. 4).

When the publication record of childless female scientists is analyzed, no similar drop is observed (data not shown).

[...]

female researchers face a reduced time availability to work at home: only 14% were able to work regularly at home. Most scientists found extremely hard to work at home (45%) or could only perform simple tasks (20%) or work after the children bedtime (21%)”.

Meu puerpério foi de aulas remotas, a cada instante com o bebê em meu colo. E, da mesma forma, as sessões de orientação com Paulo Marcondes, que, com muita generosidade, compartilhou comigo sua longa experiência em Sociologia da Arte, cinema brasileiro e periférico, além de me convidar para assistir, como ouvinte, suas aulas na graduação e ser coautora na construção de um capítulo que publicamos em um livro sobre Cinema Negro.

Na disciplina de Teoria Sociológica, a professora Cynthia Hamlin ofereceu uma abordagem crítica, inclusive com questionamentos sobre a própria formação do cânone da Sociologia. Ao lidar a fundo com questões debatidas nos clássicos, abrimos discussões com autoras não tão comumente visitadas nos cursos de Ciências Sociais, com a possibilidade de enxergar a teoria de uma forma mais abrangente, sem perder qualidade e aprofundamento. Fui incentivada e encorajada a produzir de forma mais crítica. Éramos desafiados a cada dia a enxergar além do óbvio, a observar detalhes, a procurar e perceber significados. Para mim, que vim de outra área na graduação, foi muito importante esse nível de estudo para fundamentar minha análise e meu percurso na Sociologia.

Já a disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa Social, com a professora Eliane da Fonte, me ajudou a reformular meu projeto de forma mais objetiva, com críticas e sugestões da própria professora e dos colegas de turma. Pude, também, conhecer melhor outras pesquisas e os caminhos pensados. Porém, senti falta de uma interação frente a frente, que só seria realmente possível em encontros presenciais. Nesse modelo alternativo de aulas, fomos privados de discussões espontâneas, de poder conhecer pessoalmente os colegas e professores, os grupos de pesquisa do curso e outras possibilidades de engajamento.

No trabalho de campo proposto pelo professor Jorge Ventura, na disciplina de Métodos Qualitativos, realizei uma entrevista remota, aberta e narrativa, com Hugo Fulni-ô. Foi uma investigação de caráter exploratório, para servir de guia para as etapas posteriores da pesquisa, tanto para a escolha das produções a serem analisadas como para as entrevistas com os membros do coletivo que planejava fazer presencialmente. Busquei perceber o que leva à escolha dos temas e qual a temática predominante.

Quando pensei em como realizar este trabalho de campo no mês de novembro de 2021, fiquei um pouco apreensiva se seria possível ou não. Além de ser ainda um período crítico da pandemia, sabia que o povo Fulni-ô recolhe-se na aldeia Ouricuri por três meses nessa temporada, para o ritual sagrado. Entrevista presencial em um contexto assim não seria viável. Sabia também que, nessa aldeia, não há bom acesso à internet.

Mas, se trouxe dificuldades, o contexto pandêmico também favoreceu algumas coisas. Hugo Fulni-ô foi convidado para lecionar em dois minicursos remotos justamente no período determinado para a realização do trabalho. Particpei dos cursos e aproveitei a oportunidade para planejar melhor o roteiro de entrevista e marcar uma data em que Hugo fosse estar na aldeia sede, com energia elétrica, computador e acesso à internet.

Aliás, apesar do distanciamento de uma entrevista *on-line*, a possibilidade de gravar esse primeiro encontro em vídeo de maneira descomplicada, sem equipamentos específicos e sem o entrevistado se sentir tão filmado, foi um benefício que eu não havia considerado antes. Tornou mais simples, do mesmo modo, a transcrição. Se o áudio não estava bom, se tive dificuldade para entender algo no jeito do interlocutor falar, seja pelo diferente sotaque, seja pela velocidade, pude voltar e assistir novamente quantas vezes fossem necessárias e até fazer leitura labial. Pude também observar melhor as reações do entrevistado, como os momentos em que sorria ou que indicava que tinha terminado de falar.

Enfim, a oportunidade facilitou nosso diálogo e abriu caminho para os meus próximos passos. Hugo me convidou para participar da Festa da Aldeia, em fevereiro, quando eu poderia aproveitar para realizar as entrevistas presenciais.

Assim, quando Amaro completou nove meses, toda a família seguiu para Águas Belas, para finalmente estar na Aldeia Fulni-ô, e fomos acolhidos com muita hospitalidade. Acampamos no espaço da Aldeia Cultural, do grupo Thynia Thudia, organizado por Ediran Fulni-ô, que nos abriu também as portas de sua casa. Seguimos os horários da comunidade e da família: a hora de acordar, de receber visitas, de comer, de tomar banho, de recolher. Fizemos as refeições juntos, com a colaboração dos vizinhos. Era alguém que trazia o feijão, outro trazia o arroz, cozinhava uma jiboia... Eu, meu companheiro e as crianças experienciamos o cotidiano da comunidade por quase duas semanas. Entretanto, eu não estava de férias nem fui liberada do trabalho ou do curso, então precisava encontrar brechas para analisar processos e assistir a aulas remotas em algum restaurante na cidade de Águas Belas ou no meio da praça da aldeia, onde fosse possível.

Durante o dia, eu realizava as entrevistas com os membros do Coletivo e éramos acompanhados em visitas à Aldeia Ouricuri, caminhadas na mata da caatinga e longas conversas com os anciãos do povo. À noite, participamos do evento da festa, com apresentações de grupos culturais, missas comemorativas na igreja com cânticos na língua Yaathe e exibições dos filmes do Coletivo. E, no último dia de festa, participamos da procissão de Yasakhlane (Nossa Senhora da Conceição), ao som do toré, por toda a aldeia. E, por muito tempo, o toré pulsou em nossos corpos. Alves (2024, p. 23), indígena Pankará,

desvenda que “o toré possui essa característica de rompimento temporal, pois conecta os povos originários a sua espiritualidade, repassada pelos antepassados no contínuo movimento de ir e vir, consoante ao signo semiótico-ideológico da espiral”.

A diferente relação com o tempo foi o que mais me causou efeito, já que, no meu dia a dia comum, a sensação era de estar sempre atrasada com algum compromisso. Mas lá, às vezes, passávamos manhãs ou tardes inteiras sentados sob a sombra de uma árvore, na calçada de alguém, no sofá de uma sala, enquanto chegavam e saíam parentes que paravam para conversar e fumar na xanduca, enquanto as crianças brincavam livremente. O assunto começava despretensioso e, de repente, surgiam ideias e histórias. Outras pessoas também estavam acampadas no mesmo local que nós, e uma programação de atividades foi preparada, mas não tinham bem um horário definido para acontecer. Quando acontecessem, aconteciam. Foi assim que fez sentido em mim o que Alves (2024, p. 23) explica: “O tempo indígena se ancora nessa circularidade, pois não compreende o tempo cronológico\linear dos homens brancos. A noção de tempo enraíza-se nas memórias adquiridas no meio coletivo”.

Isso me fez refletir sobre a minha própria forma de lidar com o tempo e sobre a minha conjuntura atual de mãe de crianças pequenas totalmente inserida no mundo do capital. Por um lado, sou obrigada a parar ou desacelerar minhas atividades produtivas para atender às necessidades dos meus filhos, e ganho a recompensa de poder observá-los e conviver com eles. Nessas situações, não é o relógio quem pauta a passagem do tempo, mas as urgências da fome, do sono, da brincadeira e da presença. Em outros momentos, para compensar, preciso adotar uma velocidade ainda maior na execução das tarefas tanto produtivas quanto de cuidado. É um tempo diferente do modelo produtivo da modernidade, mas que também é forjado por ela: simultaneamente mais rápido e mais lento.

Com relação às entrevistas, foram bastante diferentes umas das outras. Algumas foram feitas em um ambiente reservado do espaço da Aldeia Cultural, quando sentamos juntos em esteiras de palha de ouricuri ou em pedras no chão, procurando um canto menos quente e mais silencioso. Antes e depois, aproveitamos conversas com outros membros da comunidade que também estavam no espaço. Os entrevistados sempre chegavam com mais gente e os encontros eram maiores que minhas simples entrevistas. Outras foram realizadas no ambiente da Escola Estadual Indígena Marechal Rondon, onde alguns dos entrevistados trabalhavam. Aí estávamos mais restritos a horários, mas foi uma oportunidade de conhecer mais esse espaço, diretamente relacionado ao surgimento do Coletivo.

Sair da cidade grande e, em algumas horas, estar envolvida em uma rotina assim foi impactante. Além das entrevistas, pude conversar com os realizadores livremente, conhecer os

anciãos que foram inspiração para alguns dos filmes e ouvir um pouco de Yaathe — nas vezes em que não queriam que entendêssemos o assunto, suponho. Pude estar envolvida naquele universo de comunidade, de família mesmo, e, ao mesmo tempo, presenciar os hibridismos, a proximidade entre as tradições do povo indígena, do povo sertanejo e do mundo exterior trazido pela grande inserção tecnológica. Pude, ainda, me perceber nesse local como alguém de fora, mas com tanto recebido e herdado de cada um desses lados.

Na defesa de qualificação do projeto, conheci a professora Paula Santana, que estava na banca. E, assim, fui apresentada ao grupo de estudos e pesquisas Macondo: artes, culturas contemporâneas e outras epistemologias, coordenado por ela, e também ao projeto Conexão Pindorama, então em andamento, que se propunha a mapear as cinematografias indígenas do Brasil para a construção de um acervo digital de fácil acesso para professores. Por sugestão e convite de Paulo Marcondes, Paula Santana passou a me coorientar. Por fim, posteriormente, pela afinidade temática de nossas pesquisas e pela relação que passamos a construir nesse percurso, passou a ser minha orientadora, oficialmente.

Até então, eu não conhecia outras iniciativas de pesquisas com objeto semelhante ao meu. Finalmente, conheci um grupo de estudos em que pude participar, mesmo que remotamente, de discussões e ter um direcionamento teórico mais específico para o que me propunha. Ao integrar o Conexão Pindorama, tive a oportunidade de conhecer o trabalho de outros pesquisadores e produzir conjuntamente materiais inéditos sobre a temática, como o site Conexão Pindorama e o e-book *Conexão Pindorama: reflexões sobre a Lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula*.

Tive a sorte, ainda, de cursar a disciplina Discurso Crítico Pós-colonial na Literatura e no Cinema, com a Professora Mônica Santana. Mesmo com a carga horária completa, quando soube da oferta da disciplina, fiz questão de me matricular. Além de dialogar com minha pesquisa, seria minha primeira oportunidade, durante todo o curso, de participar de uma atividade institucional presencial. Discutimos sobre várias obras cinematográficas e literárias, tivemos acesso a um material teórico diversificado e aproveitamos a espontaneidade da presença. Como meu trabalho não prevê qualquer liberação para curso de pós-graduação, precisava trocar o horário para a tarde para poder comparecer às aulas pela manhã, e minha mãe cuidava das crianças no contraturno escolar. Nesse período, descobri a gravidez da minha terceira filha, Lia.

Em novembro de 2023, viajei para o sertão do Pajeú para participar da III Mostra de Cinema Indígena, organizada pelo grupo Macondo em parceria com a Unidade Acadêmica de Serra Talhada da UFRPE e o SESC, e coordenada pelos professores Paula Santana e Caio

Sotero. A mostra ocorreu nas cidades de Serra Talhada e Triunfo. Enfim, conheci Paula Santana pessoalmente, assim como os outros membros do grupo.

No primeiro dia do evento, que aconteceu na UAST/UFRPE, fui monitora na oficina Pintura corporal Kariri Tarariú, com o pedagogo e historiador Luiz Pankará. A sala estava lotada de alunos da graduação, das áreas mais diversas, curiosos em conhecer as pinturas e a História desse povo, os quais foram recebidos em uma aula dinâmica, acessível e cheia de informação. De lá, saímos todos com os braços pintados com os grafismos tradicionais e, em seguida, nos emocionamos em um toré com estudantes indígenas da universidade e os participantes do evento. Logo após, seguimos para o auditório, onde aconteceu a cerimônia de abertura da Mostra, com o lançamento do site Conexão Pindorama. Assistimos a produções do Coletivo Fulni-ô de Cinema, de Luiz Pankará e de Bruna Monteiro com Bia Pankararu, além de debatermos com os cineastas e com a escritora potiguara Graça Graúna.

No dia seguinte, programação semelhante aconteceu no SESC Triunfo, quando monitorei a oficina Poética indígena em tempo de retomada, com Graça Graúna. A oportunidade foi de mergulho em seu processo criativo, com reflexões sobre o período de pandemia e diálogo próximo com o público, que recitava junto os poemas do livro *Fios do Tempo*, da escritora. À noite, as exposições aconteceram no Cineteatro Guarany, seguidas dos debates e do lançamento do referido livro de Graça Graúna.

O evento como um todo foi simbólico por preencher a universidade e espaços historicamente elitizados, como o Theatro Cinema Guarany, com presença e saberes indígenas. Mas não apenas simbólico, rico e profundo em conteúdo para um público muito diverso. Para mim, foi uma forma de ver também o impacto do meu corpus de pesquisa sobre a plateia majoritariamente não indígena, sendo possível pensar os questionamentos e interações vindos dela.

Nessa época, soube que ganhei uma bolsa para o programa Hochschulwinterkurs, um curso de imersão em língua e cultura alemãs, pelo Serviço Alemão de Intercâmbio (DAAD). Assim, em dezembro, viajei com toda a família para a Alemanha, onde ficamos até meados de fevereiro. Foi desafiador continuar a pesquisa nesse outro ambiente, em um inverno rigoroso e convívio familiar constante, enquanto estudava alemão e assistia a palestras sobre cultura, história e política alemãs. Por outro lado, tive a possibilidade de dialogar com pesquisadores de várias partes do mundo e ser recebida com entusiasmo e curiosidade quando tratava sobre o tema da pesquisa. Conheci universidades onde poderia continuar desenvolvendo o estudo referente a cinemas indígenas, talvez em um doutorado.

Retornei ao Brasil já no final de minha gestação e, em março, Lia nasceu. O puerpério após esse parto foi muito diferente do de Amaro, a começar por não ser uma conjuntura de isolamento social decorrente de pandemia. Além disso, fizemos escolhas que levaram a um maior movimento e mais contato com a natureza. E isso impactou fortemente na minha condição de puérpera, sem sintomas de depressão pós-parto, dessa vez. Depois de sessenta anos que minha avó deixou o Rio Grande no Norte, resolvi me mudar para lá durante a licença-maternidade. Coincidentemente, para ficar bem perto da Aldeia Katu do povo Potiguara.

A forma como o PPGS lidou com a situação do nascimento de mais uma filha desta discente também foi distinta. Se, na época do nascimento de Amaro, as pessoas buscavam resoluções apesar das lacunas administrativas, nesse momento já não houve dificuldade no procedimento para prorrogação da defesa. A atenção ágil da minha orientadora, Paula, foi crucial para que eu pudesse passar por essa etapa sem grandes obstáculos e enxergando um caminho possível para a conclusão.

Depender de outras pessoas para poder programar e reprogramar um cronograma de trabalho foi uma das partes mais difíceis do processo. Eu sempre precisava de alguém que desse atenção às crianças para poder focar na escrita. Dependia dos horários de trabalho do pai, da possibilidade de uma visita da avó, de conseguir encontrar e manter uma cuidadora remunerada para ficar com eles. E, mesmo quando tudo se encaixava, só podia iniciar o trabalho da pesquisa após finalizar as horas e atividades diárias referentes ao meu vínculo de emprego. Por tudo isso, admito que considerei desistir, ou melhor, escolher não concluir. Também aqui, fui ouvida, validada, acolhida e encorajada por Paula, que me sugeria estratégias e pequenas tarefas que possibilitaram uma contínua construção. A pesquisa de uma mãe não tem como ser um trabalho individual, precisa ser coletivo.

3.3. Mapeamento da produção e seleção das obras

Com a finalidade de selecionar obras cinematográficas do Coletivo Fulni-ô de Cinema para análise, foi realizado, primeiramente, um mapeamento dos filmes exibidos em festivais, postados nos perfis de redes sociais do coletivo e no canal do YouTube e também disponibilizados em links que nos foram enviados diretamente por membros do grupo.

De início, é imprescindível evidenciar que o material encontrado tem formas das mais diversas, dado o modo pelo qual são compreendidas as ideias de mídia tática e cinema pelos povos indígenas, incluindo qualquer produção audiovisual, não apenas formatos profissionais

ocidentais. A necessidade de registrar e documentar, para as futuras gerações, a língua materna, os costumes, o cotidiano, as tradições e as histórias contadas oralmente carrega de importância cada uma das produções. Logo, observa-se que a ideia de cinema transcende o que comumente é entendido pela sociedade moderna. Assim, encontram-se, por exemplo, vídeos curtos de temas variados, filmagens de cenas cotidianas, comemorações festivas, eventos culturais realizados na escola indígena, *trailers* de divulgação dos filmes mais longos, *lives* realizadas durante a pandemia da Covid-19, vídeos musicais e rodas de diálogo, totalizando mais de noventa produções.

Por outro lado, para o recorte pretendido por esta pesquisa, buscou-se destacar as produções escolhidas pelo coletivo para apresentações externas à comunidade, isto é, destinadas a exibições em mostras e festivais. Inclusive, destaca-se que o material que nos era encaminhado e indicado por membros do coletivo eram, precisamente, esses filmes. Hugo Fulni-ô, ao explicar sobre o trabalho do coletivo ao longo do tempo, menciona que: “Desde 2013 pra cá, a nossa ideia é produzir um ou até dois filmes por ano. [...] E a gente já vem com mais de dez filmes, já.”⁶⁷. Tais obras são, justamente, as aqui referidas. Em outra passagem, o diretor confirma esse entendimento:

Esse material que está lá na internet tá lá exposto. Depois que a gente deixa ele um momento reservado pra inscrever nos festivais, a gente já coloca para o acesso livre. Acessível para as pessoas. Para os outros públicos terem acesso. E nosso povo vai ter muito acesso a esse material, né? É nesse sentido que a gente vem trabalhando.⁶⁸

Por isso, catalogamos, neste momento, as produções que apresentam a aludida característica.

Filmes Coletivo Fulni-ô de Cinema (apresentados em mostras e festivais)

Título	Ano	Duração	Sinopse
<i>Yoonhale – a palavra dos Fulni-ô</i>	2013	45min	Face à proximidade com a cidade e ao assédio do homem “branco”, os Fulni-ô apresentam a sua

⁶⁷ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁶⁸ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

			forma de viver em dois mundos, resistindo na manutenção da língua, da cultura e de seus segredos ancestrais.
<i>Ihiato: Narrativas dos Anciões Fulni-ô</i>	2015	15min	Os indígenas vão em busca de suas raízes em um passado não muito distante, em que os conflitos de terra com os não índios atingiram o ápice no fim do século XIX. Contando com valiosos depoimentos de vários indígenas acima dos setenta anos de idade, a viagem no tempo percorre memórias da infância e histórias contadas pelos pais destes, tendo em comum em todas as narrativas o heroísmo do Padre Alfredo Dâmaso.
<i>Tedyasese:</i>	2016	20min	Este filme aborda as

<i>Superamos os Tempos</i>			diversas dificuldades de vários segmentos da comunidade indígena Fulni-ô em diferentes períodos de tempos passados e na atualidade.
<i>Oowa Yatxtxo: Esse é o nosso Jeito</i>	2017	31min	Um curta produzido como forma de incentivar a valorização da língua materna Yaathe, esse filme traz histórias do cotidiano contemporâneo vivenciado na comunidade indígena Fulni-ô.
<i>Fea Tothdoa: Terra Seca</i>	2018	15min	Inseridos nas postas do semiárido pernambucano, os Fulni-ô aprenderam a conviver com as limitações impostas pelo clima, o que não os impediu de praticar suas artes milenares passadas de pai para filho. Este filme irá narrar algumas destas tradições de extração

			de riqueza da Terra Seca.
<i>Oowa Yatxtxo 2</i>	2019	41min	A sequência que mostra que, mesmo em tempos modernos, o desejo de viver como os antepassados vive dentro dos corações dos povos indígenas, na realidade atual em que os governantes ignoram a causa, as crenças e ver os territórios indígenas com uma visão mecânica, o filme mostra a resistência de um povo que reflete o contexto indígena brasileiro atual.
<i>Ouricuri: Ritual Sagrado dos Fulni-ô</i>	2019	17min	Documentário mostra o convívio e a essência do povo indígena Fulni-ô. Pois, mesmo com todo processo de colonização, os Fulni-ô conseguiram assegurar um dos seus maiores

			patrimônio de identidade cultural, o Ritual Ouricuri, considerado por esses indígenas como ritual de maior expressão de sua cultura.
<i>Guardiões de um Tesouro Linguístico</i>	2019	15min	Este filme foi realizado a partir da pesquisa de mestrado de Elvis Ferreira de Sá em documentação linguística, pela Universidade Federal de Alagoas, concluído em 2017
<i>Mulheres Fulni-ô na Pandemia</i>	2020	16min	Criação durante a quarentena.
<i>Crianças Fulni-ô na Pandemia</i>	2020	10min	Esse curta apresenta como as crianças do povo indígena Fulni-ô conseguiram compreender o contexto de caótico causado pela pandemia, seus medos e desafios relacionados ao enfrentamento do COVID-19.
<i>Txhleka Fale Comigo</i>	2021	14min	Este filme apresenta

			o cotidiano do indígena Fulni-ô Txhleka, sua coletividade e incumbência de lidar com as plantas medicinais. Sua adolescência foi trilhada pelo aprendizado do seguimento de cura ancestral Fulni-ô.
<i>Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô</i>	2022	20min	De um sonho nos anos 1970, nasce as cafurnas do povo Fulni-ô, cânticos na língua Yaathe criadas e cantadas pelo mestre Abdon dos Santos, este ancião é considerado um verdadeiro patrimônio vivo do povo indígena Fulni-ô.

Com base nas sinopses acima, já oferecidas pelos realizadores, percebe-se quão variadas são as temáticas apresentadas nos filmes produzidos. Entretanto, nota-se que a maior parte gira em torno de histórias contadas oralmente por anciãos do povo sobre aspectos diferentes das tradições da comunidade. A produção, além de ser realizada originalmente em Yaathe, traz a língua materna também como tema a ser tratado em um terço dos filmes catalogados. Em razão da importância da manutenção do idioma para o povo, já inúmeras vezes reiterada neste trabalho, decidimos selecionar para análise as produções em que o

Yaathe tem papel protagonista.

Na escolha dos filmes para aprofundamento, tomamos por critério escolher três obras de momentos distintos no histórico do coletivo. A primeira produção selecionada foi o pioneiro *Yoonhale – a palavra dos Fulni-ô* (2013, 45min), realizado a partir das oficinas do Projeto Vídeo nas Aldeias com indígenas Fulni-ô, ou seja, com orientação e técnicas indicadas por profissionais não indígenas. O segundo filme selecionado foi *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019, 15min), fruto da dissertação de mestrado de Hugo Fulni-ô em Linguística pela UFAL, o que indica, ainda, certas ligações institucionais não indígenas no processo de produção. Já a terceira escolha para análise foi o filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022, 20min), realizado de maneira independente pelos indígenas em todas as fases de produção. Passaremos, a seguir, à descrição e análise de cada um desses filmes.

Capítulo 4 – Análise filmica

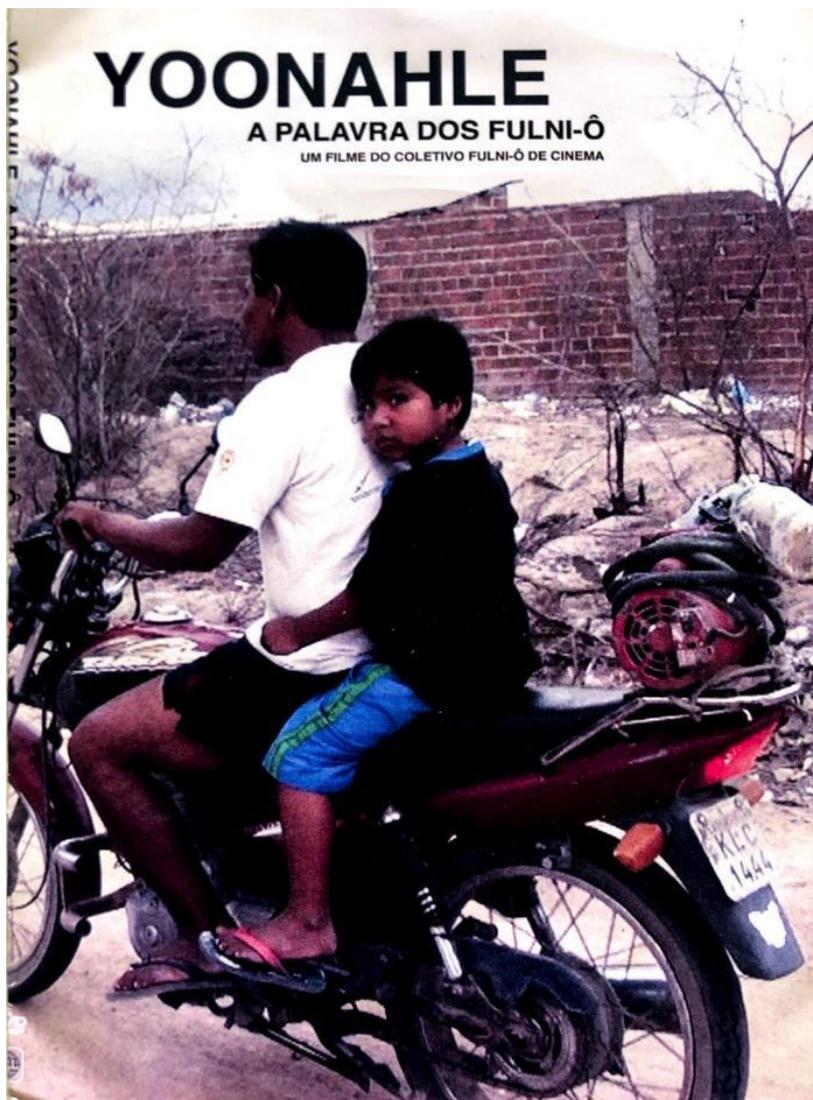
Neste capítulo, nossa proposta é trabalhar com a descrição e análise de três obras do Coletivo Fulni-ô de Cinema, trazendo imagens para uma melhor compreensão visual do texto e mesclando aspectos mais objetivos com percepções subjetivas dos filmes. A ideia é focar nas perspectivas, enfoques e identidade indígena neles representados.

Alinhados ao método da etnografia da tela (Rial, 1995), dedicamo-nos a uma profunda imersão no campo e em contato com a tela de projeção/exibição, bem como à seleção de cenas específicas dos filmes, anotando detalhadamente as observações em um caderno de campo. Também foram registradas as vivências e reações de meus filhos e de meu companheiro, que estiveram presentes durante as viagens e em muitas das inúmeras sessões de cinema, tanto no território Fulni-ô como em eventos de exibição em Recife, Serra Talhada, Triunfo, Tibau do Sul e em casa.

Deve ser ressaltado, ainda, que se buscou não negligenciar a influência dos valores da pesquisadora e dos entrevistados, assim como da linguagem cultural e seus significados na análise dos dados obtidos. Dessa forma, para decifrar o sentido subjacente às mensagens, procuramos considerar o contexto de sua formulação, os autores, os receptores e as formas como foram codificadas e transmitidas.

Assim, quando as imagens das obras foram apreendidas, passaram também pelos filtros das memórias do trabalho de campo na Aldeia Fulni-ô, do cotidiano das famílias que lá conhecemos, das reações, questionamentos e interações do público geral, majoritariamente não indígena, que assistiu às exibições em que estive presente, dos sons do Yaathe e das músicas escutados ao vivo, e pelas sensações e vivências minhas e de minhas crianças. E as falas dos membros do coletivo que aqui foram registradas foram acompanhadas pelas circunstâncias em que foram realizadas as entrevistas, pelos outros interlocutores e conversas não gravadas, pelas histórias ouvidas diretamente dos anciãos da comunidade.

4.1. Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô



Ficha técnica

Título: Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô

Duração: 45 min

Ano de produção: 2013

Realização: Coletivo Fulni-ô de Cinema e Vídeo nas Aldeias

Direção: Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), Marcelo dos Santos

Imagem e som: Marcelo dos Santos, Bruno de Matos, Janilson Ferraz, Kenedy Lúcio, Rosalanny Albuquerque, Acione Ferreira Filho

Montagem: Fábio Costa Menezes

Assistente de montagem: João Paulo Ribeiro

Produção em Olinda: Olívia Sabino, Renata Mor, Paula Macedo, Vincent Carelli

Produção em Águas Belas: Romero Ferreira, Robério Cordeiro, Hugo Fulni-ô, Expedito Torres, Cícero de Brito

Tradução: Auricélio de Brito, Jailson Corrêa, Marcelo dos Santos

Personagens: Ostílio Marques, Cícero de Brito (Djik), Frederico Ribeiro, Cícero de Freitas (Boinho), Txhleká Thxleskya, Abdon dos Santos (Xixiá), Tereza Matos

País de origem: Brasil

Formato: Média-metragem

Gênero: Documentário

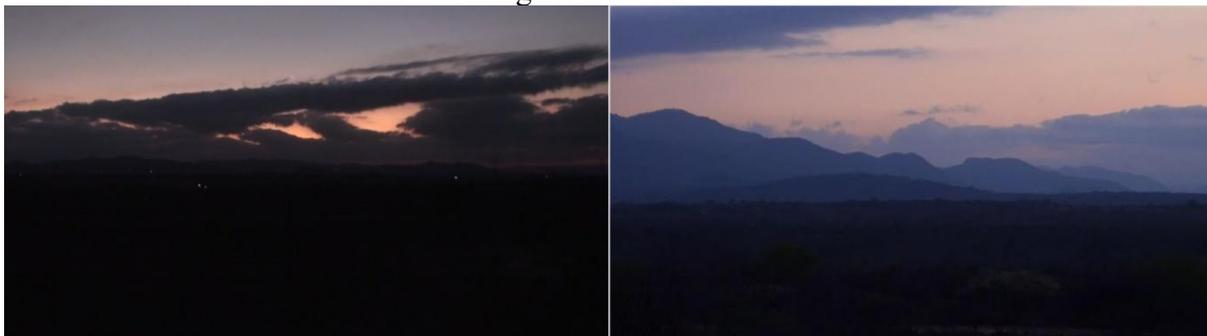
4.1.1. Descrição e análise

Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô (2013, 45 min) foi o resultado de uma oficina de audiovisual com o projeto Vídeo nas Aldeias em janeiro de 2013, coordenada por Alan Oliveira e Fábio Costa Menezes. O filme marcou o surgimento do Coletivo Fulni-ô de Cinema, ou Yakhodjofny, em Yaathe. O título que lhe dá nome significa “agora somos nós”, deixando explícito que é a vez de o próprio povo falar.

O filme inicia-se com imagens de montanhas e de áreas rurais próprias do semiárido nordestino ao amanhecer, com sons da natureza, canto de pássaros e sons de sinos de bois. Um ancião, Ostílio, vestido como um típico sertanejo do interior de Pernambuco, com sua camisa de botão semiaberta, calça de tecido e chapéu, caminha pela caatinga, segurando cordas e facões. Aparecem bois seguindo o homem, enquanto este colhe mandacarus e retira os espinhos. Em Yaathe, o idoso fala com a equipe de filmagem sobre os bois: “Ah, esse aí adora me aperrear!”⁶⁹. O primeiro boi aproxima-se e começa a comer pedaços de mandacaru colhidos, quando o ancião passa a alimentar os animais. Na cena seguinte, Ostílio caminha seguido pelos bois e fala como era diferente na época de seus antepassados. Ao chegar em casa, quando começam os sons da zona urbana, com motores de carros e motocicletas, explica que um velho havia dito, há muito tempo, que um dia eles viveriam como brancos.

⁶⁹ Entrevista concedida por Ostílio Marques no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.1 – Abertura



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Imagem 1.2 – Ostílio na caatinga



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

A partir daí, surgem cenas de um documentário antigo da Fundação Nacional do Índio (Funai), atualmente Fundação Nacional dos Povos Indígenas, juntamente com a Massangana Vídeo Som e a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), sobre o povo Fulni-ô. Aparecem, assim, imagens de palhas sendo postas para secar em frente a uma igreja, meninos jogando futebol, um homem falando ao telefone, antenas de televisão, casas da aldeia, pessoas assistindo aula em uma escola, mulheres produzindo artigos em palha. São ressaltados aspectos urbanos da aldeia, o artesanato e a história do aldeamento, da urbanização de Águas Belas e da demarcação da terra indígena atual.

Imagem 1.3 – Documentário Funai



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Nesse momento, em letras brancas sobre um fundo preto, surgem as inscrições “Yakhodjofny - Coletivo Fulni-ô de Cinema / Vídeo nas Aldeias / Apresentam”, ao som de um cântico na língua nativa, uma cafuná. É apresentado, então, o título do filme – *Yoonahle - a palavra dos Fulni-ô*.

Imagem 1.4 – Apresentação e título



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Logo, é apresentado o homem, Djik, que canta a referida cafuná, a qual trata da história do povo Fulni-ô, enquanto trabalha em serviços de marcenaria. Depois, o rapaz conversa com sua esposa em Yaathe e, em seguida, sai de casa de motocicleta com seu filho, em meio a uma paisagem de caatinga e serras. Chega à casa de um parente que está pintando um portão, conversa um pouco e pede água para lavar as mãos. O outro homem indica um

barreiro nas proximidades. Djik sai andando e explicando sobre um rio que cortava aquelas terras antigamente, dividindo a parte indígena da ocupada por homens brancos. Afirma que “hoje está tudo seco. E os brancos, com a sujeira deles, poluíram o rio”⁷⁰. Ele desce para o barreiro com o filho no colo e, ao ver a água, comenta como ela está suja. Lava as mãos e se despede, avisando que vai precisar da máquina de pintura para pintar a porta que está fazendo para o Cacique João.

Imagem 1.5 – Djik e as portas



Fonte: Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô (2013)

Imagem 1.6 – Barreiro



Fonte: Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô (2013)

Djik sai novamente com seu filho na moto, passando por uma área mais urbanizada da aldeia. Tal cena foi escolhida como cartaz do filme. A seguir, surge uma imagem panorâmica da motocicleta chegando ao centro da aldeia, com sons urbanos, música tocando e pessoas

⁷⁰ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

conversando. Aparecem imagens do portal da terra indígena, que a divide da cidade de Águas Belas, de uma ponte sobre um rio poluído e foca-se no curso das águas, com bastante lixo.

Imagem 1.7 – Aldeia Sede



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

É apresentando, então, um senhor, Frederico, mais conhecido como Fred, colhendo capim para alimentação de gado às margens do rio. Frederico explica que um parente pediu para ele colher e complementa que aceitou, pois “o dono não me bate não”⁷¹. Após, lava as mãos em uma água barrenta e comenta sobre os policiais que passam por perto, “caçando quem enrolar”.

⁷¹ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.8 – Fred e o capim



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Em seguida, entra a cena de um caminhão de leite em um lava-jato na cidade, com água em abundância. Enquanto isso, Fred continua falando, agora sobre como os brancos pediram aos seus antepassados que deixassem a cidade crescer. Anda pela cidade e explica que os ancestrais cederam as terras. No banco da praça, continua “os índios botavam a mixaria no chapéu e diziam: ‘tô rico’”⁷². A próxima cena mostra Fred em um mercadinho, sendo atendido por um não indígena. Ao fundo, a sua fala: “desse tempo em diante, eles dizem que não gostam de índio. Como é que vão gostar, se eles querem tomar nossas terras? Como nós não damos, eles ficam com raiva da gente”. E a cena mostra o indígena pagando suas compras no caixa a um “branco”. Novamente no banco da praça, diz que antigamente aquele lugar não era assim. Em meio a barulhos da cidade, com carros de som de publicidade, fala: “Essas músicas de branco são muito tristes. Só faz a gente rir, é muito atrapalhada”. Enquanto anda pelas ruas com a equipe de filmagem, comenta: “eles vão dizer: ‘o que esses índios andam aprontando por aí?’”.

⁷² Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.9 – Águas Belas



Fonte: Yoonahle – *a palavra dos Fulni-ô* (2013)

As cenas seguintes são da área central da aldeia, com a igreja católica, carros, motocicletas e ônibus passando, enquanto crianças caminham pela praça. Um homem, Txhleká, abre a porta de sua casa. Ao seu lado, um cartaz está colado na parede com as inscrições: “vende-se butijão de gás, picolé, sorvete, produtos de limpeza e etc.”. Ele diz que vai para a mata buscar algo para comer. Em seguida, mostra-se a sua venda, com utensílios de cozinha, um freezer, botijões de gás, sacos de cimento e palhas de ouricuri.

Imagem 1.10 – A venda



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

O homem, então, está no quintal e é questionado pela equipe por que não gosta de seu nome de branco. Ele explica:

Este nome de branco quem deu foi a minha avó. Quando a gente era criança, davam um nome e pronto. Um dia me perguntaram: “como é o seu nome?”. Aí eu dei meu nome de branco. E então um branco me disse: “rapaz, você é índio. Por que você usa nome de branco?”. Eu já não tava gostando muito desse nome mesmo. Pensava: por que eu, índio, tenho nome de branco? Olha isto aqui, que mandei fazer.⁷³

Neste momento, mostra a carteira de identidade indígena emitida pela Funai, na qual consta seu nome indígena: Txhleká Txhleskya. Afirma, então: “Aquele não era meu nome de verdade. O meu nome de verdade é este aqui, na nossa língua Yaathe”⁷⁴. Durante toda essa conversa, Txhleká maneja suas medicinas tradicionais, peneirando e engarrafando as misturas, que são vendidas inclusive a não indígenas que vêm de grandes cidades.

⁷³ Entrevista concedida por Txhleká Txhleskya no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁷⁴ Entrevista concedida por Txhleká Txhleskya no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.11 – O nome indígena



Fonte: Yoonahle – *a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Na cena seguinte, Txhleká caminha com sua bicicleta e uma bolsa a tiracolo por uma pequena estrada de terra, com a cidade e montanhas ao fundo. Trilha, então, em meio à mata da caatinga. Colhe flores de jurubeba e diz que serve para tosse. Extrai cascas de um tronco e, após, passa suas mãos pela madeira, para que a casca cresça novamente. Colhe, também, “palha de milho”. Txhleká explica que naquela área havia muita água no passado. Para em frente a um coqueiro ouricuri e conta que já tirou muita palha dele para seus filhos brincarem enquanto ele tomava banho no rio. São exibidas cenas de um riacho com suas quedas d’água.

Imagem 1.12 – Colheita



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Imagem 1.13 – Relação com a mata e com a água



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Na próxima cena, reaparece Fred, o senhor que colhia capim no início do filme, acompanhado de um jovem, caminhando pela mata. Param embaixo de uma mangueira e comem mangas. Sobem mais a montanha até chegarem a coqueiros ouricuri. Fred manda o jovem balançar o coqueiro antes de subir nele e, então, retirar as palhas do meio. O rapaz corta as palhas enquanto Fred as organiza para o transporte. Ele também sobe em um coqueiro

para cortar as palhas e é picado por um marimbondo. Com palhas secas, coloca fogo na casa do animal e diz: “a gente mata assim um valente, com fogo. [...] É isso que o índio faz”⁷⁵. Depois, planeja com os jovens que o acompanham as atividades da semana.

Imagem 1.14 – Colheita de palha ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Imagem 1.15 – Marimbondo



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

⁷⁵ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Txhleká reaparece na cena seguinte, andando de bicicleta pela cidade, com forte barulho de carro de som ao fundo. Retorna com a colheita do dia. Ao chegar em casa, toma um banho de balde no quintal. Vai à cozinha, onde um jovem faz atividades escolares, abre a geladeira, retira uma garrafa e bebe o seu líquido. Na próxima cena, está novamente no quintal e separa cascas e folhas para fazer remédio. Coloca-os para ferver em um caldeirão num fogareiro e, após, engarrafa a medicina.

Imagem 1.16 – Txhleká em casa



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Imagem 1.17 – Medicina



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Um quintal cheio de palhas ao chão para secar aparece na cena posterior. Dois jovens e uma anciã trabalham com as palhas. Um homem, Boinho, que está fazendo vassouras, explica:

Isso aqui foi que nos criou. Foi o que os nossos antepassados deixaram pra nós. Desde criança que eu faço isso, nunca deixei. Pra gente vender aos brancos. Pra gente comprar a nossa comida. Pra dar de comer aos nossos filhos. Apesar que a vassoura pra revenda é muito barata. Além de estar barato, o branco quer comprar mais barato ainda.⁷⁶

Imagem 1.18 – Artesanato em palha de ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

É noite na cena seguinte. Djik e seu filho saem de casa. O pai manda que o menino se despeça da mãe e eles seguem a pé pela aldeia. Um quadro branco com inscrições em Yaathe aparece na próxima cena. Em português, abaixo: “Quem será o mais resistente, o homem ou o Yaathe?”⁷⁷. Djik explica para os alunos, em português, que um depende do outro. É a primeira vez que os personagens falam português no filme. Os alunos prestam atenção e anotam. Djik diz: “Nós devemos agradecer muito isso aos nossos antepassados, aqueles que sofreram derramamento de sangue para que hoje nós existíssemos. E qual é a melhor forma de nós agradecermos aos nossos antepassados hoje? É sustentando aquilo que eles deixaram pra nós”. E volta a falar na língua materna: “a nossa língua Yaathe”.

⁷⁶ Entrevista concedida por Boinho Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁷⁷ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.19 – Sala de aula



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Novas cenas do documentário da Funai exibido no início do filme passam a ser mostradas, tratando da história dos povos indígenas do Nordeste, com imagens de fotos antigas, vídeos de crianças dançando e cenas de indígenas Fulni-ô fazendo pinturas corporais à beira do rio. Fala-se, ainda, da língua Yaathe, da terra indígena Fulni-ô e do ritual Ouricuri, com uma música tensa de mistério ao fundo.

Imagem 1.20 – Imagens antigas e caminho para o Ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Ao som de pássaros, a próxima cena apresenta a estrada que leva à Aldeia Ouricuri, seguida de imagens da localização onde ocorrem os rituais sagrados dos Fulni-ô. Ao fundo, Fred fala: “Nós temos que falar, né? ‘O que tanto vocês fazem lá?’ A gente dorme, come, bate papo, a gente se diverte junto... Amanheceu, nós estamos lá. A gente vai caçar, pescar, vai

tirar palha, trabalhar. Aí, na boca da noite, a gente se junta lá”⁷⁸.

Imagem 1.21 – Aldeia Ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Na cena seguinte, as imagens da Aldeia Ouricuri estão sendo exibidas em um computador dentro de uma sala de aula da escola indígena. A equipe está assistindo junto aos anciãos e lideranças da comunidade. A cena é expandida novamente. Um homem anda pelo Ouricuri com uma câmera na mão. Vemos casas coloridas pelo caminho. O homem aponta para uma casa. Ao fundo, Fred diz “Ele está mostrando a casa dele. Imagina se um branco andaria por ali assim?”⁷⁹. E continua comentando sobre as imagens. Pergunta: “Por que não foram filmar o cajueiro? Vocês vão mostrar ou não?”. Aparece, então, a imagem da árvore. “Do jeito que está aí, pode filmar. Mas, quando a gente está lá, não. [...] Os outros sabem que a gente vai pra lá, mas o que fazemos lá é só nosso”.

⁷⁸ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁷⁹ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.22 – Na Aldeia Ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Imagem 1.23 – Cajueiro



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

A partir daí, é apresentada mais uma vez a sala de aula, onde Fred continua sua fala: “Quando os nossos avós iam pra o Ouricuri, os brancos maltratavam eles. Por isso, o costume deles era ir pra lá sempre à noite”⁸⁰. A câmera foca nos rostos dos jovens da equipe realizadora do filme, enquanto o homem segue em sua exposição: “Eram poucas casas lá, naquela época. Todas casinhas de palha”. Na cena seguinte, Djik e sua esposa arrumam uma bagagem com esteiras, redes e travesseiros. A voz de Fred continua: “Aí a gente foi crescendo, ensinando pros mais novos. Os velhos vão passando o conhecimento pros que ficam... E eles acabaram ensinando muita coisa pra gente”. Djik sobe em sua moto e diz “Que saudade do tempo em que os antepassados iam a pé e com fome. Hoje, nós agradecemos a Edjaduá por

⁸⁰ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

termos uma moto”⁸¹. Olha para sua esposa e fala: “Suba, pra gente ir pro Ouricuri”. Outra motocicleta passa, também carregando bagagens. O casal segue no mesmo caminho.

Imagem 1.24 – Bagagem para o Ouricuri



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

A tela fica preta. A música do documentário da Funai toca novamente. Retornam as imagens da sala de aula, onde os idosos e os jovens assistem ao vídeo antigo. Djik explica:

Eles mandaram chamar vocês pra mostrar filmes sobre nós e sobre nossos antepassados. Nesse computador vão estar imagens dos nossos antepassados pra vocês assistirem. E com as câmeras, se a gente aprender, podemos fazer filmes também. Pra gente ir se ajudando, trabalhando junto com vocês.⁸²

Imagem 1.25 – Exibição do documentário da Funai



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

⁸¹ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁸² Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Djik pergunta aos anciãos da comunidade se eles concordam com a iniciativa. Tereza é a primeira a responder: “Eu acho bom, porque, quando os jovens assistirem ao filme, vão se interessar”⁸³. Txhleká ressalta a questão da visibilidade externa. Por sua vez, Xixiá adverte: “A gente precisa saber fazer direito e levar a sério esse trabalho. Porque eu vi aí como falam nesses filmes. Dizem muitas coisas erradas sobre nós”⁸⁴. E quando Djik comenta: “Pros brancos que não sabem que os Fulni-ô ainda existem”⁸⁵, Txhleká reforça: “Pra que nos respeitem!”⁸⁶.

Imagem 1.26 – Aprovação da iniciativa



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Na cena seguinte, Djik chega em uma casa. No quintal, conversa com Xixiá e com Tereza. Ao fundo, um galo canta, galinhas cacarejam, cabras berram e toca, distante, uma música de brega. Um cachorro passa e Tereza estende roupas no varal. Então, Djik explica: “Eu vim aqui porque eu e os meninos vamos nos juntar, nós vamos fazer uma apresentação. Quero ensinar alguns cânticos seus para eles. Por isso, vim pedir que me mostrem um bom cântico para apresentar. Antes da gente apresentar, vamos praticar, sabe?”⁸⁷. Xixiá começa a cantar enquanto toca um maracá. Tereza e Djik acompanham no coro.

⁸³ Entrevista concedida por Tereza Maria do Espírito Santo no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁸⁴ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁸⁵ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁸⁶ Entrevista concedida por Txhleká Txhleskya no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁸⁷ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.27 – Ensino de cânticos



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Assim, na próxima cena, Djik está em uma área de mata com outros jovens para ensaiar. Com um maracá, canta o cântico ensinado por Xixiá. Os outros rapazes respondem em coro. Um deles prepara-se para puxar outra música e diz “Um cântico bem dos índios”. Começa a cantar e alguns riem quando escutam qual é a música. Animados, todos dançam e cantam juntos. O som da música continua e, em seguida, são mostradas imagens do grupo dirigindo-se à cidade. Chegam ao local, preparam tintas com carvão e urucum e adornam-se.

Imagem 1.28 – Preparação para a apresentação



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Em seguida, o grupo já está dançando em uma grande sala, em frente a uma mesa formada por dois senhores e duas mulheres, todos sérios, e para uma plateia com várias mulheres, algumas sentadas em cadeiras e outras, não. A maior parte das que estão em pé está uniformizada com uma blusa azul. Ao fim da apresentação, o grupo é aplaudido pela maioria

das pessoas presentes.

Uma senhora sem uniforme que está sentada na primeira fila não aplaude, comenta algo com a moça que está ao seu lado e levanta a mão para falar: “Eu gostaria que vocês traduzissem o que vocês falaram”. Djik responde: “Gostaria mesmo?”. A mulher diz: “É que a gente não entende”. E Djik encontra um jeito de explicar a temática geral:

Geralmente, quando a gente faz esses cânticos, a gente lembra dos nossos antepassados. O derramamento de sangue que eles sofreram. Pra que os nossos jovens reflitam sobre isso e pra que sirva de exemplo. Pra que a gente possa sustentar o que eles deixaram pra gente. Pra que os não índios pudessem respeitar a gente.⁸⁸

Imagem 1.29 – Apresentação na cidade



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Logo após, o grupo dança novamente. Dessa vez, algumas mulheres da plateia também entram na roda. Na cena posterior, a imagem passa ao monitor da sala de aula onde estão os jovens que participaram da oficina com o VNA. Uma liderança fala para eles: “Esse é o nosso filme que estamos fazendo. O que nossos antepassados não fizeram, hoje estamos fazendo. E é assim que nós fazemos. Deus nos deu essa inteligência pra daqui pra frente a gente fazer esse trabalho. Não é isso, gente?”. E todos respondem: “É isso mesmo”. Seguidamente, a tela fica preta, ao fundo se escuta uma cafurna e sobem os créditos da obra.

⁸⁸ Fala de Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

Imagem 1.30 – Conclusão da oficina



Fonte: *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013)

Observa-se que, durante todo o filme, são exibidas cenas cotidianas de personagens da comunidade, fluindo entre atividades e cenários próprios de cidades do interior de Pernambuco e também por trabalhos e locais de tradição indígena Fulni-ô. Vemos, então, o dia a dia de um pai com seu filho em trânsito pela aldeia de motocicleta, em casas de parentes, aprendendo e ensaiando cânticos, ensinando o idioma nativo na escola indígena, apresentando-se na cidade com um grupo de indígenas, dirigindo-se à aldeia Ouricuri, onde são realizados os rituais secretos. Outro homem sai para colher palha para artesanato com jovens indígenas e caminha pela cidade, por mercados e praças. Já um outro, junto com um grupo de homens e mulheres, produz artesanato com a palha do ouricuri, que seca ao sol em um quintal.

Todas essas histórias são mostradas de forma fragmentada e entrelaçada, sendo elas acompanhadas por sons da caatinga e da cidade, e por falas dos personagens sobre a origem e os acontecimentos na vida da comunidade. Eles abordam a maneira como foram e são tratados pelo “homem branco”, as mentiras ou falsidades contadas pelos não indígenas nas mídias, os sofrimentos dos ancestrais e a importância da língua, dos cânticos, da sabedoria e dos rituais sagrados e ocultos.

Em outro momento, vemos uma espécie de *making of* do filme, quando o grupo que está fazendo a oficina recebe anciãos da comunidade para que eles opinem sobre a produção: se deve ser feita, como deve ser feita, o que deve ser mostrado e qual a finalidade, bem como, após as filmagens prontas, discutem sobre o resultado.

Além disso, como já descrito, a principal língua falada é o Yaathe, exceto em pequenos trechos de um antigo documentário produzido por não indígenas e em momentos de interação com pessoas de fora da comunidade ou que não são fluentes na língua, como os alunos da turma noturna da escola. O filme originalmente não conta com uma legenda automática, mas tal recurso está disponível. O exercício de ver o vídeo sem as legendas leva o

espectador não Fulni-ô a sentir-se assistindo a uma produção estrangeira. Os sons e o ritmo da fala impactam com maior força, gerando uma imersão em uma atmosfera desconhecida. As poucas falas em português parecem rápidos despertares dessa atmosfera. Por outro lado, quando a legenda está ativa, as expressões tão típicas do interior de Pernambuco soam familiares e pode-se compreender melhor o conteúdo do que é dito e também do que não é dito.

A principal intenção é desmistificar e dar visibilidade aos indígenas da região, focando especialmente no rompimento de estereótipos. Bhabha (1998, p. 117) elucida que:

[...] o estereótipo, então, como ponto primário de subjetivação no discurso colonial, [...] é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes [ao fetiche] — o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. [...] a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado — uma mímica grotesca ou uma “duplicação” que ameaça dividir a alma e a pele não-diferenciada, completa, do ego. [...] O que se nega ao sujeito colonial, tanto como colonizador como colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. E aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de *pele/cultura* das fixações de tipologia racial, da analítica do sangue, das ideologias de dominação racial e cultural ou da degeneração. [...] o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua *fixidez* enquanto racismo.

No tocante ao racismo sofrido pelos Fulni-ô, Nodjadja conta sobre sua adolescência em uma escola na cidade, em meio a uma turma de não indígenas:

Sempre estudei aqui na Marechal Rondon, uma escola do nosso povo, que tem uma ligação muito forte com a nossa cultura. É um símbolo, a nossa escola. Estudei, estudei e, infelizmente, antigamente, a gente só ia até a quinta série. Sexta, sétima série não tinha. A gente tinha que estudar na escola da rua, do município. E, quando a gente chegava nessa fase de estudar na rua, era uma vitória, né? A gente se sentia consagrado porque ia estudar na rua. Só que sabendo lá que, durante esse período todo, a gente sofria preconceito. Por não estudarmos todos na mesma sala, sofríamos perseguição. E, no período do Ouricuri, a gente tinha que vir pro Ouricuri, vir todos os dias. E ficava um pouco difícil a gente deixar as coisas que aconteciam no Ouricuri pra poder vir pra escola. Mas fomos, né?⁸⁹

Na mesma linha, Rosana Fulni-ô conta um episódio em que precisou afastar-se de uma amiga não indígena:

Eu, infelizmente, tive que me intrigar com uma colega minha, né? Ela disse: “Não, Rosana, o índio é muito folgado. Porque eu acho que eles teriam mais direito se eles morassem em oca, se andassem nus. Nunca vi índio de iPhone, nunca vi índio com celular bom... E por quê? Porque não paga aluguel, não paga isso, aquilo”. Aí, eu fechei com ela. Aí, infelizmente, eu não quero uma pessoa dessa que sabe que eu sou índia e está contra mim. Não quero, não quero papo. Aí, ficou assim. Aí, eu acho que

⁸⁹ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

o meu círculo de amizade percebeu.⁹⁰

Do mesmo modo, preferiu afastar-se quando outros amigos declararam apoio a políticos que expressamente eram contra direitos indígenas:

Então, assim, é como o ditado diz: “quem é amigo de meu inimigo não é meu amigo”. [...] E eu andando naquele ambiente... Então, eu estou andando num ambiente que não me cabe, entendeu? Eu sou índia, então eles não gostam de mim. E eles vão votar num político que é contra nós, entendeu? Aí, infelizmente, a gente tem que se recuar, ficar no da gente.⁹¹

À vista disso, Hugo Fulni-ô, inclusive, foi explícito com relação a esse objetivo de dar visibilidade aos indígenas da região Nordeste com o filme:

Porque, quando a gente mostrou Yoonahle, eu queria mostrar aquele índio sertanejo, né? Porque é pelo conhecimento ou até pelo desconhecimento de muitos não indígenas que, aqui no Nordeste, que não existe índio. Ainda hoje tem muita gente que diz: “no Nordeste, índio?”. Aí, eu queria apresentar esse índio sertanejo, esse índio que cuida de suas atividades como um branco, né? Mas que também tem aquele diferencial da língua.⁹²

Nodjadja exemplifica como o referido propósito pode se concretizar com uma experiência pela qual passou:

Eu fui convidado para ir fazer uma palestra lá na cidade de Arcoverde, numa escola estadual de ensino médio, os chamados ERENs, que é um ensino completamente mecanizado para o mercado de trabalho. Ele não quer saber da cultura daquele jovem, não quer saber do contexto social, político, só quer preparar o mercado de trabalho, e depois não tem trabalho pra esse jovem. É irônico, né? Prepara para o mercado de trabalho, e depois não tem trabalho. Aí, eu fui. Aqueles jovens completamente burgueses, globalizados, tecnológicos... Fui falar com eles, tal, e fui muito questionado “índios da onde?”. Aí eles exigiram vir pra cá pra aldeia conhecer. E eu falei: “pode vir”. Quando chegaram aqui, pararam o ônibus na frente da escola, aí disseram “isso aqui é uma aldeia, é?”. Falaram um monte de coisas “oxe, essas casas, o pessoal de moto, não sei o quê...”. E eu só ouvindo, tentando ser o mais gentil possível. Ouvindo, ouvindo, sendo gentil, acolhedor, que a gente tem esse espírito, né? Você já deve ter observado isso, já, esses dias que passou aqui. Aí, eles vieram e ficaram assim, olhando... Aí, fui dar uma volta com eles no meio da aldeia, contar um pouco da história, o que aconteceu... Eu só chateado por dentro com aquilo que eles falavam. Aí, falei: “já sei, vou passar um filme para eles”. Aí, pedi pra os colegas montaram uma sala, uma tela. Quando eu cheguei, todos eles sentaram e eu, conversando com eles, liguei o filme. Aí, eles assistiram o filme. Quando terminou o filme, eles bateram palmas e muitos deles vieram até mim e disseram: “Rapaz, vocês moram aqui, próximo a uma cidade. Como vocês conseguem preservar tanta coisa?”. Acabou aquela visão, entendeu? Ou seja, através do audiovisual, eles reconheceram o que é que nós temos. Eles assistiram o filme e deram os parabéns. Saiu todo mundo alegre e satisfeito, orgulhoso por ter uma referência de um povo indígena, de uma

⁹⁰ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁹¹ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁹² Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

segunda língua... Tão próximo, e você não saber. Eles saíram alegres, felizes: “Ah, vamo vir aqui de novo, não sei o quê e tal...”. Só que não veio mais não [risada]. Então é isso. Tem esse objetivo também, reconhecer o indígena enquanto nordestino. E também essa contextualização, essa interculturalidade.⁹³

As lideranças Fulni-ô apresentadas na obra compartilham desse entendimento, como na cena mostrada na Imagem 1.26, quando Djik, atualmente o cacique do povo indígena, comenta que uma das finalidades de iniciar a produção de audiovisual é para o conhecimento dos “brancos que não sabem que os Fulni-ô ainda existem”⁹⁴, ao que o ancião Txhleká responde com ênfase e energia: “Pra que nos respeitem!”⁹⁵.

Assim, de forma divergente, o indígena apresentado na produção analisada aproxima-se do espectador, lhe é familiar. Não é por acaso que a imagem do cartaz chama atenção para um indígena inserido na sociedade moderna. Ao mesmo tempo, são marcantes as diferenciações que enfocam a identidade do povo representado, como a língua, o artesanato, os rituais religiosos, a medicina natural. A fluidez entre esses dois mundos é escolhida como característica do povo Fulni-ô, mas sem deixar de lado as violências sofridas, as injustiças da colonização e a marginalização. Relembra-se, a todo momento, o que Césaire (1978, p. 25) observa: “milhões de homens arrancados de seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria”. Nessa esteira, Hugo desenvolve como é essa vida entre dois mundos:

Mesmo com esses conhecimentos ocidentais, a gente não tem que deixar os nossos, no sentido de virar as costas pra como a gente foi criado, foi ensinado, né? E a gente pode lidar com esses dois mundos. Ideologicamente falando, a gente tem que lidar com esses dois mundos e saber o que é nosso e o que é dos outros. O cinema indígena ele tem também esse viés de a gente saber o que é nosso e o que é dos outros.⁹⁶

As violências do colonialismo e da colonialidade são enfatizadas durante toda a obra, marcando sempre uma diferenciação e certa repulsa ao “homem branco”. Entre essas críticas, relembre-se a ocasião em que Djik diz que “os brancos, com a sujeira deles, poluíram o rio”⁹⁷. Depois, por duas vezes, fala sobre o “derramamento de sangue” sofrido pelos antepassados aos seus alunos de Yaathe e à plateia não indígena que assiste à apresentação de seu grupo cultural. Já Fred sublinha a forma como os brancos fizeram com que os seus ancestrais cedessem suas terras para o crescimento da cidade em troca de uma “mixaria”. E arremata:

⁹³ Entrevista concedida por Nodjadja Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁹⁴ Fala de Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁹⁵ Fala de Txhleká Txhleskya no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁹⁶ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

⁹⁷ Entrevista concedida por Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

“Desse tempo em diante, eles dizem que não gostam de índio. Como é que vão gostar, se eles querem tomar nossas terras? Como nós não damos, eles ficam com raiva da gente”⁹⁸.

Sabendo que será visto por não indígenas, Fred faz questão de fazer comentários provocativos em distintos pontos de sua narrativa, como quando afirma que aceitou colher o capim pois “o dono não me bate não”⁹⁹, ou quando fala que os policiais estão “caçando quem enrolar”. Em outra oportunidade, caçoa da música tocada em um carro de som, dizendo: “essas músicas de branco são muito tristes. Só faz a gente rir, é muito atrapalhada”. E quando anda pela cidade de Águas Belas, expressa: “eles vão dizer: ‘o que esses índios andam aprontando por aí?’”. Manifesta, ainda, no momento em que vai colocar fogo na casa de marimbondo “a gente mata assim um valente, com fogo. [...] É isso que o índio faz”. Por fim, ao assistir ao vídeo do jovem andando sozinho pela Aldeia Ouricuri vazia, exterioriza: “imagina se um branco andaria por ali assim?”. Também de forma irônica, no mesmo tom em que é questionado pela mulher não indígena sobre o significado dos cânticos entoados durante sua apresentação, Djik responde: “Gostaria mesmo?”¹⁰⁰.

Essa característica é observada, similarmente, em uma análise de produções audiovisuais indígenas, ou Quarto Cinema, por Shohat e Stam (2006, p. 72):

Em todas essas produções, o vídeo é essencialmente um facilitador das trocas entre grupos nativos e o espectador “de fora” já não é um interlocutor privilegiado. Em outro nível, “pessoas de fora” são convidadas a assistir a tais trocas e até mesmo a apoiar a causa, financeiramente ou de outras maneiras, mas não existe uma narrativa romântica de redenção segundo a qual a conscientização do espectador irá de algum modo “salvar o mundo”. Nesses vídeos, o espectador de fora deve se acostumar com índios que riem, são irônicos e muitas vezes falam sobre a necessidade absoluta de exterminar seus invasores.

A prioridade não está no olhar do espectador externo, mas na valorização dos próprios povos indígenas, com foco em seus intercâmbios, no registro para as gerações futuras, na preservação e revitalização de suas línguas e expressões culturais, e no fortalecimento de suas comunidades. Mais do que isso, rejeita-se a abordagem vitimizadora da história dos povos originários já abordada em tópico anterior. Estes apresentam-se como querem, exercendo sua autonomia e protagonismo para decidir o que e como compartilhar e documentar.

Em relação ao registro para as novas gerações, uma fala de Hugo exprime o mérito desta documentação para repassar o conhecimento de um ancião mesmo após sua morte: “Aí em Yoonahle a gente filmou Ostílio Marques, que é uma referência, um ancião com bastante

⁹⁸ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

⁹⁹ Entrevista concedida por Fred Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

¹⁰⁰ Fala de Djik Fulni-ô no filme *Yoonahle – a palavra dos Fulni-ô* (2013).

conhecimento, sabedoria do povo. Ele veio a falecer ano passado, né? Aí, em 2013 a gente fez uma filmagem com ele”¹⁰¹.

Já no tocante aos aspectos da vida cotidiana, tradições e desafios enfrentados pela comunidade, o filme oferece uma visão íntima e autêntica da cultura Fulni-ô, destacando tanto suas vivências mais tradicionais, incluindo rituais, práticas sociais, e aspectos da vida comunitária, quanto as realidades contemporâneas, tão próximas à sociedade moderna, representada, por exemplo, pela cidade de Águas Belas.

Nono Fulni-ô, quando perguntado sobre uma sugestão de filme para ser analisado neste trabalho, indica *Yoonahle* por esse motivo:

O primeiro filme, *Yoonahle*, porque ele está mostrando a realidade do cotidiano nosso aqui. Todos os outros se encaixam no primeiro. E, na verdade, como eu estou lhe dizendo, ele se encaixa no todo, tudo se encaixa na história nossa. Ele mostra muitas coisas: como é o cotidiano de caça, de pesca, de tiragem do material, da matéria-prima que é a palha de ouricuri, pra fazer casa, pra fazer artesanato, tem tudo. Tem a manipulação de remédio com o índio Txhleká, que é meu tio.

[...]

Aí, por isso que eu estou dizendo a você que esse primeiro é bom. Explicando, ele é bom porque ele tem várias coisas do cotidiano Fulni-ô. Foi um documentário espontâneo.¹⁰²

Com relação ao título, Hugo explica:

Quando é um tema em Yaathe, às vezes não vem com a tradução. A gente coloca em Yaathe e coloca um nome. Aí tem *Yoonahle*... *Yoonahle* não é “a palavra dos Fulni-ô” a tradução. *Yonahlee* é “agora é nós”. Por que que eu escolhi esse tema “agora é nós”, dentro da fala do ancião? Porque agora que é o nosso momento, de a gente saber como fazer pra que outras gerações tenham acesso. Então agora é nós. Anteriormente, foi com nossos ancestrais, agora é nós. Como é que vamos fazer pra que os costumes tradicionais do nosso povo permaneçam? E o audiovisual, ele é uma ferramenta muito eficaz, né? É muito eficaz nesse momento dessas novas gerações que estão vindo.¹⁰³

E, como o próprio título do filme aqui analisado explicita, por meio da estratégia cinematográfica, numa espécie de “cinema à margem” (Soares, 2009), os indígenas Fulni-ô buscam falar por si próprios, para além de representações e de estereótipos. Objetivam ultrapassar, pois, a violência epistêmica e, concomitantemente, denunciar as violências físicas e mentais sofridas ao longo da história. Expõem a colonialidade das imagens (León, 2019) e empreendem uma tentativa de decolonizar o ver e a mente ao reescreverem suas próprias histórias, propondo “‘contraverdades’ e contranarrativas” (Shohat; Stam, 2006, p. 358).

¹⁰¹ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁰² Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁰³ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

Por outro lado, como já dito aqui, esta primeira produção foi o resultado de uma oficina de audiovisual proposta no projeto Vídeo nas Aldeias, coordenada pelos não indígenas Alan Oliveira e Fábio Costa Menezes. A condução inicial do trabalho partiu das técnicas e estratégias apresentadas pelos coordenadores. Nono explica como foi esse processo:

O clima da oficina foi esse daí. Fábio fez: “cada um de vocês vai estar designado”. Ele separou na turma, cada um era dois. Eu fazia parte com a minha prima Rosaline. Era nós dois. Aí nós que escolhemos quem ia ser o personagem. “Vocês vão escolher o personagem de vocês, o cotidiano dele, do dia, pra vocês irem acompanhar”. Aí, nós escolhemos nosso tio Txhleká. E dentro desse primeiro filme tem as filmagens de tudo, de ele fazendo remédio, manipulando, colocando as ervas, indo pra serra tirar os medicamentos. A gente ia filmar o que ele fizesse. Vamos dizer, “eu vou tirar um remédio”. Como nós escolhemos ele, nós tínhamos que seguir ele. Na verdade, não foi nada programado assim “o senhor vai fazer isso, isso, isso, isso, isso”, não. Nós fomos designados como um negócio natural, pra ser natural. Aquilo é natural. “Vocês vão seguir ele. O que ele fizer durante o cotidiano, tomar um banho, tomar esse negócio, conversar mais outro...”. Nós estamos lá. Aí, dentro disso, ele estava numa hora de trabalho, que ele manipula as ervas. Ele recebe muita encomenda para fazer as garrafadas. Aí, foi uma boa, que nós chegamos nessa época que ele estava trabalhando, não tinha tempo. Aí, nós saíamos mais ele. Uma hora dessas nós estávamos na serra mais ele. Eu mandei ele tirar as raspas de pau, tirar o remédio...¹⁰⁴

João Paulo também descreve como foi essa experiência:

Veio um rapaz chamado Fábio, que era o mestre da montagem dos filmes, né? Ele veio pra aqui e passou um tempão com a gente fazendo um filme, que é o *Yoonahle*, nosso primeiro filme. E foi muito bom. Foi um filme muito bacana, bem criativo, né? Foi um filme que foi feito de forma natural. O pessoal foi aprendendo a mexer nas coisas e saindo pra gravar. [...] Aí, então a gente começou a fazer esse filme. O menino ia na casa de um ancião, de outro, num canto, saía gravando. E aí juntando e vendo aquela dinâmica de como pegar aquelas imagens e transformar numa forma coerente, numa sequência coerente que tenha lógica para atingir algum objetivo, né isso? Essa parte aí foi muito importante, eu acho. Não sei se eles fazem isso intencionalmente ou se fazem isso sem querer. A pessoa manda gravar aleatoriamente e depois assiste tudinho para fazer um conteúdo. Isso daí rapidamente faz você entrar no mundo do cinema. É uma técnica. Isso daí foi muito importante pra gente, porque isso daí fez com que a gente se interessasse, né? Aí, então a gente fez esse filme.¹⁰⁵

Pode-se entender que a ideia era que, com a liberdade e a naturalidade, os novos realizadores encontrassem uma forma própria de filmar e encontrar as histórias. De fato, nas produções seguintes, apesar de aproveitarem as técnicas aprendidas na oficina, houve uma mudança na forma de idealizar o filme, pensar nas histórias e roteiros, como veremos nas análises seguintes. Falando sobre essas estratégias, Hugo explica como foi no início e o que foi sendo adaptado ao longo do tempo pelo coletivo:

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Nono Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁰⁵ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

A gente é fruto do Vídeo nas Aldeias. Por que que eu falo isso? No Vídeo nas Aldeias, eles vão na formação. Todo mundo pega a câmera, carrega a câmera no microfone e sai aí filmando, né? Aí, depois vem aquele negócio da análise. E montar a história. Tem isso, a gente faz isso também. Em outros momentos, a gente pode fazer diferente. Tem a questão do roteiro, que você vai ver o que vai ser filmado, pegar os ângulos, né? Diferentes ângulos e o que vai em cada cena ser filmado. Aí, a gente já faz um roteirinho e mostra a toda a equipe, né?

[...]

Mas quando é as histórias que não precisam tanto disso, desse esquema, dessa técnica toda, a gente sai filmando e depois vai montando as histórias. E cria, na verdade, uma temática, um tema.¹⁰⁶

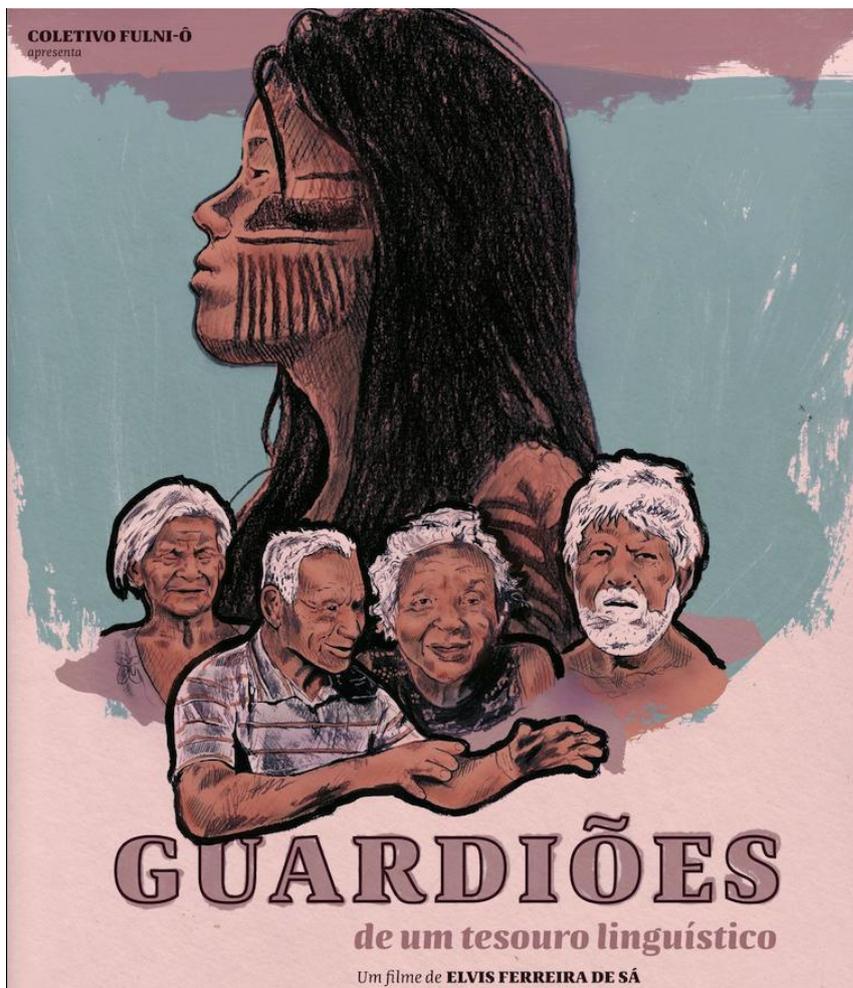
Ademais, percebe-se que propositalmente foram exibidas cenas de *making of*, expondo uma reunião entre o grupo que estava fazendo a oficina e os anciãos da comunidade. Observa-se, assim, que o intuito era evidenciar a importância dos anciãos, suas opiniões e direcionamentos para o povo Fulni-ô e para a própria produção do coletivo: se o filme deveria ser feito, como deveria ser feito, o que deveria ser mostrado e qual a finalidade, bem como o resultado final. As técnicas até foram fornecidas pelos oficinairos não indígenas, mas as decisões finais e escolhas importantes foram tomadas com base no consentimento e orientação dos anciãos e lideranças. No mesmo sentido, o cineasta indígena a Caimi Waiasse Xavante (Graúna, 2024, p. 140), ao tratar sobre a produção audiovisual de sua comunidade, manifesta:

O bom do trabalho é porque a gente trabalhou com os anciões. A gente não coloca coisas que os mais velhos não aprovem. O esforço deles em trazer essa formação cultural para os jovens mostra que esse grupo de anciões está forte ainda. Estão repassando seus conhecimentos e retornaram para demonstrar os ritos de passagem, de onde eles saíram e como se formaram culturalmente quando eram muito jovens. Por meio dos documentários e dos trabalhos a gente vem se fortalecendo junto com eles. É absolutamente necessário ouvir a voz dos anciões com suas narrativas na língua materna e transcrita para a Língua Portuguesa.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁰⁷ Entrevista concedida por Caimi Waiasse Xavante a Graça Graúna, em abril de 2023, por celular e email.

4.2. Guardiões de um Tesouro Linguístico



Ficha técnica

Título: Guardiões de um Tesouro Linguístico

Duração: 15 min

Ano de produção: 2019

Direção: Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô)

Fotografia: Acione Ferreira de Sá

Montagem: Hugo Fulni-ô, João Paulo Ribeiro

Produção: Coletivo Fulni-ô de Cinema e Expedito Torres

País de origem: Brasil

Formato: Curta-metragem

Gênero: Documentário

4.2.1. Descrição e análise

Entre as produções do Coletivo, há também o filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019), produto da dissertação de mestrado de Hugo Fulni-ô. Com 15 minutos e 51 segundos, o filme apresenta imagens do território Fulni-ô e entrevistas com quatro indígenas da etnia, todas elas feitas na língua Yaathe, a qual, como indica o título, é considerada um tesouro. Tesouro esse que compõe a memória e as narrativas Fulni-ô, também contempladas na referida produção audiovisual.

Logo no início do filme, há uma visão aérea da Aldeia sede e do território Ouricuri, com uma extensa área de caatinga e montanhas ao fundo e, após, imagens de torres de transmissão de energia elétrica, com o sol ao fundo, bem como de um rio, enquanto dois idosos entoam um cântico da tradição Fulni-ô, um toré. Os anciãos sorriem um para o outro e levantam-se. A tela fica branca. Surgem imagens como gotas de tinta preta caindo sobre um papel e, logo após, é apresentado o título do filme: *Guardiões de um Tesouro Linguístico*. Nesse momento, a língua Yaathe aparece pela primeira vez em outro cântico, uma cafurna, não mais entoado por entrevistados, mas gravado. Ele é trilha sonora para a apresentação do título da obra.

Imagem 2.1 – Terra indígena



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Imagem 2.2 – Título



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Na cena seguinte, a partir de uma perspectiva próxima a plantas espinhosas da caatinga, vê-se um urubu voando em um céu azul. Inúmeros urubus aparecem em seguida. Em silêncio, é mostrada a mata. Sob um filtro envelhecido de preto e branco, surge a imagem borrada de uma criança com cabelos longos, de costas, na mata. Ao fundo, uma mulher conta uma história sobre sua infância. A imagem da anciã que fala, Tereza Maria do Espírito Santo, é apresentada na próxima cena.

Imagem 2.3 – Urubus



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Imagem 2.4 – Histórias de Tereza



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

A questão linguística se desenvolve, então, quando essa primeira entrevistada fala em Yaathe sobre como aprendeu o idioma de seu povo. Ao remeter às mulheres idosas que a auxiliaram a aprender a língua, surge a imagem também borrada de uma anciã a trabalhar com artesanato em palha de coqueiro ouricuri. A partir daí, durante todo o filme, há, sob o filtro borrado em preto e branco, reconstituições visuais da memória as quais se conciliam com imagens da entrevista. Posteriormente, a entrevistada, com certo incômodo, comenta que atualmente só vê “se interessarem pela língua do branco”¹⁰⁸, porém alerta que a vida fica mais fácil com a língua Yaathe.

Após a fala da entrevistada, há um corte brusco e um homem, com chapéu e bolsa a tiracolo de palha ouricuri, caminha por uma estrada de terra enquanto uma música tensa toca. Após, surge a imagem do sol se pondo no horizonte da estrada. Parece haver a indicação da passagem do dia com a imagem da lua em um céu escuro e um som de gritos. Logo depois, há a imagem de uma fogueira na escuridão, o que parece remeter à passagem do tempo e à espera.

¹⁰⁸ Entrevista concedida por Tereza Maria do Espírito Santo para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

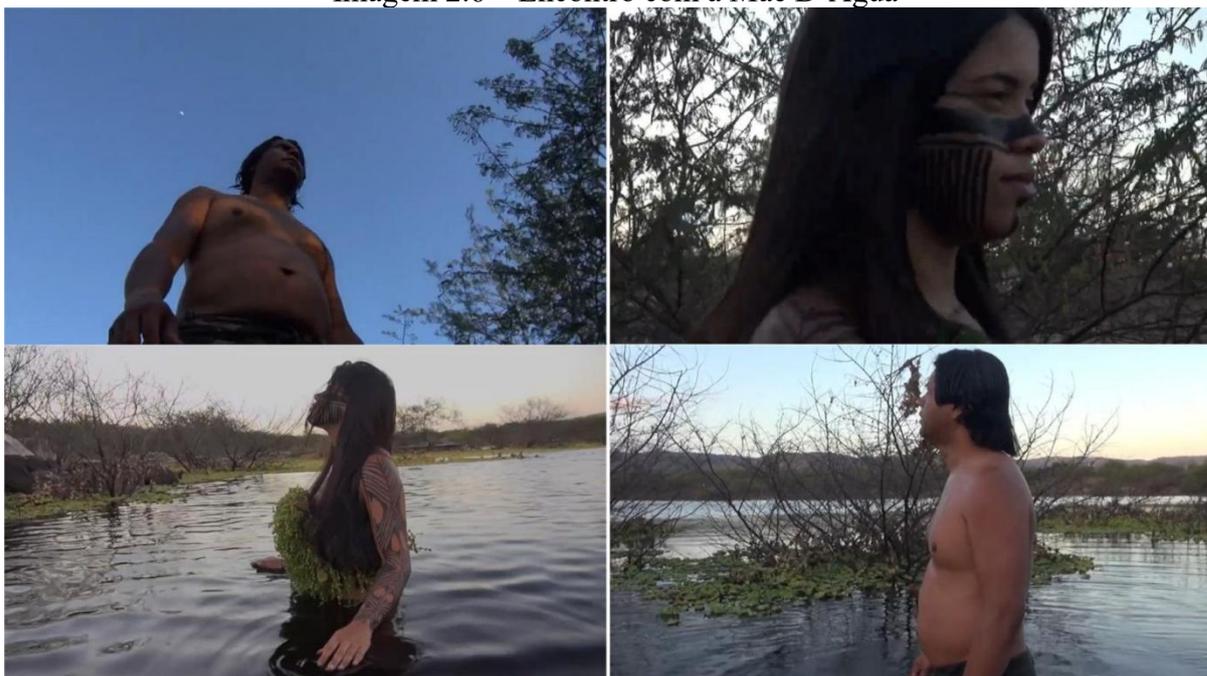
Imagem 2.5 – Veredas e o tempo



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Por fim, já é dia e surge novamente o homem: agora filmado em outros ângulos, de frente, de perfil e também a partir de baixo, com o ruído de correnteza de água ao fundo. Uma mulher está dentro de um rio, com pinturas pretas de jenipapo ou carvão pelo corpo e vestes feitas com plantas. Ela sente o vento. O rapaz entra no rio. Ao ouvir gritos, ele olha ao redor e mergulha. De repente, salta para fora da água, como se tivesse se encerrado uma experiência intensa.

Imagem 2.6 – Encontro com a Mãe D'Água



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Após a cena ficcional, há uma nova reconstituição visual de memória: enquanto passa uma cena borrada de um jovem a andar na estrada e a cortar galhos, o segundo entrevistado, Abdon dos Santos, também conhecido por Xixiá, como o chamamos na descrição do filme anterior, comenta que, quando mais novo, “andava com os velhos”¹⁰⁹ e, por isso, já pensava muito na língua Yaathe. O comentário sobre a língua logo se torna a narrativa de um episódio em que Abdon viu, com suas avós, uma mulher de cabelo comprido dentro da água. Essa imagem imediatamente remete o espectador à cena do rio já descrita.

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

Imagem 2.7 – Histórias de Abdon



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Talvez com o intuito de reforçar a veracidade da história, o entrevistado emenda em um novo episódio, também rememorado visualmente, em uma alternância contínua entre os tempos da narrativa. Abdon conta que, ao ir para o rio com sua família, viu seu parente mergulhar para pegar peixes. Ao finalmente emergir, o parente lhe contou que pegou no peito de uma mulher dentro do rio. A avó explicou que era a mãe d'água, figura que novamente entra em cena, agora já apresentada pelo entrevistado. As imagens borradas da memória dão lugar à figura nítida da mulher, com sons de águas ao fundo, sendo ela real e palpável, como o próprio Abdon.

Imagem 2.8 – Peito da Mãe D’Água



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

A terceira entrevistada é Rita Maria de Matos, que conta da sua infância pobre, em que não havia comida e as casas palha eram feitas pelas mulheres da comunidade. Essa memória novamente se torna visual, de forma que não só a difícil trajetória de Rita parece mais concreta, como também a cultura artesanal indígena. A idosa é questionada sobre o trabalho do “velho”, provavelmente o pai da entrevistada. Ela responde que ele fazia vassouras com palhas, e nesse momento vem à cena uma mulher realizando a referida atividade. Rita faz questão de dizer, ainda, que o que a mãe dela tinha não era para ela, mas para dar aos outros: as galinhas que criava, a comida que conseguia. “Agora, o que minha mãe tinha não era para comer, era para dar. O que ela tinha ela dava para as pessoas dela. Ela criava muita galinha, mas era para dar também. [...] Não era nada para vender, era logo para dar”¹¹⁰.

¹¹⁰ Entrevista concedida por Rita Maria de Matos para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

Imagem 2.9 – Histórias de Rita



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

O quarto e último entrevistado é João Lúcio Cassimiro. Ele começa seu depoimento esclarecendo que a história a ser contada envolve o “velho Maxi”, que parece ser um ancião respeitado na comunidade. Com uma narrativa teatral e cheia de suspense, ora encarando a câmera, ora agindo como personagem e usando o corpo para representar as cenas, João conta o episódio. Fala que, quando menino, saiu para caçar com o ancião e, ao verem um buraco no chão, Maxi comentou que lá havia um teiú (uma espécie de lagarto). João duvidou, questionou como poderia ter certeza disso, ao que Maxi reforçou o que disse e anunciou que cavaria até encontrarem o animal. De fato, encontraram um teiú, depois outro, o que também foi previsto pelo velho. Ao fim da entrevista, a tela fica preta, ao fundo se escuta uma cafunha e sobem os créditos da obra.

Imagem 2.10 – Histórias de João Lúcio



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Imagem 2.11 – Os teiús



Fonte: *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019)

Como já explicitado, *Guardiões de um Tesouro Linguístico* foi fruto da dissertação de mestrado de Hugo Fulni-ô em Linguística, pela UFAL, o que indica, ainda, certas ligações institucionais não indígenas no processo de produção. O diretor explica como se deu a transformação das gravações em filme: “eu fiz em 2019, com o mestrado em Letras Linguística. Aí, já tinha esse material. Eu disse ‘vou transformar em filme’, porque eu já vinha

trabalhando com audiovisual no cinema indígena. Aí eu peguei esse material e trouxe para o cinema, né? As narrativas dos anciões”¹¹¹.

Como trabalhou com documentação linguística, a captação de um áudio de qualidade era primordial. A possibilidade de utilizar o material de gravadores e microfones da universidade facilitou essa etapa. Além disso, Hugo expõe como as necessidades da pesquisa influenciaram nas locações das entrevistas e escolhas de espaços para as filmagens:

Quando eu fiz o mestrado, eu preferi trazer os anciões para cá [espaço cultural Thynia Thudya, afastado da aldeia sede], por conta dos ruídos também, né? Pra você pegar um áudio de qualidade, né? Eu não queria ver nem som de carro, nem de moto. Em Águas Belas, você vê que é muito chato. Tem aquele som de propaganda, aquelas coisas... e eu não quis. Aí, eu desloquei eles para cá. Com os que não podiam fazer o deslocamento, eu fiz atrás das casas deles, né? Aí, tem o negócio de passarinho, aquele negócio... Mas deu para controlar o áudio. E o áudio tinha que ser de qualidade para a gente entender essa forma linguística do Yaathe, né? Porque isso era um estudo, uma pesquisa. E isso vai servir, né? Esse material vai estar depositado no banco de dados para futuros pesquisadores. Até pra o próprio Fulni-ô pesquisar Yaathe.¹¹²

O material colhido para a pesquisa foi imenso, impossível de ser condensado em um único filme. Para passar para um formato de cinema, Hugo selecionou algumas das entrevistas e escolheu partes delas para exibir na obra. Assim, após a captação das imagens das entrevistas, o trabalho de seleção e montagem foi todo independente.

Quando se presta atenção à introdução da obra, percebe-se que não é à toa que os espaços simbólicos são associados ao canto: ambos remetem à ideia de pertencimento. O início já anuncia a que veio o filme: objetiva-se o registro como construção contínua da memória, que é a centralidade do processo identitário.

Em entrevista, o diretor Hugo esclarece que são os anciões, a quem se refere como patrimônios vivos, que criam os cânticos na língua, tratando de questões culturais e abordando bastante a temática da natureza. A recorrência desse tema parece explicar a escolha das imagens de elementos da natureza como pano de fundo para a canção de abertura. Ademais, Hugo ainda explica que os cânticos são uma metodologia de aprendizado da língua. Nesse sentido, é possível supor que o seu uso logo no começo da produção audiovisual pode ter um caráter também pedagógico.

A primeira entrevista selecionada, como já descrito, foi a realizada com Tereza, uma anciã muito respeitada na comunidade, que tem atuação de destaque no toré. Em *Yoonahle*, o filme analisado anteriormente, ela também é evidenciada como liderança, sendo consultada

¹¹¹ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹¹² Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

sobre a iniciativa de o povo trabalhar com audiovisual, e ainda canta uma cafuná com Xixiá para ensinar a Djik. Já nesta produção, ela conta sua relação com o Yaathe e com as mulheres da comunidade em sua infância. Declara que “ficava ansiosa para aprender. [...] As mais velhas e experientes que me ajudaram. [...] Nós pequenos andávamos... Quando você busca aquele idioma, em um instante você pega. Sem precisar você estudar, você sabe?¹¹³”. Reconstituições visuais da memória são inseridas nessa contação. Dessa forma, passado e presente se confundem em uma mesma narrativa, o que parece simbólico.

Uma passagem marcante dessa entrevista é quando a idosa diz: “Então hoje eu vejo só se interessarem pela língua do branco. Em tudo fica difícil. E não é assim. Aquele que se preocupa em aprender a nossa língua... tudo que fica difícil se torna fácil”¹¹⁴. Essa ideia de que a vida fica mais fácil com o Yaathe dá a entender, conforme as já citadas palavras de Valter Hugo Mãe (2021, p. 77), que o idioma “dirá sobre o que fazes, dirá sobre o que és e sobre a inteligência de seguir uma conduta”.

Das histórias contadas no filme, essa é a única que, expressamente, trata da temática do Yaathe. Nas demais, a língua materna ainda ocupa posição central, mas pelas palavras usadas na contação, pela forma como aquilo é dito. A intenção era documentar a maneira como o idioma é usado pelos anciãos da comunidade. Registrar para aprender as palavras e guardá-las para as próximas gerações. Por isso, melhor ainda que os casos tratassem de acontecimentos diferentes, para aumentar o vocabulário utilizado. E isso é relevante em uma produção que se propõe decolonial. A linguagem desempenha um papel crucial ao falarmos sobre colonização, pois, ao impor sua cultura sobre os povos locais, os europeus também utilizaram-na como meio de sustentar seu domínio. Sob essa perspectiva, atribuíram novos nomes a tudo que fazia parte desse “novo mundo”, apagando (ou tentando apagar) um mundo construído há milhares de anos (Gomes, 2024). Na decolonização do ver, no caso do vídeo, o ouvir pode integrar a experiência e tem esse potencial, trazendo à tona a memória desse mundo construído há milênios.

Sob outro enfoque, quando Tereza diz que “não é assim”, sobre a dificuldade das coisas na língua do branco, pode-se compreender que não é natural as coisas serem difíceis. A vida não deve ser difícil. Tal perspectiva concilia-se com as teorias indígenas do Bem Viver, já discutidas anteriormente. Para além de uma crítica ao capitalismo, o Bem Viver propõe algo

¹¹³ Entrevista concedida por Tereza Maria do Espírito Santo para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

¹¹⁴ Entrevista concedida por Tereza Maria do Espírito Santo para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

mais profundo. Traz à tona possibilidades concretas de modos de vida alternativos à vida moderna já existentes: de uma boa vida, limpa e harmônica, em paz, mais “fácil”.

Outro aspecto que se coaduna com uma cosmovisão distinta da ocidental é a forma como algumas cenas ficcionais são exibidas. No caso das reconstituições da memória contadas, as imagens são borradas em preto e branco. Já quando se trata de outras passagens, que a princípio podem parecer míticas, como nas cenas das imagens 2.5, 2.6 e 2.8, os trechos não são borrados nem têm qualquer outro efeito visual. Na perspectiva do diretor, os episódios parecem coexistir tranquilamente com a linguagem documental descrita. Ao longo da contação, confirma-se que não se tratava de uma lenda, mas de uma experiência real: ver a Mãe D’Água.

É possível que a relação entre fala de entrevistados e cena ficcional, que à primeira vista poderia se referir a um mito indígena, ocorra pelo fato de ambas se tratarem de registros da cultura Fulni-ô. Ambas perpassam a identidade desse povo e precisam ser registradas, sem hierarquias. Inclusive, a ideia de que a cena ficcional se trata de fantasia, mero mito, parece não estar de acordo com as cosmologias indígenas. Dar valor às definições nativas é indispensável, compreendendo-as como formas de entender o mundo e as interações entre os seres construídas pelos próprios povos. Mais do que isso, é crucial reconhecê-las como legítimas e em pé de igualdade com as explicações científicas, em vez de tratá-las como representações parciais ou distorcidas da realidade. Rosana Fulni-ô faz questão de salientar que as concepções transmitidas oralmente e, agora, registradas pelo Coletivo Fulni-ô de Cinema, são reais: “Muitas histórias. Não é lenda, é real, entendeu? Então, é tão bom a gente ver”.¹¹⁵

Sobre esse caráter real do que parece, aos olhos do branco, simbólico, Krenak (2020, p. 31) comenta: “Tem um sujeito que é sobrinho do Sol e é parente dos Yanomami. Eu achei maravilhosa a ideia de alguém que é seu parente ser filiado a um astro. Não no sentido simbólico, mas real”. E, por meio de outro exemplo, reforça sua perspectiva: “Quando os índios falam: ‘a Terra é nossa mãe’, os outros dizem: ‘eles são tão poéticos, que imagem mais bonita!’. Isso não é poesia, é a nossa vida” (Krenak, 2020, p. 114). Em outra passagem, exemplifica ainda: “Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: ‘Isso é algum folclore deles’; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: ‘Não, uma montanha não fala nada’” (Krenak, 2019, p. 49).

O idoso Abdon ou Xixiá, que também participa do filme anterior, compartilha da ideia

¹¹⁵ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

de Krenak e enfatiza a importância de entender a palavra indígena sem a lente do colonizador. Durante sua entrevista, chama atenção quando revela que, desde criança, já pensava muito em Yaathe por andar com os anciãos da comunidade. Esse depoimento é bastante relevante por atestar que, de acordo com os saberes indígenas, a linguagem constitui o discurso interior, o pensamento, o que muito se assemelha à noção ideológica de língua de Bakhtin (2006, p. 37):

Há uma outra propriedade da palavra que é da maior importância e que a torna o primeiro meio da consciência individual. Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre os indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo social, sem nenhum recurso a uma aparelhagem qualquer ou alguma outra espécie de material extracorporal. Isso determinou o papel da palavra como material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior). Na verdade, a consciência não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizada como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa. Por isso o problema da consciência individual como problema da palavra interior em geral constitui um dos problemas fundamentais da filosofia da linguagem.

Em outros termos, a palavra, como signo ideológico, influencia diretamente o discurso interno das pessoas. A linguagem é o meio semiótico essencial da consciência individual, determinando como o sujeito percebe a realidade, os outros e a si mesmo.

Além dessas entrevistas selecionadas para o filme, Hugo inclui, ainda, a de Rita, com foco inicial na temática da pobreza dos antepassados, questão já introduzida na fala de Tereza, quando afirma: “Eu não era assim pequena. Eu era pobre, você sabe?”¹¹⁶. Rita, por sua vez, também desenvolve uma melhora em sua condição de vida com o passar dos tempos, saindo da pobreza extrema que detalha:

Como era nossa vida? Era uma vida pobre. Passava fome e andava nua. Meu pai andava por aí, caçando coisa na terra dele pra a gente poder comer. Nós éramos muito pobres. Hoje estamos contando essa história, mas nossa vida era de pobreza.
[...]
Então a nossa vida não era de glória. Hoje estamos bem, graças a Deus.¹¹⁷

No que concerne à sobrevivência em meio à escassez, Rosana articula como, apesar das mudanças, grande parte da comunidade ainda enfrenta muitas dificuldades:

¹¹⁶ Entrevista concedida por Tereza Maria do Espírito Santo para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

¹¹⁷ Entrevista concedida por Rita Maria de Matos para a pesquisa de dissertação “Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô”, de Elvis Ferreira de Sá (Hugo Fulni-ô), exibida no filme *Guardiões de um Tesouro Linguístico* (2019).

Aí eu vejo as famílias humildes que moram aqui e passam por necessidade. Na boa, com luz, água e tudo. Imagine se fosse pra pagar, entendeu? Então eu digo que o nosso Deus é muito bom e foi muito bom com a gente, porque se fosse nessa situação, eu acho que não teria condição, entendeu? É difícil para os brancos, imagine pra nós, pra essas pessoas que tá difícil arrumar o pão de cada dia. Imagine para fazer isso tudo.¹¹⁸

Entretanto, é fato que as negociações e acordos, bem como a luta por seus direitos foram determinantes para a atual existência dos Fulni-ô frente às pressões externas e à miserabilidade. A comunidade que, há tanto, encarou a invasão de seus territórios e a destruição de sua base material de subsistência mudou suas estratégias e atitudes ao longo desses mais de quinhentos anos. A sobrevivência do povo deve-se a algumas dessas escolhas. Quando Rosana fala que a comunidade já tem a energia elétrica garantida, por exemplo, remetemo-nos à abertura do filme, com as torres de transmissão cortando a terra indígena na Imagem 2.1. Os indígenas explicam que, por terem autorizado tais construções, foi acordado que a comunidade não precisaria arcar com custos de energia.

Hugo, ao mencionar a sobrevivência, refere-se a seus ancestrais como guerreiros, novamente na acepção mesmo de quem luta, enfrenta uma guerra. No caso, uma guerra contra a pobreza e pela manutenção da vida e da cultura:

... é uma lembrança muito boa que eu tenho de meus pais, meus avós, que eles foram guerreiros também. Lutavam e trouxeram coisas, iniciativas relevantes pra o nosso povo. E dentro dessa vivência com os meus avós, dessa criação de ser humano que entende o outro também... Eu vim dentro desse aprendizado. Dessa luta também, de pobreza. A gente foi pobre, né? Nesse sentido, foi pobre. A maioria do nosso povo foi todo pobre, nesse sentido econômico. Diferente dos cidadãos de Águas Belas, a gente... Mas a gente vem mantendo, vem insistindo e, agora, contrapondo com esse sistema, né? Buscando uma melhoria de qualidade de vida do nosso povo.¹¹⁹

Assim, João Paulo Fulni-ô, que passou a viver na aldeia depois de adulto, como já relatado, explana a resistência e a adaptabilidade dos Fulni-ô, habilidades que os mantêm vivos e ativos, a despeito das adversidades: “Porque as pessoas daqui, todas elas, são, assim... Elas são ninjas, vamos dizer assim. Elas sabem sobreviver. Se não tem emprego, elas sabem girar ali. A gente chama de girar, né? Elas sabem. E eu não sabia, né?”¹²⁰

A anciã Rita ainda versa sobre a cultura artesanal Fulni-ô. Esse último tema, inclusive, parece ser de interesse do diretor, que faz perguntas a respeito, para orientar a fala da anciã. As imagens de uma mulher trançando palhas de ouricuri atrelada à fala parecem reforçar a importância do resgate e do registro desses trabalhos, os quais fazem parte da história Fulni-ô

¹¹⁸ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹¹⁹ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹²⁰ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

e da identidade indígena compreendida pela comunidade.

Outra abordagem significativa de Rita é a de vida em comunidade, quando afirma que a comida que sua mãe tinha não era para ela própria, mas para dar aos outros. Isso me fez lembrar o tempo que passei na Aldeia Fulni-ô durante o trabalho de campo, quando sempre havia a colaboração de parentes e vizinhos nos momentos das refeições. Como mencionado no relato de experiência, alguém sempre chegava com uma panela de um acompanhamento. Era algo tão rotineiro que já se contava com isso na hora dos preparos: que algo seria recebido e que algo seria entregue.

Por fim, a última história contada no filme é a de João Lúcio. Nesta, não são inseridas cenas ficcionais de reconstituição visual de memória, e nem é preciso. O espectador fica frente a frente com o ancião e, somente pela sua fala, já imerge em seu conto. Hugo Fulni-ô, inclusive, revela como foi surpreendente descobrir essa habilidade para a contação de histórias do ancião:

Aí tem um velho que morreu, né? O João Lúcio. A gente não pensava que João Lúcio era um historiador, mas contou uma história de mais de vinte minutos. Não dá para colocar no filme, né? No curta, né? Tem vinte minutos. Mas ele falou uma história muito... que dá para ficção. Assim, a história que ele contou dá pra fazer muita ficção, né? A gente descobriu ele dentro do cinema, descobriu ele como um grande historiador do povo. Ele tava escondido, digamos assim. Tava escondido João Lúcio.¹²¹

Como já descrito aqui, trata-se de um episódio de caça, quando o “velho Maxi” prevê que encontrará dois teiús em um buraco. Essa narrativa, que a princípio pode parecer simples, carrega algo de heroico, quase mítico. O evento em questão não apenas foi registrado na memória da criança, como também escolhido pelo adulto para ser contado em um filme que visa preservar a história, a cultura e a identidade Fulni-ô. Nesse sentido, apenas à primeira vista o depoimento de João Lúcio parece inconclusivo. É bem possível que a conclusão seja esta: a evidente admiração e respeito pela sabedoria ancestral.

Assistir a João Lúcio contando essa passagem chega a ser uma espécie de experiência sensorial: os detalhes, o movimento, a entonação, a ênfase e o ritmo de sua fala podem ser sentidos no corpo do espectador. É possível relacionar essa vivência com a ideia de descolonização do ver de Cusicanqui, por meio da qual memória e corporalidade assumem posição de destaque (2015, p. 23, tradução nossa):

A descolonização do ver consistiria em liberar a visualização das ataduras da

¹²¹ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

linguagem, e em reatualizar a memória da experiência como um todo indissolúvel, no qual se fundem os sentidos corporais e mentais. Seria, então, um tipo de memória do fazer, que, como diria Heidegger, é antes de tudo um habitar. A integralidade da experiência do habitar seria uma das (ambiciosas) metas da visualização.¹²²

Ver o ancião virando menino novamente, revivendo o acontecimento durante a narrativa, com o olhar de entusiasmo e admiração, é algo que vai além do conteúdo do que se diz. Aqui, como se fala parece ser mais importante do que o que se fala. E se fala em Yaathe. De acordo com Hugo, “o Yaathe dele é o Yaathe dos nossos ancestrais. Yaathe velho. O Yaathe de João Lúcio. Foi muito bom ter feito esse filme, porque os nossos anciões... eles dominam isso”¹²³. As legendas já não importam. Admito que, após ver as cenas tantas e tantas vezes para este estudo, a emoção tomou conta de meu corpo e eu ouvi João Lúcio com lágrimas nos olhos.

Essa possibilidade de apreensão não tem idade. Em outra oportunidade, ao assistir ao filme com meus filhos, Carmem, com sete anos, expressou: “A gente não precisa entender não, mãe. Só ver tá bom. [...] Eu gosto de filmes assim. Eles contam histórias, não é, mãe? Aí eu gosto de assistir”¹²⁴. Já Amaro, com três anos, que ficou deslumbrado com as cenas da Mãe D’Água, já ia começar a reclamar durante a entrevista de João Lúcio: “Só tem pessoa falando. Não tem nada acontecendo...”¹²⁵, até que parou para observar. Alguns minutos depois, ficou quieto, prestando muita atenção e começou a falar: “Ahhlá tiko katchiku hlakatikh”, como se imitasse aquele Yaathe ancestral. Por fim, Carmem resolveu registrar em desenhos as partes de que mais gostou da obra:

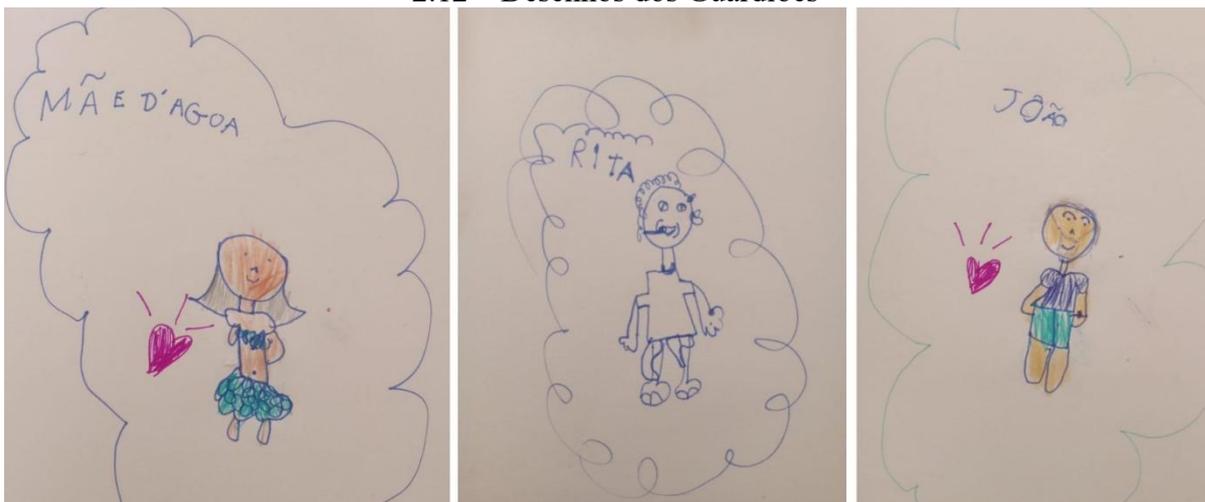
¹²² “La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que, como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización”.

¹²³ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹²⁴ Comentários de minha filha Carmem enquanto assistia ao filme.

¹²⁵ Comentários de meu filho Amaro enquanto assistia ao filme.

2.12 – Desenhos dos Guardiões



Fonte: Arquivo particular (2025)

Da mesma forma que há admiração e respeito em como o João Lúcio menino e ancião enxergam o “velho Maxi”, pode-se dizer que isso também atravessa todo o filme: na trilha sonora, no uso da língua Yaathe, no destaque ao trabalho artesanal, na seriedade com que são abordados episódios “místicos” e, principalmente, na forma como a memória se presentifica em toda a composição fílmica.

O tempo Fulni-ô parece um só, de modo que, conforme diz Krenak (2020, p. 71), “tudo que pensamos que já existiu está acontecendo agora”. O diretor do filme, Hugo, reforça essa ideia: “a gente tem, nós Fulni-ô, tem um tempo indígena”¹²⁶. Segundo Krenak (2020, p. 71), acessando esse tempo, “as pessoas [...] poderão sentir que esse mundo que nós, de diferentes perspectivas, acreditamos que existe segue em transformação”. E é essa realidade de mundo em movimento e de tempo em espiral que fundamenta iniciativas como esta obra.

¹²⁶ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

4.3. *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô*



Ficha técnica

Título: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô*

Duração: 20 min

Ano de produção: 2022

Diretor: *Hugo Fulni-ô*

Assistente de direção: *Maria Rosana Leite Albuquerque*

Produção: *Coletivo Fulni-ô de Cinema, Ivaldo de Matos*

Fotografia: *Waya Ferreira de Sá*

Montagem: *Hugo Fulni-ô, João Paulo Ribeiro*

Assistente de Montagem: *Wayaty Ferreira de Sá*

Câmera: Wayaty Ferreira de Sá

Elenco: Abdon dos Santos (Xixiá), Lenivaldo de Matos, Sarapó dos Santos

Tradutor: Iraldo de Matos, Hugo Fulni-ô

Revisão de Legenda: Fábria Fulni-ô

Preparador de Elenco: Caique Ferraz

Masterização de Áudio: Frado MNT

País de origem: Brasil

Formato: Curta-metragem

Gênero: Documentário

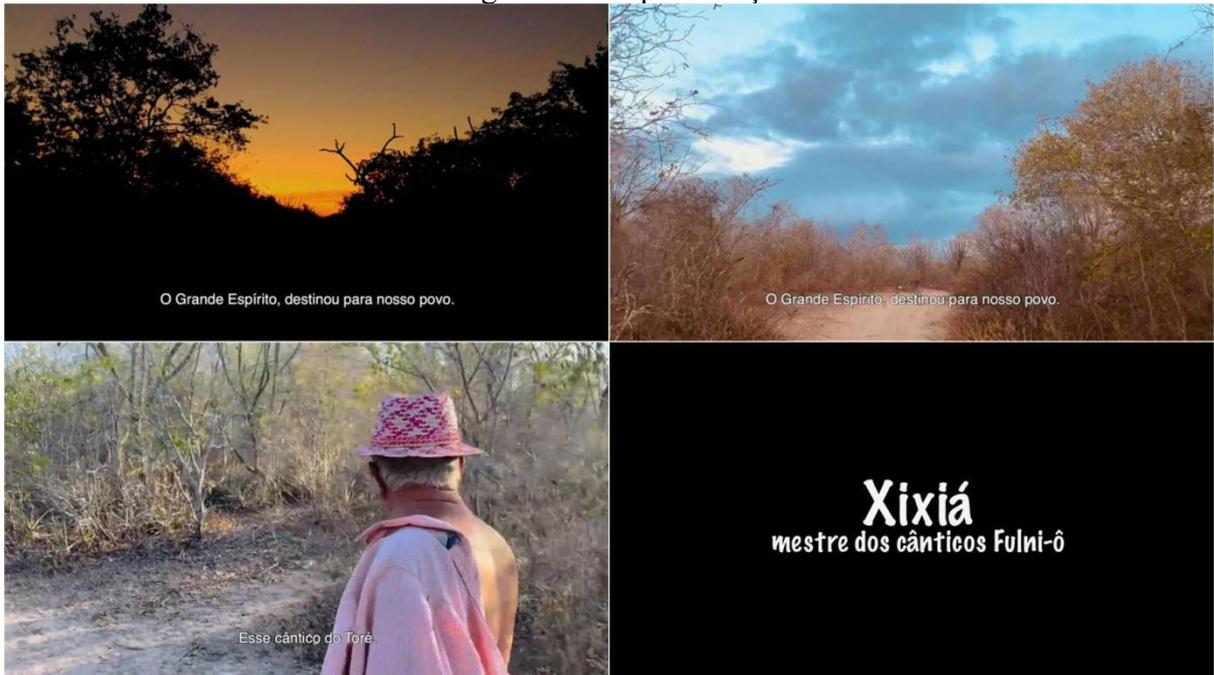
4.3.1. Descrição e análise

A mais recente obra sobre a qual trataremos aqui é *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022). O filme de 20 min foi realizado pelos indígenas em todas as fases de produção e era um desejo antigo de trabalho do diretor Hugo Fulni-ô. Desta vez, foca-se no mestre Xixiá, Abdon dos Santos, que também foi personagem nas duas obras já analisadas. Com cenas ficcionais, é representado o sonho que o levou a compor suas primeiras cafurnas na língua Yaathe, ainda na década de 1970. O ancião é considerado um patrimônio vivo do povo indígena Fulni-ô e tem grande importância na atual manutenção da língua materna na comunidade.

O filme inicia-se com imagens da caatinga ao cair da tarde e durante o dia. Ao fundo, um ancião, Xixiá, explica: “O Grande Espírito destinou para o nosso povo esse cântico do toré”¹²⁷. O idoso anda por uma estrada de terra, com a camisa de botão pendurada sobre um ombro, de bermuda e chapéu de palha. Nesse momento, em letras brancas sobre um fundo preto, surge o título do filme: “Xixiá / mestre dos cânticos Fulni-ô”, com sons de natureza ao fundo.

¹²⁷ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

Imagem 3.1 – Apresentação e título



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Na cena seguinte, usa-se um filtro que dá a impressão de visão noturna e, em seguida, aparece uma casa de barro com telhado de palha. Xixiá conta sobre uma noite em que sonhou. Aparece, então, com o aludido filtro, uma cena ficcional em que Xixiá jovem está dormindo em uma rede durante a noite, com a luz de um candeeiro acesa. O rapaz se movimenta muito e ouve-se uma música tensa. Sob o mesmo filtro, aparece a imagem do sonho: enquanto ele trabalha com artesanato de madeira, escuta trovões. Olha para o céu.

Imagem 3.2 – O sonho



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Árvores balançam ao vento, com sons de chuva. Relâmpagos aparecem no céu. Em meio aos raios, surge um homem que usa um colar e segura uma espécie de bastão ou cajado. O homem diz para o rapaz: “Vire-se!”. Ao olhar, o jovem se assusta, mas espera o que o senhor vai lhe falar. Voltam as imagens de Xixiá dormindo, dessa vez mais agitado. Na próxima cena, o homem e o jovem estão sentados um de frente para o outro, enquanto o primeiro diz: “Cante um cântico. Para seus parentes de outras cidades saberem que vocês cantam”. E o jovem Xixiá pergunta: “Como é que eu vou cantar?”. Então, o homem responde: “Apenas cante. As suas línguas estão morrendo. Aí, você terá que ensinar seus parentes”. Mais tranquilo, o rapaz aceita o encargo: “Está bom. Eu irei cantar”. Assim, o senhor toca um maracá e o entrega nas mãos do jovem Xixiá, que desperta e já começa a cantar em sua rede.

Imagem 3.3 – Cante um cântico



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Imagem 3.4 – Eu irei cantar



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

A seguir, o Xixiá atual está cantando a mesma música e explica o seu significado: “Aqueles coisas que acabaram. A gente sabe onde está. Aqueles que não sabem a língua irão saber onde ela está?”¹²⁸. E arremata: “Tudo isso foi meu sonho”.

¹²⁸ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

Imagem 3.5 – O Yaathe sabe onde está



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Na cena seguinte, o ancião fala sobre plantas medicinais utilizadas por seu povo e são exibidas imagens de algumas delas. Ele começa a cantar, então, um cântico que fala sobre o tema e surge a imagem do homem que lhe falou no sonho colhendo folhas das plantas e entregando-as ao jovem Xixiá. Enquanto a música segue, são apresentadas imagens antigas da comunidade, bem como das árvores citadas na letra. Ele explica, ainda, que compõe os cânticos para atingir os indígenas que não são fluentes no idioma, para que “a língua não se acabe”. Com isso, afirma: “A nossa língua vai ocupando seu espaço”¹²⁹.

¹²⁹ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

Imagem 3.6 – Cura



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Imagem 3.7 – O espaço da língua



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Em seguida, Xixiá canta outra canção, que diz:

Os Deuses fizeram dois homens
Venham, meus filhos, para eu instruir vocês
De meu trono irei auxiliar vocês
Para que eles vieram?
Vieram fazer a união

Os dois desceram para esta Terra
Acolheram a gente pra nós fazermos nosso ritual
Para que eles vieram?
Vieram fazer a união¹³⁰

Enquanto entoa esse cântico, surgem imagens de crianças dançando juntas e alegres. O

¹³⁰ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

mestre deslinda a letra: “Esse aqui diz que os Deuses nos uniram para termos afeto uns aos outros. Pra gente se respeitar. A união aproxima a gente com um só pensamento. O Grande Espírito colocou a gente nesta Terra para nós fazermos tudo isso”¹³¹.

Imagem 3.8 – União



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Xixiá se queixa, então, por ser mais encorajado por não indígenas a compor, enquanto jovens do povo, apesar de participarem das atividades culturais com a música, não a levarem a sério. Desabafa que, às vezes, o jeito do indígena é pensar que é por acaso.

O ancião continua cantando, ainda sobre uma temática religiosa. Diz que espíritos maléficos atrapalharam a vida dos ancestrais e aconselha orações ao Grande Espírito. Ao explicar a letra, conta aspectos da história dos indígenas que habitavam a região Nordeste do Brasil. Entre as consequências das influências dos espíritos maléficos, cita como os antepassados precisaram sair dos territórios localizados em áreas litorâneas para viver no Agreste e no Sertão. Além disso, menciona o fato de muitos indígenas terem se matado entre eles. Refere-se, nesse momento, a uma recente situação de divisão dentro da comunidade.

¹³¹ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

Imagem 3.9 – Orem com o Grande Espírito



Orem com o Grande Espírito.

Os espíritos maléficos, atrapalharam a vida de nossos ancestrais.

Os nossos ancestrais se mataram, entre eles mesmo.

era o desejo do mau, acabar com a nossa religiosidade.

Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Os cânticos seguintes tratam especificamente da história dos Fulni-ô, dos lugares por onde passaram e de como reuniram-se na região de Águas Belas para realizarem seus rituais, em especial no Ouricuri.

Imagem 3.10 – Em Águas Belas



Onde fizeram seu ritual?

Em Águas Belas.

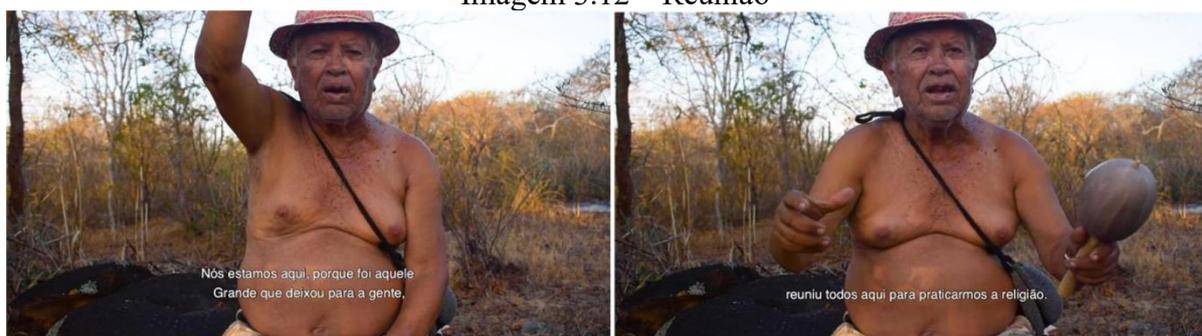
Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Imagem 3.11 – Na Lagoa da Caboquinha



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

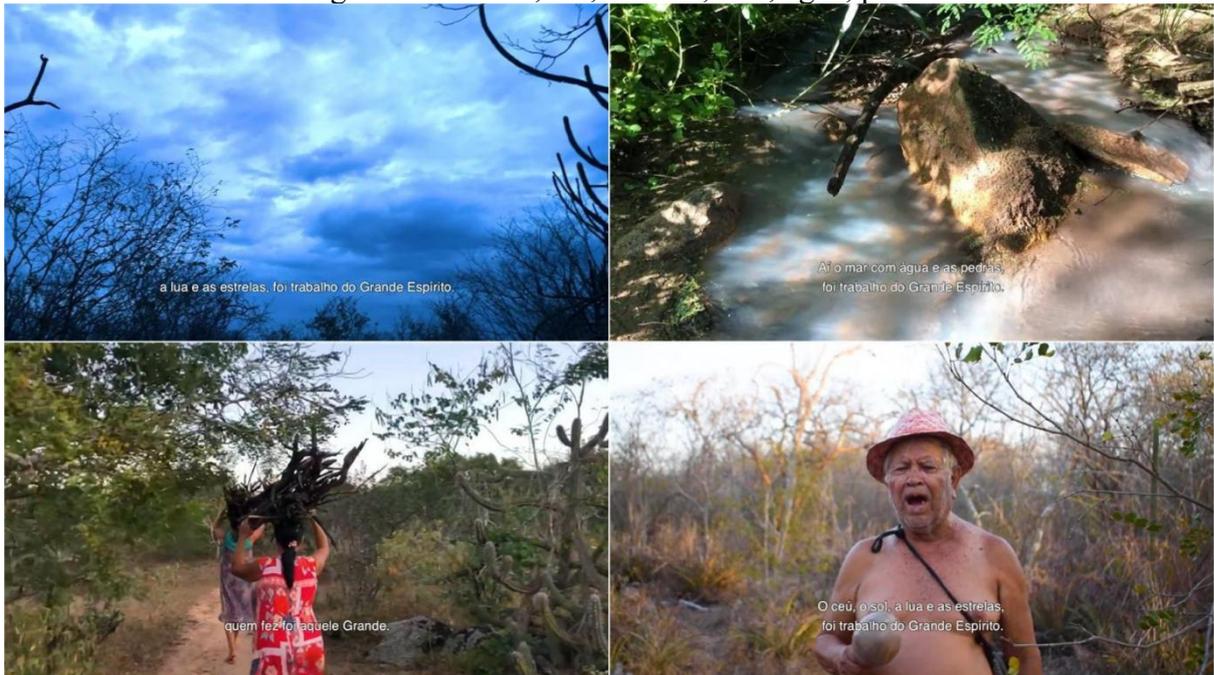
Imagem 3.12 – Reunião



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022)

Surgem imagens de cactos frente a um céu azul, das águas correntes de um riacho, da Aldeia Ouricuri, de uma forte chuva na aldeia, de crianças brincando em um rio e de jovens dançando ornamentados à beira das águas. Ao fundo, Xixiá canta que todas as coisas que existem, assim como o Ouricuri, os líderes da comunidade e a língua Yaahe, foram trabalho do Grande Espírito e, portanto, é importante ensinar isso às próximas gerações na língua materna.

Imagem 3.13 – Céu, lua, estrelas, mar, água, pedras



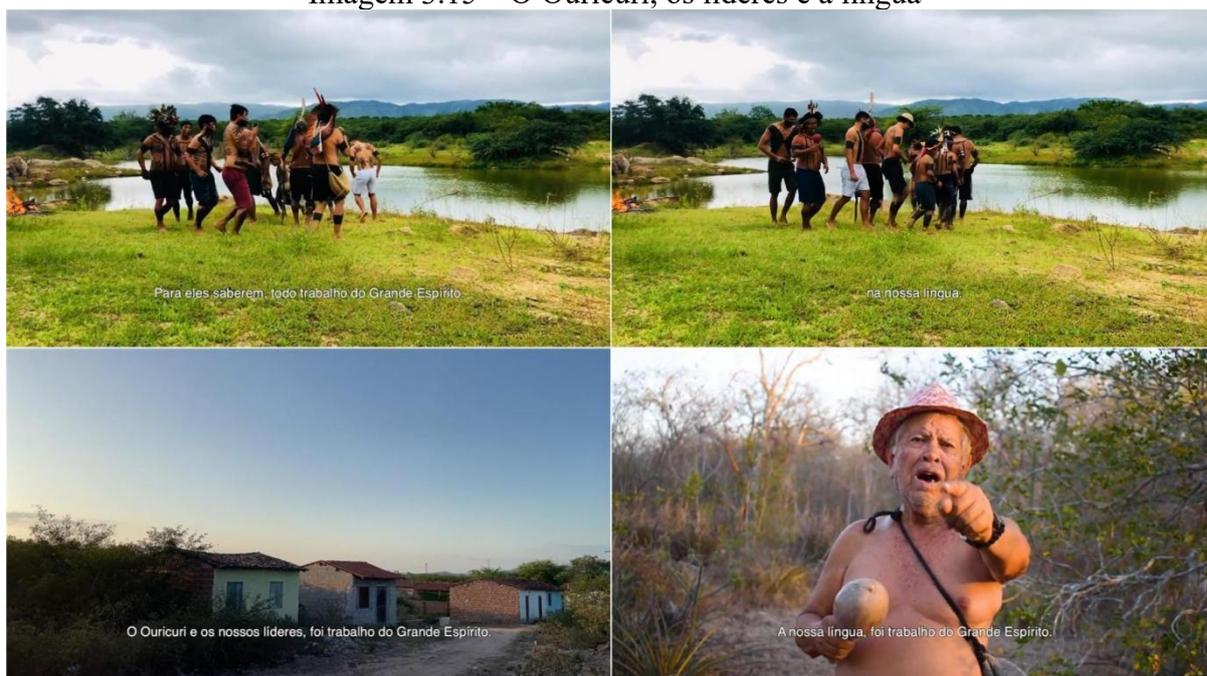
Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô (2022)*

Imagem 3.14 – Chuva, vento, raio



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô (2022)*

Imagem 3.15 – O Ouricuri, os líderes e a língua



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô (2022)*

Após um corte brusco, são apresentadas, com ênfase, tanto imagens de cenas e bastidores, com a claquete visível, como parte da equipe no processo de filmagem das cenas ficcionais. Com essas imagens e ao som de uma cafuná, sobem os créditos da obra.

Imagem 3.16 – Cenas de bastidores



Fonte: *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô (2022)*

Como já dito, em todos os filmes selecionados para análise neste trabalho, Xixiá ou Abdon é personagem integrante. Dessa vez, foi escolhido como protagonista, tema e título. Hugo Fulni-ô explica, em vários pontos de suas entrevistas, essa escolha e a importância do ancião para a comunidade:

A gente já tá iniciando o [filme] de Abdon, né? Xixiá. Ele é um ancião. E ele já vem também com uns dois filmes que a gente já fez com ele, com Xixiá. Ele já participou do *Yoonahle*, nosso primeiro filme. Já participou de outros também. E ele é um marco,

na verdade. Ele é um marco dos cânticos Fulni-ô, relacionando com a cafurna, que é cantada na língua. A história dele é muito interessante.¹³²

Como já pode ser observado no título da produção, Hugo frisa a categoria de mestre de Xixiá, visto que ele ensina e forma novos propagadores da cultura:

Abdon é um mestre, né? Uma referência do nosso povo. Todos os grupos que se formaram aqui de Fulni-ô têm a semente que foi Abdon que plantou, e plantou nos anos 80. O primeiro grupo cultural era o Unakesa. O Unakesa era o grupo dele. Nós saíamos pra Recife. Era uma forma também de angariar fundos para o povo. Na questão da seca e na questão da fome também. Aí, ajudou. Ajudou nesses dois sentidos. E tem muitos grupos formados até hoje. [...] E Abdon ele é o marco, é o patrimônio vivo do povo Fulni-ô. Como o Mestre Matinho... Só que Matinho já é uma cria de Abdon também. Então o mestre vem formando muitos mestres. Formou muitos mestres.¹³³

Quando estivemos na Aldeia Fulni-ô para a realização do trabalho de campo, todos falavam que precisávamos conhecê-lo. O encontro finalmente aconteceu na sala da casa de Ediran Fulni-ô. Sentados no sofá, passamos a tarde inteira ouvindo suas histórias, enquanto as crianças brincavam juntas pela casa. O ancião ainda nos presenteou com um CD com seus cânticos, que embalaram nossa viagem de volta, prolongando a imersão na cultura Fulni-ô.

Neste filme a ele dedicado, pelas histórias e cânticos apresentados, se discutem questões importantes da cosmologia do povo Fulni-ô, dando-se especial destaque aos sonhos, aos mais velhos, à natureza, à religião e aos segredos.

Já no início da obra, um sonho de Xixiá é incorporado. A relevância desse sonho para que o ancião se tornasse quem é e realizasse tudo o que realizou levou à sua ilustração em forma de cenas ficcionais na obra, como desenvolve Hugo:

Eu estou no processo de transcrição do material para o português, né? Mas eu vi que ali tem como a gente colocar uma ficção de Xixiá. Eu tava pensando até aqui, né? Esse local aqui é muito bom. Porque ele conta um sonho. Xixiá conta um sonho, né? Ele conta um sonho em que veio um ancião.

[...]

Xixiá, nessa passagem dele, ele conta que foi um ancião que veio dizer: “cante!”. Aí, ele diz: “como é que eu vou cantar?”. Eu tô pensando em chamar até o filho dele mesmo pra gente vir fazer aqui. É Sarapó o filho dele. A gente quer fazer isso para ilustrar essa narrativa dele. Com fogo, com fogueira, um maracá. Eu tô pensando em fazer isso numa tardezinha assim. Mais ou menos assim: ele pegando um soninho, com fumaça... Eu tô imaginando isso. Fazer essa introdução para nosso filme, esse documentário. O povo gosta, né? As pessoas que vêm acompanhando nosso trabalho gostam dessa coisa atrativa, né?¹³⁴

¹³² Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹³³ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹³⁴ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Conforme podemos observar pela descrição e imagens acima, todo o planejamento do que foi imaginado por Hugo para a parte ficcional pôde ser elaborado e concretizado. As gravações foram feitas no espaço da Aldeia Cultural, do grupo Thynia Thudia, organizado por Ediran Fulni-ô. O filho de Xixiá, Sarapó, representou seu pai jovem. Foram utilizados os recursos previstos pelo diretor, como o fogo, o maracá e a fumaça. A completa idealização e execução por parte dos próprios indígenas foi algo que parece ter orgulhado seus realizadores, consoante pode indicar a ênfase dada nas cenas de bastidores apresentadas ao final do filme (Imagem 3.16). E como Hugo supunha, de fato, muitas pessoas gostaram do atrativo das imagens de reconstituição do sonho, como Carmem, minha filha de sete anos, a qual soltava comentários enquanto assistia, como por exemplo: “Esse que tá dormindo aí é o Xixiá, não é outro não!”, “Foi o que eu mais gostei esse daí”¹³⁵.

É importante ressaltar que essa obra teve protagonismo indígena em todas as fases de produção, inclusive sem ligação institucional não indígena que influenciasse nas imagens e/ou em sua montagem. Com o processo produtivo mais autônomo, pode-se compreender que seu caráter contra-hegemônico assume um maior grau. A cinematografia Fulni-ô manifesta-se, então, de forma diferente: com novos temas, personagens, atores e narrativas, da forma como Santana *et al.* (2024) descrevem a atual fase dos cinemas indígenas brasileiros. Os modos de idealizar as histórias e o roteiro, captar as imagens e agregar a comunidade na produção manifestam características próprias. Sendo assim, João Paulo detalha o trabalho envolvido no processo produtivo e como é totalmente realizado por indígenas do coletivo, brincando que só não fazem a câmera e o computador:

Desde a capa, a gente faz tudo. Porque aqui no Coletivo Fulni-ô a gente faz *live*, a gente sabe fazer *live* boa, de qualidade, a gente faz o filme, né, a edição final do filme. A gente faz a capa, as artes... Nós mesmos criamos a arte. A gente também faz a divulgação, as vinhetas, os *trailers*. Então, faz tudo. Tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo. Mas o mais interessante é que nós sabemos fazer, né? Desses filmes aqui, a gente só não faz a câmara e o computador. Mas é tudo totalmente feito por índio, ó: o entrevistado é índio, a pessoa que tá gravando é índia, quem tá dirigindo é índio, quem tá fazendo a pergunta é índio, quem criou o roteiro é índio, quem colocou no YouTube foi ele, quem montou foi também. Não tem participação nenhuma de branco nenhum, assim, em relação à produção, né? Eu acho que isso é um grande diferencial do Coletivo Fulni-ô. Porque tem por aí outros grupos de cinema indígena que sempre tem uma pessoa que não é índia ali, ajudando, assim, fazendo alguma coisa, botando a mão na massa. E aqui, não. Aqui a gente teve, sim, a instrução, lá atrás, na época do Vídeo, mas agora é nós que fazemos mesmo tudo. Não tem negócio de perguntar “Ei, como é que nós fazemos isso?”. Nós fazemos a tradução, nós fazemos a correção do português...¹³⁶

¹³⁵ Comentários de minha filha Carmem enquanto assistia ao filme.

¹³⁶ Entrevista concedida por João Paulo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Ao assistir a essa produção em família, inclusive, meu filho Amaro, com três anos, perguntou logo no início: “Todo mundo nesse filme é indígena?”¹³⁷, ao que eu respondi afirmativamente. A cada nova cena, na parte ficcional, ele perguntava repetidamente: “Esse também é indígena?”. Quando surgia a imagem de outra pessoa, perguntava novamente: “Esse também é indígena?”. E eu pude responder: “Todo mundo que fez esse filme, que aparece, que filma, que fala, que canta, todo mundo é indígena, sim.”. Ele pareceu, ao mesmo tempo, encantado e satisfeito.

Em outras oportunidades, Hugo nos havia confidenciado sua vontade em trabalhar mais no formato ficcional: “E tem muitas histórias. Eu mostrei o livro pra você¹³⁸ que a gente fez com os anciões, dessas narrativas. E uma das histórias dá pra gente fazer uma ficção. E os povos indígenas também já estão trabalhando com esse momento ficcional, né?”¹³⁹. Um dos maiores obstáculos para essa empreitada foi a dificuldade financeira. Porém, nesse momento, foi logrado o incentivo municipal da Prefeitura de Águas Belas através do edital da Lei Aldir Blanc, o que possibilitou a materialização do desejo.

A questão da escassez de recursos é um constante desafio para o coletivo e para os cinemas indígenas em geral. A necessidade do uso de equipamentos custosos e em contínua evolução e atualização tecnológica acompanha as demandas da iniciativa. Rosana exemplifica essa conjuntura:

E todos os recursos que a gente teve foram para nosso *set* de filmagem. Você sabe que para tudo é preciso, né? Pra comprar... Ó, [com o incentivo alcançado para] esse Mulheres na Pandemia, a gente conseguiu uma câmera e comprou uma filmadora também, que a outra já estava muito velha, sabe? É tudo pra isso aqui e acolá. [...] Às vezes a gente ganha as coisas. É muito bom, muito bom mesmo. E assim a gente faz tipo uma troca. A gente fica feliz com o que as pessoas vão ficar de ver o filme e tudo: “eita, a nossa cultura tá produzindo muito no mundo”.¹⁴⁰

No mesmo sentido, Hugo corrobora:

Os nossos materiais vêm acabando, mas a gente caça uma maneira. Até os próprios amigos ajudam a gente também. E a gente vem resistindo nesse cenário, né?

[...]

A gente adquiriu um computador nesse primeiro edital. Depois, a gente ganhou um Culturas indígenas, na época de 2016. A gente comprou outros equipamentos também, comprou outra filmadora. Aí, quando a gente ganhou *Txhleká* pela Lei Aldir Blanc, a gente comprou outra câmera fotográfica. E, nas oportunidades que a gente tem, a gente vem comprando alguns materiais. Os equipamentos para adicionar. Porque as

¹³⁷ Comentários de meu filho Amaro enquanto assistia ao filme.

¹³⁸ *Fulni-ô sato saathatise, a fala dos Fulni-ô, Fulni-ô's speech* (Sá, 2018).

¹³⁹ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹⁴⁰ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

tecnologias vêm mudando. Até a própria questão da qualidade das imagens, né? E a gente tem que acompanhar, mas sabendo que é caro.¹⁴¹

Por conseguinte, a possibilidade de uma dedicação exclusiva para a prática profissional com o cinema nem de perto aparece no horizonte, como explana Rosana: “A gente não tira nem pra gente, que não dá. [...] A gente não é nem para ganhar dinheiro, entendeu?”¹⁴². Hugo detalha essa situação:

Só que as atividades da escola comem muito tempo. Se cinema pagasse bem, eu já tinha deixado há muito tempo de ser professor, nesse sentido de dar aula. Mas a gente vem se virando, né? A gente não pode deixar as atividades de lecionar para só focar só no cinema. Era bom, muito bom. Eu deixava hoje mesmo. Se dissesse assim: “olha, você vai ganhar tal pra você fazer filme e produzir”, era muito bom. Muito cineasta se vira de outra forma também, né? Nem sempre o cinema dá, de todo mês vir... Não é assim, né? Principalmente nós povos indígenas, né? Aí a gente vem se virando assim, eu trabalhando, lecionando na escola. Você vê, quando chega uma unidade, eu mostrei ali, é um trabalho de escrever nota, de tudo, passar para a lista para entregar esse resultado.

[...]

Como eu falei, economicamente, se o cinema indígena fosse fonte de renda, a gente deixava outros afazeres pra só focar e trabalhar no cinema.¹⁴³

No que diz respeito à temática dos sonhos, central na obra, ela é profundamente relevante nas cosmologias indígenas, e tem significados distintos dos comumente compreendidos na visão não indígena. Krenak (2020, p. 19) ensina que, nos sonhos, “as pessoas aprendem diferentes linguagens, se apropriam de recursos para dar conta de si e do seu entorno”. Exemplificando esse modo de ver, ilustra:

Existem muitos tipos de sonhos. Se alguém me chama para fazer uma viagem, eu espero sonhar com aquilo. Se eu não sonhar com a viagem ou com um convite para sair de onde estou, significa que eu não vou. Nunca sei o que vou fazer antecipadamente. É uma orientação que pode ser pensada como mágica, mas, na verdade, é o nosso modo de vida. Enquanto perseverarmos nele, vamos continuar sendo quem somos. Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica (Krenak, 2020, p. 21).

Em outra passagem similar, o referido filósofo leciona que a instituição do sonho não é, pois, apenas uma simples experiência rotineira, mas um empenho por orientações nas escolhas do cotidiano, ou seja, desempenha um papel de ferramenta para guiar a vida prática e as interações com o mundo:

¹⁴¹ Entrevista concedida remotamente por Hugo Fulni-ô em novembro de 2021, por meio de chamada de vídeo.

¹⁴² Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁴³ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

Quando eu sugeri que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia.

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades (Krenak, 2019, p. 51-52).

O sonho marcado na vida de Xixiá, o qual reverbera desde a década de 1970, foi isso mesmo: inspiração e orientação. E, assim, fez surgir uma nova forma de expressão cultural dos Fulni-ô: as cafurnas.

Além disso, Krenak detalha ainda como o sonho é lugar de veiculação de afetos e pode estar associado ao dia a dia com clareza:

Essa instituição também se comunica com esferas mais domésticas. Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural em que, de manhã cedo, as pessoas contam o sonho que tiveram. Não como uma atividade pública, mas de caráter íntimo. Você não conta seu sonho em uma praça, mas para as pessoas com quem tem uma relação. O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra: não falo apenas de sua mãe e seus irmãos, mas também de como o sonho afeta o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer, apresentá-los aos seus convivas e transformar isso, na hora, em matéria intangível. Quando o sonho termina de ser contado, quem o escuta já pode pegar suas ferramentas e sair para as atividades do dia: o pescador pode ir pescar, o caçador pode ir caçar e quem não tem nada a fazer pode se recolher. Não há nenhum véu que o separa do cotidiano e o sonho emerge com maravilhosa clareza (Krenak, 2020, p. 21).

Por esse ângulo, Mollica e Galdino (2023), por meio de entrevistas com indígenas de diferentes etnias, mapeiam os sentidos dos sonhos nas distintas cosmologias e encontram, reiteradamente, essa característica do hábito de compartilhar sonhos. Trata-se de uma prática que se inscreve dentro de uma lógica de coletividade:

Neste sentido, o sonho ganha o lugar de veicular uma certa verdade, à qual não se teria acesso imediato. E essa verdade que os sonhos veiculam, como Freud também já notara, é preciso receber, escutar e, sobretudo, fazer ressoar. Essa foi a principal característica que conseguimos formular do lugar dos sonhos na vida das diversas etnias: é possível perceber que a prática de compartilhar os sonhos entre as comunidades indígenas é bastante comum e se insere em uma ótica coletiva, sendo essa ressonância — que conecta o indivíduo à alteridade no contexto de uma comunidade e de um dado momento da vida e das questões que se presentificam no coletivo — a principal operação de “interpretação dos sonhos”, que é recebida e atua, sobretudo, em favor de tecer, de renovar e sustentar os laços que constituem aquela comunidade (Mollica; Galdino, 2023, p. 7-8).

Conforme pode ser observado nas Imagens 3.2., 3.3. e 3.4., o mesmo filtro é utilizado nas imagens que representam o sonho e, também, nas do jovem Xixiá dormindo e, depois, cantando em sua rede, como se não houvesse distinção/paralelismo de mundos, ou melhor, não houvesse distanciamento entre sonho e realidade. Essa conexão com o mundo desperto, na concepção instruída pelo aludido imortal da Academia Brasileira de Letras, é essencial para compreensão do sonho indígena, que difere da elaboração do “branco”, segundo o qual o onírico é oposto ao real:

De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. Não é nomeada porque só conseguimos nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 65-67).

Do mesmo modo, Mollica e Galdino (2023) explicam esse atributo de real, que faz parte da vida dos indivíduos e das comunidades:

... muitas vezes, os sonhos têm lugar importante, que não se restringe apenas àquele que Freud pode distinguir, da elaboração onírica necessária à vida psíquica de cada sujeito. Há um lugar muito particular que é dado aos sonhos na vida das diversas etnias, que privilegia o sonho como um acontecimento real — ou seja, como um dado, que, juntamente com outros (como o curso dos rios, as estações do ano, os pequenos e grandes acontecimentos da natureza e do mundo, e as mensagens que estes acontecimentos contêm, presentificar, por exemplo), faz parte, permeia e constitui a vida daquela comunidade e indivíduos. Pelo sonho, pode-se ter acesso à alteridade. Pode-se conhecer o sentido dos rios, a vida dos animais, e igualmente, estabelecer contato com os ancestrais e escutar o que dizem, o que apontam, o que vêm ensinar. De diversas formas, os sonhos têm uma função na comunidade que se alinha com a função e o contato com os ancestrais (Mollica; Galdino, 2023, p. 7).

Como na experiência de Xixiá, Krenak (2020, p. 24) aponta como “... as relações, os contratos tecidos no mundo dos sonhos, continuavam tendo sentido depois de acordar”. E, da mesma maneira, o acordo firmado por Xixiá com o ancião que veio lhe falar enquanto dormia foi mantido até os dias de hoje, quando, além de cantar, ele ainda forma outros mestres, para que o saber e a inspiração não se acabem.

A partir do sonho revelado, o filme passa a exibir lances de entrevistas com o mestre, nas quais ele canta cânticos de temáticas selecionadas e guiadas pelo diretor, e explica os

sentidos das letras em Yaathe.

No primeiro cântico, que é entoado assim que o Xixiá jovem acorda e é continuado pelo Xixiá idoso, indica-se que algumas coisas, “aquelas coisas que acabaram”, somente quem sabe a língua pode saber onde estão. Pode-se entender que há coisas que apenas os falantes da língua podem compreender e saber onde encontrar. Nessa direção, Mignolo (2003b) explana que línguas diferentes são acompanhadas de racionalidades de conhecimento também diversas e, junto com os idiomas que foram invalidados, os saberes carregados por eles foram postos em dúvida:

[...] as línguas não são meros fenômenos “culturais” em que os povos encontram a sua “identidade”; são também o lugar em que o conhecimento está inscrito. E, uma vez que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo que os seres humanos são, a colonialidade do poder e do saber veio a gerar a colonialidade do ser (Mignolo, 2003b, p. 669).

Como a língua também é algo que os seres humanos são (Mignolo, 2003b), apenas os Fulni-ô poderiam acessar esses saberes. Ou, como enunciado pela anciã Tereza no filme anterior, a vida fica mais fácil com a língua Yaathe.

O cântico seguinte refere-se às plantas medicinais utilizadas pelo povo para a cura, como as identificadas e trabalhadas por Txhleká no primeiro filme aqui analisado. Imagens da vegetação local, com as aludidas medicinas, são apresentadas. Nesse momento, Xixiá — cujo nome, em Yaathe, significa catingueira, planta medicinal presente na região do semiárido nordestino — enfatiza que seu propósito nas composições é atingir os indígenas que não são fluentes no idioma, para que “a língua não se acabe”. Com isso, afirma: “A nossa língua vai ocupando seu espaço”¹⁴⁴ e gesticula uma expansão, dando a entender que esse espaço é crescente. Ao ver essas cenas, Carmem observou: “É uma parte que ainda tem mata”¹⁴⁵ e, em seguida, “Eu não sabia que tinha indígena que não sabia falar a língua deles”. Elementos essenciais na identidade entendida como própria pelos Fulni-ô, a caatinga, a medicina tradicional e a língua Yaathe relacionam-se e sustentam-se juntas.

Nesse sentido, Hugo ratifica como os cânticos compostos em Yaathe revitalizaram o modo nativo:

Porque, se você perceber, em todos os povos indígenas do Nordeste, foi dizimado a muitas, foi extinta muitas línguas, né? Ele trazendo o Yaathe para os cânticos, criou uma revitalização do modo nativo, né? Pelos cânticos. E muitas, até as pessoas, como ele fala mesmo, até as pessoas que não sabem falar, mas cantam, vão cantando e vão

¹⁴⁴ Entrevista concedida por Xixiá Fulni-ô no filme *Xixiá, mestre dos cânticos Fulni-ô* (2022).

¹⁴⁵ Comentários de minha filha Carmem enquanto assistia ao filme.

aprendendo Yaathe. Os pequenininhos vão aprendendo.¹⁴⁶

Por sua vez, em sua entrevista, Rosana demonstra como as cafurnas envolvem a população da aldeia e, especialmente, os jovens: “Às vezes, sou meio tímida para essas coisas. Mas, ave Maria, se tiver cafurna, eu danço. Não tem um caboclo que diga que não gosta de samba e de cafurna. Todo mundo gosta”.¹⁴⁷

Posteriormente, no filme, Xixiá começa a cantar uma composição relacionada ao sagrado e, incentivado pelo diretor, segue com cânticos que abordam a religião. Os temas fluem entre conteúdos concernentes aos rituais, aos encontros, à terra indígena e, especialmente, ao Ouricuri. Exorta-se os parentes para que permaneçam unidos e orem ao “Grande Espírito” para que não aconteçam novamente as catástrofes do passado. Xixiá, ao falar nos espíritos maléficos que influenciaram os acontecimentos negativos, também expõe a violência colonial, mas não isenta de responsabilidade os seus antepassados, que em alguns momentos não se mantiveram unidos como deve ser, com afeto e respeito, em um só pensamento.

O último cântico entoado pelo ancião é acompanhado por imagens diversas que transmitem uma espécie de condensação de tudo o que identifica um Fulni-ô. Em posição central, como articuladora de todos os outros elementos, está a língua Yaathe, destacadamente criação do “Grande Espírito”. É como Oliveira (1998, p. 61) evidencia:

Os antepassados seriam “os troncos velhos” e as gerações atuais “as pontas de rama”. Quando as cadeias genealógicas foram perdidas na memória e não há mais vínculos palpáveis com os antigos aldeamentos, as novas aldeias têm de apelar aos “encantados” para afastar-se da condição de “mistura” em que foram colocadas. Só assim podem reconstruir para si mesmas a relação com os seus antepassados (o seu “tronco velho”), podendo vir a redescobrir-se enquanto “pontas de rama”.

Ao ver tudo isso conectado, Carmem declarou: “Eu gosto da cultura indígena assim”¹⁴⁸. Por fim, ela resolveu registrar em desenhos as partes que lhe chamaram mais atenção, manifestando: “Xixiá é o que tem em todos os filmes, então eu vou escrever o nome dele bem grande” e “Nunca vai acabar o Yaathe”. Enquanto isso, Amaro cantava: “Ê ôoo êee”¹⁴⁹, e dançava, andando para frente e para trás, como as crianças que foram apresentadas dançando ao som da cafurna.

¹⁴⁶ Entrevista concedida por Hugo Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Rosana Fulni-ô em fevereiro de 2022, na Aldeia Fulni-ô, em Águas Belas-PE.

¹⁴⁸ Comentários de minha filha Carmem enquanto assistia ao filme.

¹⁴⁹ Comentários de meu filho Amaro enquanto assistia ao filme.

Imagem 3.17 – Desenhos de Xixiá



Fonte: Arquivo particular (2025)

Considerações Finais

O apagamento das histórias, memórias e culturas indígenas no Brasil, que teve início com a colonização europeia e manteve-se ao longo dos séculos, foi particularmente acentuado no Nordeste. Durante esse processo, os povos nativos foram frequentemente retratados como figuras passivas no curso histórico, enquanto suas culturas foram mitologizadas, reforçando-se a invisibilização. Nas produções culturais, como cinema, televisão e teatro, verifica-se a reprodução dessa perspectiva estigmatizada, o que impacta concretamente as vidas dessas populações, como uma justificativa para que setores como agronegócio, construção civil e a mineração continuem avançando sobre seus direitos, prejudicando o acesso à terra e à autodeterminação.

O cinema indígena tem conquistado espaço significativo no Brasil, destacando-se pela qualidade e diversidade de seus conteúdos, bem como pelo reconhecimento em diversos festivais. Tal iniciativa, que comumente conta com o apoio das lideranças, funciona como ferramenta de resistência, tanto internamente quanto externamente às comunidades, com a construção de narrativas alternativas.

Neste trabalho, investigamos a produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema, que surgiu através do projeto Vídeo nas Aldeias, em 2012. Nosso foco consistiu em analisar as identidades indígenas representadas e suas possíveis contribuições. Para tanto, mapeamos os curtas e médias-metragens produzidos; analisamos as temáticas tratadas e fizemos um recorte com concentração em conteúdos em que a língua nativa Yaathe fosse protagonista. Assim, foi possível desenvolver a análise das obras.

O trabalho possibilitou compreender a maneira como questões políticas estão entrelaçadas com a produção de significados sociais e as estratégias discursivas dos filmes estudados. Investigamos os elementos narrativos e discursivos para interpretar o significado geral de cada filme, explorando como os povos indígenas se autorrepresentam e de que forma a colonialidade pode ser questionada por meio da linguagem cinematográfica. Desse modo, a pesquisa serviu para revelar atitudes, referências e experiências das relações coloniais, bem como as representações cinematográficas do indígena Fulni-ô pelas lentes do Coletivo Fulni-ô de Cinema, a partir de três filmes.

Buscamos refletir sobre as produções considerando os contextos nos quais foram criados e as estratégias formais utilizadas para gerar sentidos e emoções. Enfatizamos a necessidade de estudar o cinema com base em seus próprios recursos expressivos, analisando suas dimensões verbais e não verbais. Nesse contexto, entendemos o cinema como uma

prática social, capaz de gerar emoções e, também, de transmitir significados culturais e políticos. Isso nos permitiu compreender o cinema como uma manifestação histórica com dimensões ideológicas. Seguimos, nesse caminho, um movimento do texto ao contexto. Começamos explorando o funcionamento interno dos filmes, com seus sistemas de linguagem, significação e elementos formais. Isso nos possibilitou interpretar como os pensamentos presentes nos filmes eram representados, o que contribuiu para o entendimento da mensagem geral da obra. Buscamos, ainda, compreender as imagens selecionadas e o cenário social em que foram captadas.

Após as análises, restou manifesta a principal intenção da produção: desmistificar e dar visibilidade aos indígenas da região, os quais, de forma divergente, são muito próximos ao espectador não indígena. Concomitantemente, são marcantes as diferenciações que estabelecem a identidade do povo e sua cosmologia, como a língua, o artesanato, a vida em comunidade, os rituais religiosos, a medicina natural e o papel dos sonhos, das histórias contadas pelos mais velhos e dos segredos.

Uma das características mais ressaltadas nas obras é a fluidez entre dois mundos: o nativo e o colonizado, o tradicional e o moderno, o real e o onírico. Ao mesmo tempo em que o Fulni-ô mantém pontos de continuidade com as culturas pré-colombianas locais, é contemporâneo à modernidade, da qual participa. Como Hugo Fulni-ô revela: o indígena representado assimila e utiliza conhecimentos ocidentais em suas estratégias de sobrevivência e de luta, mas estabelece fronteiras entre o que é lhe próprio e o que é “dos outros”. Flui também entre o que alguns chamariam de mitológico, relacionado aos encantados, e o mundo palpável, e também entre o sonho e a realidade acordada. De acordo com o que foi observado, com relação às histórias com aspectos aparentemente míticos e aos sonhos contados, as imagens não apresentam um filtro nem têm qualquer outro efeito visual que indique que não são reais. Ou seja, na perspectiva dos realizadores, os episódios parecem coexistir tranquilamente com a linguagem documental descrita. Os Fulni-ô representados transitam livremente entre esses ambientes e com eles interagem e se recriam.

Por outro lado, as violências do colonialismo e da colonialidade são enfatizadas durante os filmes, inclusive com comentários provocativos. Enquanto isso, as estratégias e atitudes da comunidade e suas lideranças ao longo dos séculos são referenciadas como essenciais à sobrevivência do povo e à manutenção de sua cultura. Dessa forma, evidencia-se também a importância dos anciãos, personagens protagonistas nos filmes, bem como de suas opiniões e direcionamentos para o povo Fulni-ô.

Em todas as obras, imagens da natureza própria da região em que se localiza a terra indígena são apresentadas: a caatinga, a mata mais fechada, os rios e as serras. Junto aos sons naturais, as cafurnas, cantadas na língua materna, acompanham as aludidas imagens. Assim, os espaços físicos se tornam simbólicos e são associados ao canto. E a língua falada é sempre o Yaathe, exceto em pequenos trechos. Um modo de viver fácil e fluido é ligado ao idioma. Além do mais, a língua é tema central das produções.

Outrossim, chama atenção a maneira como os Fulni-ô subvertem a ideia moderna de tempo, pautada no relógio e relacionada à produtividade e ao controle. Inclusive, alguns dos entrevistados entendem que o tempo utilizado para o trabalho produtivo, necessário à sobrevivência, é tempo perdido para uma conexão maior com a cultura. Em determinados pontos, explicam que o tempo indígena é incompatível com atividades que demandem um distanciamento prolongado do território. Assim, um tempo diferente, cíclico, associado ao ritual do Ouricuri e a particularidades do Bem Viver, pautado por marcadores naturais, como os movimentos do Sol e da Lua, é o que aparece nas obras e é apreendido das vivências experienciadas no campo. Nos filmes, percebe-se, ainda, um trânsito contínuo entre passado, presente e futuro, em consonância com o aforismo Aymara citado por Cusicanqui (2015, p. 29), aqui numa simples e mais rasa tradução: “indo e voltando (para o futuro-passado), podemos caminhar no presente-futuro”.

É importante lembrar que o coletivo estudado faz questão de manter o protagonismo indígena em todas as fases de produção. Com o processo produtivo autônomo, pode-se observar um maior grau no caráter contra-hegemônico. O modo de idealizar as histórias e o roteiro, captar as imagens e agregar a comunidade na produção assume características próprias. A conquista desse direito de narrar deu aos Fulni-ô uma oportunidade de dirigir e contar suas próprias histórias e memórias por meio da câmera, rejeitando as narrativas coloniais.

Nas obras analisadas, o indígena nordestino recupera sua linguagem, sua língua, e sua autoimagem. Reconecta-se ao passado para pensar no presente e no futuro. Firma uma identidade com base em sua perspectiva, ou seja, de dentro para fora. Os Fulni-ô, por essa estratégia, consolidam a forma como se veem e as narrativas que desejam deixar para as futuras gerações e para os não indígenas. E com o resgate e documentação da memória cultural, perpetua-se a força da tradição oral. Assim, por todo o abordado, o material analisado nessa pesquisa contribui para promover novas representações sociais e oferecer acesso a uma compreensão mais ampla e multifacetada de diferentes culturas, em especial a Fulni-ô, que, apesar de tão próxima, frequentemente é invisibilizada.

Referências Bibliográficas

ABIORANA, Kézia. **Yaathe**, a língua do misterioso mundo Fulni-ô – Especial Ano Internacional das Línguas Indígenas. Fundação Nacional dos Povos Indígenas, 2019. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2019/yaathe-o-misterioso-mundo-fulni-o-especial-ano-internacional-das-linguas-indigenas>>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Elefante / Autonomia Literária, 2016.

ALBUQUERQUE, Mariana Cavalcanti. **Identidade latino-americana nas concepções de Manoel Bomfim e Octavio Paz**: uma análise à luz do pensamento decolonial. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2017.

ALIA, Valerie. **The new media nation**: indigenous peoples and global communication. New York/Oxford: Berghan Books, 2009.

ALVES, Andrelice da Silva. O tempo circular: uma representação estética sobre o tempo para o povo Pankararu em perspectiva Bakhtiana. *In*: CAIO NETTO, Manoel Sotero; SANTANA, Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama**: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

ANDRADE, Michely Peres de. **A reinvenção da periferia no discurso das experiências populares em audiovisual**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2013.

ANCHIETA, José de. **Auto representado na Festa de São Lourenço**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – Ministério da Educação e Cultura, 1973. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000145.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ATHIAS, Renato. **Diversidade étnica, direitos indígenas e políticas públicas**. Recife: NEPE, UFPE, 2005. Disponível em: https://www.ufpe.br/documents/1334653/1334918/publicacoes_4.pdf/922d310e-92f5-43e8-a48c1c71da7a0592. Acesso em: 20 maio 2021.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. Brasília, n. 11, p. 89-117, mai./ago., 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004. Acesso em: 21 maio 2021.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. *In*: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (org.).

Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014, p. 87-109.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. As veias abertas da América Latina: um ensaio sobre Araya. **RuMoRes**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 207-223, 2014.

BEZERRA, Antônio Maicon Batista. Lutas e resistências indígenas no período colonial: miscigenação e etnificação, novas abordagens para o ensino de história. **Das Amazônias**, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/2274>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BOMFIM, Anari Braz. **Patxohá, língua de guerreiro**: processo de retomada da língua pataxó. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos). Universidade Federal da Bahia (UFBA). 2012.

BRASIL. **Decreto n.º 6.583, de 29 de setembro de 2008** [Promulga o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Decreto/D6583.htm>. Acesso em: 13 mar. 2025.

BRASIL. Fundação Nacional do Índio. **Manual de Redação Oficial da Funai**. Organizado pela Comissão Especial de Elaboração do Manual – Portaria n.º. 540/2015/ Pres-Funai. – Brasília: Funai, 2016.

CALVET, Louis-Jean. **As políticas linguísticas**. São Paulo: Parábola, 2007.

CARELLI, Vincent. **Crônica de uma oficina de vídeo**. São Paulo: Ed. do Autor, 1998. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>>. Acesso em: 21 maio 2021.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. *In*: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

CARPES, Pâmela Billig Mello; STANISCUASKI, Fernanda; OLIVEIRA, Leticia de; SOLETTI, Rossana C. Parentalidade e carreira científica: o impacto não é o mesmo para todos. **Epidemiologia e Serviços de Saúde**, Brasília, 31(2):e2022354, 2022. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ress/a/c7TkCBBBsYtF7nhnsDmZ83n/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 11 maio 2024.

CARVALHO, Noel dos Santos. O cinema em negro e branco: algumas reflexões sobre o negro e o cinema brasileiros. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz; ALMEIDA, Rogério de (org.). **Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens**. São Paulo: FEUSP, 2022. p. 24-35. Disponível em: <<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/946>>. Acesso em: 25 maio 2023.

CASTRO, Edna. Epistemologias e caminhos da crítica sociológica latino-americana. *In*: CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (org.). **Decolonialidade e sociologia na América Latina**. Belém: NAEA: UFPA, 2018. Disponível em: <<https://www.naea.ufpa.br/index.php/livros-publicacoes/317-decolonialidade-e-sociologia-na-america-latina>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Etnologia brasileira. *In*: MICELI, Sergio (Org.). **O que ler na Ciência Social brasileira** (1970-1995). Vol. I (Antropologia). São Paulo: Sumaré/ANPOCS; Brasília: CAPES. p. 109-223, 1999. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Acastro-1999-etnologia/Castro_1999_EtnologiaBrasileira.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

CÉSAR, América Lúcia Silva; MAHER, Terezinha Machado. Políticas linguísticas e políticas de identidade em contexto indígena – uma introdução. **Trabalhos de Linguística Aplicada**. Campinas, n(57.3): 1297-1312, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/tla/a/rVrqC9qRnRHT8JyJfMT6CgF/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 1 set. 2022.

COLINS, A. T.; LIMA, M. G. de. Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. **AVANCA| CINEMA**, p. 430-437, 2020.

CONVENÇÃO para a grafia dos nomes tribais. **Revista de Antropologia**. n. 2, v.2, p. 150-152, 1954. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/issue/view/8378/558>>. Acesso em: 13 mar. 2025.

COSTA, Gilson Moraes da; GALINDO, Dolores. Produção audiovisual no contexto dos povos indígenas: transbordamentos estéticos e políticos. *In*: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de (org.). **Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. Disponível em: <<https://aeditora.com.br/produto/e-book-povos-indigenas-no-brasil-perspectivas-no-fortalecimento-de-lutas-e-combate-ao-preconceito-por-meio-do-audiovisual-copia-3/>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

CRESWELL, Jonh W. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução Magna Lopes. – 3 ed., Porto Alegre: ARTMED, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 1. ed., 2012.

CUSICANQUI, Silvia R. **Sociología de la imagen: ensayos**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de. Apresentação. *In*: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de (org.). **Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. Disponível em: <<https://aeditora.com.br/produto/e-book-povos-indigenas-no-brasil-perspectivas-no-fortalecimento-de-lutas-e-combate-ao-preconceito-por-meio-do-audiovisual-copia-3/>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora Ulisseia Limitada, 1961.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FREITAS, Alexander de; COUTINHO, Karyne Dias. **Cinema e educação: o que pode o**

cinema?. Educação e Filosofia, Uberlândia (MG), v. 27, n. 54, p. 477-502, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/14174>>. Acesso em: 5 out. 2023.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995. Disponível em: <https://biblioteca.trabalhoindigenista.org.br/wp-content/uploads/sites/5/2018/06/VideoeDialogo_Cultural_HA-v1n2a05.pdf>. Acesso em: 21 maio 2021.

GOMES, Jussara Barbosa da Silva. Pindorama, sim. Brasil, invenção! *In*: CAIO NETTO, Manoel Sotero; SANTANA, Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama**: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

GRAÚNA, Graça. **Fios do tempo**: (quase haikais). Recife: Ed. da Autora: Baleia Cartonera, 2021.

GRAÚNA, Graça. Uma conversa com o parente Caimi: cineasta do povo Xavante. *In*: CAIO NETTO, Manoel Sotero; SANTANA, Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama**: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/697>>. Acesso em: 6 out. 2020.

HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge. A constituição da identidade étnica dos Fulni-ô do nordeste brasileiro. Tradução de Tereza Rosa L. Vieira. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, ano 17, volume 24(2), 2013, p. 75-112. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/download/23803/19423>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. *In*: MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Introdução de Eric Hobsbawm. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Os indígenas no Censo Demográfico 2010: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE/Diretoria de Estatística, 2012. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf. Acesso em: 5 jan. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro 2000**. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Os indígenas no Censo Demográfico 2010**: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE/Diretoria de Estatística, 2012. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2022.

KANDJIMBO, Luís. Glotofagia e guerra das línguas: Das rivalidades linguísticas à geopolítica crítica. **A Nação Cabo Verde**, 2024. Disponível em: <<https://www.anacao.cv/noticia/2024/02/03/glotofagia-e-guerra-das-linguas-das-rivalidades-linguisticas-a-geopolitica-critica/#:~:text=No%20t%C3%ADtulo%20que%20aqui%20proponho,l%C3%ADngua%20do%20Outro%20%C3%A0%20extin%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 5 set. 2024.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGARES, Xoan Carlos. **Qual política linguística?** Desafios glotopolíticos contemporâneos. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2018.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 61-73, 2019.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/MUSEU NACIONAL, 2006.

MACHADO, Leticia Santos; SILVA, Livia Kmetzch Rosa e; RICACHENEVSKY, Felipe Klein; PERLIN, Marcelo; SCHWARTZ, Ida Vanessa Doerderlein; NEIS, Alessandra Tamajusuku. SOLETTI, Rossana Colla; SEIXAS, Adriana; STANISCUASKI, Fernanda. Parent in Science: the impact of parenthood on the scientific career in Brazil. 2019 **IEEE/ACM 2nd International Workshop on Gender Equality in Software Engineering (GE)**, Disponível em: <https://www.parentinscience.com/_files/ugd/0b341b_f53ac6eee19f454193a3ae5ef84682f4.pdf>. Acesso em: 11 maio 2024

MÃE, Valter Hugo. **Doenças do Brasil**. Biblioteca Azul, 2021.

MAHER, Terezinha Machado. Shifting discourses about language and identity among Indigenous teachers in western Amazonia in the wake of policy change. *In*: Cavalcanti, Marilda do Couto. Maher, T. M. (org.) **Multilingual Brazil**: Language resources, identities and ideologies in a globalized world. New York: Routledge, 2018, p. 41-55.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MARIANI, Bethania. **Colonização linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Introdução de Eric Hobsbawm. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado precedido pelo Retrato do Colonizador**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 87-98, fev. 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/mWKqhBTPtjkVsQSSnjdkp5J/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidade y gramática de la decolonialidade. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003a.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente**: um discurso sobre as ‘ciências’ revistado. Lisboa: Edições Afrontamento, 2003b.

MOLLICA, Mariana; GALDINO, Ana Paula. O lugar do sonho e da temporalidade para povos indígenas: uma questão preliminar ao tratamento decolonial do inconsciente. **Ágora** (Rio de Janeiro) v. XXVI, 2023, e280767. Seção temática: Psicanálise e decolonialidade, 2023.

NASCIMENTO, Alan Marcionilo do. **História e Direitos Humanos: a construção de representações sobre os povos indígenas na historiografia brasileira**. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

NASCIMENTO, Jonas Alexandre do. **Pode o subalterno filmar?** A Poética Política dos Filmes La Noire De... e Soleil Ô. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa – características, usos e possibilidades. **Caderno de Pesquisas em Administração**, São Paulo, v. 1. n. 3, 2º sem., 1996. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/NEVES-Pesquisa_Qualitativa.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos “índios misturados”? Situação colonial,

territorialização e fluxos culturais. **MANA** 4(1):47-77, 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/LXbFMZgsrbyVpZfbdjy6zm>>. Acesso em: 25 maio 2023.

PEREIRA, Flávia Ruas Fernandes. “**No tempo que era tudo cabôco**” Um estudo de caso sobre a construção da(s) identidades étnica(s) entre os Wassu da Aldeia Cocal. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

PRINS, Harald. Visual Anthropology. *In*: BIOLSI, Thomas (org.). **A Companion to the Anthropology of American Indians**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 506-525.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/163871>>. Acesso em: 25 maio 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 108-130.

REYNA, Carlos P. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Teoria e Cultura: Antropologia do Cinema- Dossiê, Juiz de Fora**, v. 12, n. 2, p. 37-51, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12376>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

RIAL, Carmen Sílvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 93-100, jul./set. 1995.

RIBEIRO, Darcy. **Os Índios e a Civilização**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. **Línguas brasileiras**. Para o conhecimento das línguas indígenas. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ROSENTHAL, Gabriele. **Pesquisa social interpretativa**. 5ª. ed. Tradução de Tomás da Costa. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2014.

SÁ, Elvis Ferreira de. **Documentação de narrativas de anciãos Fulni-ô**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

SÁ, Elvis Ferreira de. *et al.* (org.). **Fulni-ô sato saathatise**, a fala dos Fulni-ô, Fulni-ô’s speech. São Paulo: Blucher, 2018. p. 20-28. Disponível em: <https://www.blucher.com.br/fulni-o-sato-saathatise-i-a-fala-dos-fulni-o-i-fulni-o-s-speech_9788580393590>. Acesso em: 5 out. 2023.

SÁ, Tawan Leite de. A importância do audiovisual no fortalecimento da cultura Fulni-ô. *In*: CAIO NETTO, Manoel Sotero; SANTANA, Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em**

sala de aula. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. *et al.* Tempo de contar mais uma história: um relato de experiência sobre o projeto Conexão Pindorama nos sertões de Paranãpuko. *In: CAIO NETTO*, Manoel Sotero; SANTANA, Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Decolonização da práxis cinematográfica em Punalka, el alto bío-bío de Jeannette Paillán: alteridade, autorrepresentação e luta do povo mapuche. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana (SE), v. 28, n. 28, p. 55-81, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/10496/8095>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Demarcando telas: um relato de experiência de ensino e extensão a partir da Mostra de Cinema Indígena da UFRPE-UAST, no sertão pernambucano. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá (PR), v. 21, p. 57-67, ago. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/59535>>. Acesso em: 14 jun. 2024.

SANTANA, Paula Manuella Silva de; MAGALHÃES, Tiago Queiroz de. Caso Xukuru e o Bem Viver do povo Fulni-ô (PE). **Revista Direito e Práxis.**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2022, p. 607-635. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rdp/a/7rnMy6zTLftyTJKFGCzmftc/>>. Acesso em: 18 out. 2023.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. Práxis antirracista, descolonização das mentes e a questão indígena em uma Instituição Federal de Ensino Superior do sertão pernambucano. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 28, n. 2, p. 112-140, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revista_antropologicas/article/view/236288>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SANTANA, Paula Manuella Silva de. **Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI; Editora UnB, 2015.

SECUNDINO, Marcondes de Araújo. **Tramas e conexões no campo político intersocietário Fulni-ô**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

SILVEIRA, Diego Soares da. A domesticação das tecnologias audiovisuais pelos Mebêngôkre-Kayapó e suas estratégias de soberania visual. *In: CAIO NETTO*, Manoel Sotero; SANTANA,

Paula Manuella Silva de. [org.]. **Conexão Pindorama**: reflexões sobre a lei 11645/2008 e as possibilidades dos cinemas indígenas em sala de aula. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIERING, Friedrich Câmara. **Conquista e Dominação dos Povos Indígenas: Resistência no Sertão dos Maracas (1650-1701)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SILVA, Amaro Hélio Leite da. **Trabalho Indígena na Formação das Alagoas (Século XIX). Apontamentos**. XXVI Simpósio Nacional de História da Associação Nacional dos Professores de História (ANPUH), Simpósio Temático 111: Os Índios e o Atlântico, 2011.

SILVA, Fábica Pereira da (Fábica Fulni-ô). **A organização prosódica do Yaathe, a língua do povo Fulni-ô**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

SILVA, Fabricio Pereira da. Comunalismo nas refundações andinas do século XXI, O sumak kawsay/suma qamaña. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 34, n. 101, 2019: e3410117. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/wxKbGBzXkbLLFfcnBxC4HSz/>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

SOARES, Paulo Marcondes F. Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (Terra em transe) e Paco (Terra estrangeira). *In*: **Dossiê: Diálogos do Sul**, Civitas, Rev. Ciênc. Soc. 14 (1), p. 93-125, Jan./Apr. 2014. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/issue/view/787>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SOARES, Paulo Marcondes F. Um cinema à margem. **Estudos de Sociologia**. v. 15, n. 2, p. 207-227. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235330>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

SOUZA JUNIOR, Paulo Teixeira de. Prefácio. *In*: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. Disponível em: <<http://www.cbce.org.br/upload/biblioteca/LIVRO%20-%20Povos%20Ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2021.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STAM, Robert; SPENCE, Louise. Colonialism, racism and representation: an introduction. **Screen**, Glasgow, v. 24, n. 2, p. 2- 20, mar./apr. 1983. Disponível em: <<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/24/2/2/1609569>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dec. 1993. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ra/article/view/111390>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

VANOYE, Jean; GOLIOT-LÉTÉ, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. Prefácio. *In*: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Entrevistas:

ALBUQUERQUE, Maria Rosana Leite (Rosana Fulni-ô). **Rosana Fulni-ô**: Entrevista presencial. Recife: UFPE – PE, fev. de 2022. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

RIBEIRO, João Paulo (João Paulo Fulni-ô). **João Paulo Fulni-ô**: Entrevista presencial. Recife: UFPE – PE, fev. de 2022. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

SÁ, Acione Ferreira de (Nono Fulni-ô). **Nono Fulni-ô**: Entrevista presencial. Recife: UFPE – PE, fev. de 2022. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

SÁ, Elvis Ferreira de (Hugo Fulni-ô). **Hugo Fulni-ô**: Entrevista presencial. Recife: UFPE – PE, fev. de 2022. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

SÁ, Elvis Ferreira de (Hugo Fulni-ô). **Hugo Fulni-ô**: Entrevista remota. Recife: UFPE – PE, nov. de 2021. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

TORRES, Expedito Lino (Nodjada Fulni-ô). **Nodjada Fulni-ô**: Entrevista presencial. Recife: UFPE – PE, fev. de 2022. Entrevistadora: Âni Queiroz. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação “Produção audiovisual do Coletivo Fulni-ô de Cinema: representações de uma identidade indígena em Pernambuco”. Arquivo digital.

Filmografia – obras analisadas:

GUARDIÕES de um Tesouro Linguístico. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/ByzPeIbh2fo>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

YOONAHLE – a palavra dos Fulni-ô. Direção de Hugo Fulni-ô e Marcelo dos Santos. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/325187838>> (senha: fulnio). Acesso em: 16 jun. 2023.

XIXIÁ, mestre dos cânticos Fulni-ô. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNtPwEfgWBI>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

Filmografia – obras mapeadas:

CRIANÇAS Fulni-ô na Pandemia. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8kTM0oPLep4>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

FEA Tothdo: Terra Seca. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2018.

IHIATO: narrativas dos Anciões Fulni-ô. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FtrvCHhregE>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

MULHERES Fulni-ô na Pandemia. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YeAyJLjQZb8>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

OOWA Yatxtxo: Esse é o nosso Jeito. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v_jPuAcvqEU&t=44s>. Acesso em: 16 jun. 2023.

OOWA Yatxtxo 2. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p6HBkvN4JLQ>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

OURICURI: Ritual Sagrado dos Fulni-ô. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/CcZhPa17yWA>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEDYASESE: Superamos os Tempos. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2016. Disponível em: <http://www.mediafire.com/file/3v7t6grelxl4el8/Tediasese_para_FESTIVAIS.mov/file>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TXHLEKA Fale Comigo. Direção de Hugo Fulni-ô. Águas Belas – PE, Aldeia Fulni-ô: Coletivo Fulni-ô de Cinema, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gp1yBifwByc>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

Sites utilizados:

<http://www.conexaopindorama.com.br>