

# MEMÓRIA E PROTAGONISMO NO FILME *KARAI HA'EGUI KUNHÃ KARAI'ETE* – OS VERDADEIROS LÍDERES ESPIRITUAIS

SUSANA MADEIRA JORDAN DOBAL<sup>1</sup>

UnB

JOSIANNE DINIZ GONÇALVES<sup>2</sup>

UnB

---

**RESUMO:** *A dependência da escrita pela historicidade ocidental faz com que as sociedades indígenas tenham dificuldade de contar sua própria história e perpetuar seus saberes. A apropriação dos meios de comunicação, sobretudo do cinema, pelas sociedades indígenas contribui para a preservação da memória e o repasse de saberes, mas levanta questões sobre o que seria o protagonismo nesse contexto. A reflexão acerca do protagonismo se faz cada vez mais latente no cenário audiovisual, especialmente se aplicado aos filmes realizados por um cineasta indígena, pois surge a questão se isso significa por si só um protagonismo ou se outras características influenciam igualmente onde esse protagonismo possa ser situado. Pode-se indagar primeiramente se o cineasta indígena conseguiria preservar seus valores e culturas, já que o aprendizado da linguagem audiovisual levou muitas vezes a propostas de um cinema limitado por perspectivas que reproduzem valores estéticos e narrativos transmitidos aos indígenas, não necessariamente condizentes com os saberes que querem perpetuar. Para a reflexão dessas questões será investigado o filme *Karai ha'egui kunhã karai'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais*, de Alberto Alvares, a fim de examinar as nuances do protagonismo indígena nesse tipo de produção audiovisual.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *cinema indígena; memória; protagonismo; Alberto Alvares.*

**ABSTRACT:** *As Western historicity relies mostly on writing, Indigenous societies have difficulty to tell their own history and perpetuate their knowledge. Indigenous appropriation of media, mainly cinema, contributes to the preservation of memory and the transfer of knowledge, but raises questions about what would be the protagonism in this context. The way in which the Indigenous person elaborates the film, both aesthetically and narratively, can also be an important point to rethink such protagonism. The appropriation of media, especially cinema, by Indigenous societies contributes to the preservation of memory and transfer of knowledge, but raises questions about who would be the*

---

<sup>1</sup> Professora associada do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação na Universidade de Brasília. Doutora em História da Arte pela City University of New York. Pós-doutora pela Université Paris 8 e pela Aix-Marseille Université. E-mail: [sudobal@gmail.com](mailto:sudobal@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação na Linha Imagem, Som e Escrita pela Universidade de Brasília. E-mail: [josianne\\_diniz@hotmail.com](mailto:josianne_diniz@hotmail.com)

*protagonist in this context. One can first inquire whether an Indigenous filmmaker can preserve his or her values and cultures, since the learning of audiovisual language has often led to proposals of a cinema limited by perspectives that reproduce aesthetic and ideological values not necessarily appropriate to the knowledge Brazillian Indians want to perpetuate. These questions will be considered in the investigation about the film *Karai ha'egui kunhã karai'ete – Os Verdadeiros Líderes Espirituais (The True Spiritual Leaders)*, by Indigenous filmmaker Alberto Alvares, in order to examine the nuances of the Indian protagonism in this type of audiovisual production.*

**KEYWORDS:** *Indigenous cinema; memory; protagonism; Alberto Alvares.*

---

Em linhas gerais, o protagonismo aponta a pessoa que desempenha ou ocupa o papel principal em uma obra ou em um acontecimento, aquele que se destaca em qualquer situação, exercendo o papel mais importante dentre os demais. Em um sentido mais contemporâneo e ligado ao audiovisual, o protagonismo indica aquele que tem o poder de escolha dentro de uma obra, aquele que decide como ela será feita, tendo o domínio de seu sentido narrativo e estético. A reflexão acerca do protagonismo se faz cada vez mais latente no cenário audiovisual, especialmente se aplicado aos filmes realizados por um cineasta indígena, pois surge a questão se isso significa por si só um protagonismo ou se outras características influenciam igualmente onde esse protagonismo possa ser situado. A proximidade da cultura indígena com a oralidade como principal forma de educação e transmissão de saberes colocou o audiovisual como importante ferramenta para a perpetuação de conhecimentos, justamente por não depender da escrita para a sua produção. A identificação do vídeo como meio de transmissão de saberes trouxe a necessidade do domínio da linguagem audiovisual por indígenas para que se tornassem menos dependentes do conhecimento não indígena para a produção de suas próprias obras. A forma através da qual o indígena elabora seu filme, tanto estética quanto narrativamente, também pode ser um ponto importante para se repensar o protagonismo. O público para o qual o filme é pensado, o espectador implícito percebido na narrativa, também pode influenciar o impulso criativo da obra, além da escolha mais evidente de quem são os protagonistas da memória escolhidos pelo cineasta. Um dos maiores desafios se coloca na necessidade de encontrar uma perspectiva que revele prerrogativas próprias daquela cultura, e que podem apontar, por exemplo, para uma concepção de mundo em que história e cultura não são noções isoladas. Todas essas questões serão consideradas por meio da análise do filme *Karai ha'egui kunhã karai 'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais* do cineasta Alberto Alvares.

A noção de história e a sua transmissão é especialmente sugestiva para o encontro da cultura ocidental com a cultura indígena. Patrick

Menget relata que, mesmo sem uma tradição de escrita, povos indígenas têm estratégias de fazer com que acontecimentos marcantes do passado tenham uma sobrevida na cultura local (MENGET, 1999). Considerando que os eventos mais marcantes para a vida na aldeia sejam os momentos de conflitos, ora com brancos, ora com aldeias vizinhas, Menget identifica algumas formas com que o inimigo é assimilado, seja por meio de nomes, crianças roubadas, apetrechos e costumes trazidos de outros povos a partir desses conflitos. O fato de pedaços de corpos do inimigo poderem eventualmente virar troféus reverenciados sob a forma de totem sugere a importância da assimilação do Outro na cultura indígena. Para o autor, a história sobrevive assim sob uma forma infiltrada na cultura, embora perca sua intensidade à medida que o acontecimento se afaste no tempo. Podemos dizer que essa seria uma maneira pela qual a história ganha certo protagonismo na cultura indígena, ou seja, ela é assimilada e determinante na performance cotidiana da cultura.

Em relação ao uso do vídeo, ele leva vantagem enquanto ferramenta que prescindir da escrita, e teria uma capacidade de inserção cultural crescente com a intensificação do contato com a cultura ocidental e consequente abalo da identidade indígena. Pode-se questionar sobre a prioridade dada no texto de Menget aos conflitos, visto que a cultura indígena é marcada, como o autor ressalta, por constante referência aos antepassados. Porém, no caso de boa parte dos vídeos produzidos por indígenas, verifica-se que a menção às gerações passadas não remete necessariamente a conflitos. Onde estaria, portanto, o protagonismo dentro da história que os vídeos ajudariam a perpetuar? Nos conflitos, conforme uma definição antiga de História, ou nos saberes difusos repletos de história que dão identidade a um grupo protagonista da sua cultura? Se os conflitos estão difusos em rituais e elementos diversos, conforme defende Menget, o recurso do vídeo aponta para um uso interessado em perpetuar algo mais do que confrontos. A história implícita protagonizada pelos indígenas que expõem suas aldeias com ajuda do cinema está mais próxima de uma memória do cotidiano.

A cultura é “a vida total de um povo, a herança social que o indivíduo recebe de seu grupo, ou pode ser considerada a parte do ambiente que o próprio sujeito criou” (KLUCKHOHN, 1963, p. 135). A aquisição e a perpetuação da cultura, portanto, são processos sociais, resultantes da aprendizagem; cada sociedade transmite às novas gerações o patrimônio cultural que recebeu de seus antepassados. Por isso, a cultura é também chamada de herança social. A assimilação da cultura faz parte do processo de construção da identidade social dentro de uma determinada sociedade. Nesse processo, a educação é parte fundante da consolidação e compartilhamento de crenças, valores, saberes, experiências e da noção do indivíduo enquanto ser social. Por meio da educação há a transformação e a transmissão de valores culturais e sociais independentemente da forma com que cada sociedade se aproprie dela para fazê-los, seja na educação afetiva, política, religiosa, instrumental, moral, cultural (KLUCKHOHN, 1963). Cada sociedade constrói, por meio da educação, formas coletivas

de identidades sociais que assim se posicionam no mundo e constituem relações que formam a sociedade. Por meio do diálogo, da troca de saberes, do seu caráter agregador e transformador, constroem-se determinados saberes dentro dos paradigmas traçados por essa mesma sociedade.

Nas sociedades indígenas, preserva-se a oralidade, junto com os rituais, como principal forma de transmissão e construção de saberes e repasse da cultura para as próximas gerações, geralmente realizada por indivíduos considerados sábios. A figura do ancião é de grande valor, já que os indivíduos mais velhos congregam inúmeras experiências que edificam a sua sabedoria (ALBERTI, 2004) e contribuem para a identidade do grupo com uma experiência compartilhada. De pai para filho, passam-se toda a trajetória histórica e os mitos de origem de suas sociedades. Rituais, valores, religião, língua, costumes, artes, o papel social de cada sujeito na estrutura da sociedade e o orgulho de pertencer àquele povo são assimilados pelos mais novos com uma educação baseada na memória e na oralidade (ALBERTI, 2004). Pela falta ou pelo pouco uso da escrita, principalmente pelos anciãos sábios da tradição, um dos grandes problemas das sociedades indígenas é a perda do patrimônio imaterial pela morte de seus membros, e, por consequência, o enterro de seus saberes, implicando a transformação gradativa da cultura que, uma vez em contato com a educação e a cultura ocidentalizadas, desgasta-se ou se refaz significativamente. Logo, o registro da memória e da oralidade podem ressignificar a história das sociedades indígenas, tornando-se acessível aos próximos herdeiros, que poderão, a partir desse registro, desenvolver seus sentimentos de pertencimento e luta (KESSEL, 2018). A valorização de dimensões relevantes da cultura indígena, como a língua e as práticas sociais e coletivas, não significa a busca de um purismo cultural, mas do combate ao esvaziamento cultural dessas sociedades em razão da impossibilidade de transmitir seus saberes às futuras gerações, já que a perda da memória, das histórias e tradições – em qualquer sociedade – significa o seu extermínio simbólico para as futuras gerações.

A memória tem a importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum cujas memórias são compartilhadas. Esses processos garantem o sentimento de identidade do indivíduo calcado na memória, não só no campo histórico, dos acontecimentos, mas no campo real e no campo simbólico. As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e histórica, e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo. Nesta perspectiva, a linguagem é um dos elementos mais importantes que afirmam o caráter social da memória, pois as trocas entre os membros de um grupo se fazem por meio dela. A linguagem é o instrumento socializador da memória, pois reduz, unifica e aproxima, no mesmo espaço histórico e cultural, vivências tão diversas como o sonho, as lembranças e as experiências recentes (KESSEL, 2018). Nas sociedades indígenas, a perpetuação dos saberes e das memórias se faz pela transmissão das narrativas por meio da linguagem oral, através da qual

são construídos os sentimentos de pertencimento e a consolidação de saberes. O narrador empresta seu olhar de sujeito-autor à narrativa e transmite à experiência vivenciada seus elementos pessoais, emoções, reações, observações, idiossincrasias. O narrador ensina o outro a escutar, a pensar e “ver com os olhos da imaginação” (ALBERTI, 2004, p.14), alimentando a história, a imaginação, lidando com situações desagradáveis, resolvendo conflitos e expressando suas experiências cotidianas de forma a repassar as vivências de sua sociedade.

Os indígenas resistem por meio de suas histórias, através das quais expressam seus imaginários, afirmando-as como formas de perceber o tempo e o espaço e de construir seus saberes. Portanto, essas histórias, tidas pela perspectiva ocidental como lendas e mitos, são as histórias das sociedades indígenas e da forma como eles transmitem orientações sobre suas vidas, culturas e tradições. Por meio das narrativas orais, requisitam a memória coletiva e (re)constróem a memória social, (res)significando o tempo, as relações de pertencimento e os vínculos sociais (ROSSI, 2010). O cinema feito pelo indígena de forma geral foi desenvolvido na ótica da estética documental em que exhibe seus costumes e hábitos para as câmeras, o que remete aos filmes realizados por não indígenas para satisfazer sua curiosidade em relação ao outro. A obra escolhida para análise, traz elementos do cotidiano dos personagens abordados, mas eles são exibidos como forma de construção de sua ancestralidade e de seu pertencimento, e não para mostrá-los como forma de exotismo.

A cultura oral foi colocada em oposição, historicamente, à cultura escrita, ou mesmo foi considerada como um saber anterior, menos sofisticado, não percebido como ferramentas completa e particular. O fato de as sociedades indígenas privilegiarem a oralidade fez com que elas fossem consideradas em posição de atraso dentro do raciocínio ocidental, que privilegia as particularidades da escrita (PORTELLI, 1997). Ao se optar pela transmissão de saberes pela oralidade, valoriza-se a vivência, assume-se a parcialidade implícita dos indivíduos, que atestam o conhecimento pela vivência. A escrita tem a facilidade da perpetuação do conhecimento pelo papel, mas ele em geral é revestido de uma imparcialidade científica dos livros, que não perpetuam sentimentos de pertencimento nem capacidade de resistência, pois entram na impessoalidade do papel. Além disso, o papel não tem a função do ritual de contar histórias que envolve estreitamento de laços afetivos e de pertencimento a um grupo social. Ao optarem pela linguagem oral, os indígenas já não o fazem pela impossibilidade da escrita, mas por uma escolha de como pretendem perpetuar suas histórias. O próprio Alvares relata que primeiro aprendeu a escrever em português, e que só aos treze anos aprendeu a escrever o guarani, em virtude do último ser mais fortemente ligado à cultura oral e menos preocupado com a escrita, o que em si não é um problema, mas uma forma diferente de perceber a linguagem (ALVARES, 2014).

A imbricação cada vez maior dessas sociedades na cultura ocidentalizada, inclusive com o trânsito de indígenas entre as cidades e as aldeias, tornou a cultura da oralidade uma prática mais complicada, já que

a presença dos indígenas dentro das comunidades é menor, além da inserção de novos hábitos como a televisão, que tornou a interação entre os membros também menor. Todas essas mudanças, por outro lado, também proporcionaram o surgimento de novas possibilidades de manutenção da oralidade por meio da inserção de outros instrumentos para potencializar o alcance de seus saberes e cultura, como por meio da linguagem audiovisual e do cinema. Essas novas linguagens foram adotadas nas aldeias como instrumentos de contação de histórias tanto entre seus próprios membros quanto para o público externo, facilitando a perpetuação de seus saberes e cultura. A forte vocação oral contribuiu para o sucesso do audiovisual entre os indígenas, já que entre as tecnologias comunicativas existentes (rádio, literatura e internet), o vídeo muito se aproxima da oralidade, sendo a forma de expressão mais viável em termos de produção e acesso às ferramentas de realização, como câmeras e microfones, ainda que muitas vezes de forma improvisada.

As explicações para a opção pelo vídeo são as mais diversas e, certamente, as principais se devem às características inerentes à linguagem audiovisual, dentre as quais, a capacidade expressiva das imagens de englobar o fundamental da comunicação indígena: a oralidade e a corporalidade (FRANÇA, 2006). Sem a intermediação da escrita, com a produção audiovisual, essas sociedades passam da linguagem oral para a audiovisual, tendo a oportunidade de registrarem suas histórias, construírem narrativas, afastando-se da imagem de sujeitos anacrônicos para sujeitos reais, os quais narram suas culturas e apresentam tanto os rastros da assimilação da cultura ocidental como as dificuldades da integração com os não indígenas, suas lutas pela terra e a resistência de seus saberes, passando de espectadores para produtores das suas próprias imagens. Além da parte técnica, a compreensão da linguagem audiovisual inclui aprender a contar uma história, a transmitir uma experiência ou conhecimento por meio de imagens, pois, no vídeo, o foco estará nas imagens, e todos os outros elementos serão construídos em função delas (FRANÇA, 2006). Nessa confluência entre narrativa, oralidade e imagens, o cineasta indígena, para exibir suas histórias, tem antes que compreender a linguagem audiovisual.

Várias iniciativas foram criadas com o objetivo de colocar os indígenas em contato com os aparelhos técnicos audiovisuais, para que eles pudessem fazer suas próprias obras. O Vídeo nas Aldeias (VNA), iniciativa pioneira, foi criado em 1987 pelo indigenista Vincent Carelli, com o objetivo de dar visibilidade à histórica luta política dos indígenas brasileiros, através da comunicação mais direta da linguagem audiovisual. No início, o VNA consultava os indígenas quanto às temáticas a serem trabalhadas nos filmes, que posteriormente eram filmados, e, imediatamente após as filmagens, todos reuniam-se para assisti-los. Em um segundo momento, esta produção era compartilhada com outros povos indígenas, nos circuitos de festivais de cinema e nos eventos relacionados ao tema. Em 1997, após dez anos trabalhando com essa metodologia, o Vídeo nas Aldeias iniciou a formação de cineastas indígenas, com o

objetivo de dar autonomia às comunidades com a proposta de capacitar lideranças na linguagem audiovisual, assumindo progressivamente um papel que até bem pouco tempo era predominantemente do etnógrafo. Esse aprendizado da linguagem cinematográfica desencadeado com o VNA, em conjunto com os realizadores indígenas, abrange as técnicas de elaboração de roteiro, de captação de imagens e edição (PINHANTA, 2004). Atualmente, existem 34 realizadores no projeto VNA, pertencentes às etnias Ashaninka, Guarani-Mbya, Hunikui-Kaxinawá, Ikpeng, Kisêdjê, Kuikuro, Kisêdjê, Panará, Waiãpi e Waimiri Atroari. Além da formação e da produção, o projeto atua na divulgação do material audiovisual em escolas, universidades e em mostras e festivais.

O modo como cada povo apreende e se apropria dos recursos audiovisuais para o registro de sua cultura evoca a percepção deles sobre si mesmos e a forma através da qual desejam ser vistos. Tal percepção acontece não só no nível simbólico, mas também no afetivo e interétnico, resultando em inúmeros encontros de povos que não se conheciam, pois as suas narrativas orais ganham visualidade e uma temporalidade para além do espaço de enunciação. A escolha do mito a ser representado, do costume, do ritual ou qualquer aspecto a ser filmado, é algo que incide diretamente naquilo que o grupo pensa sobre si e no que deseja que se pense sobre ele, pois se apropriam de suas próprias imagens enquanto realizadores e produtores de imaginários (PINHANTA, 2004). Narrar suas culturas por meio do audiovisual ganha uma densidade poética e política: na diversidade temática tratada nos vídeos produzidos, suas identidades ganham assim uma performance, e suas memórias são registradas e apresentadas para o público, seja ele indígena ou não. A necessidade de apropriação dos meios de comunicação pelos indígenas se faz cada vez mais presente diante da possibilidade de perda das memórias reavivadas pela tradição oral. Os registros dos próprios indígenas e sua respectiva divulgação contribuem para a preservação das tradições culturais, também proporcionando uma forma de defesa de suas histórias sob o ponto de vista deles (CORRÊA, 2006).

Com a apropriação dos meios de comunicação, os povos indígenas podem retomar seu passado escrito por não indígenas, tornando-se autores e escritores de suas histórias e tradições, pois no registro e na autobiografia, eles historicizam-se e, portanto, marcam suas existências como personagens e autores sem se desvincularem de seus saberes, valores, crenças e interesses. Assim como acontece no projeto Vídeo nas Aldeias, a maior parte dos cineastas indígenas atuais teve sua formação por meio da participação em cursos de linguagem audiovisual (ministrados por não indígenas) divididos em três etapas: a) formação teórica; b) gravação para potencializar os conhecimentos adquiridos na teoria; c) edição das imagens gravadas (PINHANTA, 2004). Após o curso, são fornecidos a eles os materiais técnicos, tais como câmeras e microfones, para a produção de filmes enquanto cineastas. A forma através da qual o indígena tomou conhecimento da linguagem audiovisual, com a liberdade de subvertê-la ou reconstruí-la esteticamente ou narrativamente, é um ponto

importante para se repensar o protagonismo, pois o fato desse conhecimento ser transmitido sob a perspectiva ocidental pode limitar o potencial criativo do indígena.

O cinema passa a ser valorizado nas aldeias, tendo como ponto de partida o status que essa ferramenta goza na sociedade de fora, e não como algo buscado inicialmente pelos próprios indígenas, que não raro não compreendem as possibilidades dessa ferramenta nem as suas capacidades de subvertê-la, por não ter sido concedido a eles o tempo necessário para pensarem sobre o cinema e desenvolverem um senso crítico em relação a ele (CORRÊA, 2006). A linguagem audiovisual imbricada na razão ocidental pode dificultar a criação de uma linguagem audiovisual própria dos indígenas, que já iniciam suas obras na lógica ocidental, trazendo constantemente o espectador não indígena como um agente implícito em suas narrativas, a exemplo do filme *Das Crianças Ikpeng para o Mundo (Marangmotxingmo Mirang)*, de Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng e Natuyu Yuwipo Txicão, produzido pelo projeto VNA, em que ao longo de toda narrativa os personagens indígenas mostram o seu cotidiano para um espectador presumidamente não indígena. Isso fica nítido nas falas, quando, por exemplo, uma criança aponta para uma tartaruga e diz que em sua aldeia ela é chamada de *waiman*, mas que não sabia como ela era chamada pelos brancos, termo usado por ela para se referir aos não indígenas; ou ainda quando ela aponta para uma castanha em uma árvore e diz que em seu idioma é chamada de *yarú*, mas que não sabia como era chamada em português; ou mesmo quando um menino mostra um banheiro e explica que ele foi feito por brancos para a aldeia. Em toda a obra, o não indígena (chamado por eles de branco) é referenciado, como se aquele filme tivesse como público alvo primordialmente os não indígenas, o que levanta o questionamento sobre a motivação e a consciência crítica acerca da obra realizada pelos indígenas e se o filme não seria outro caso o público alvo fosse não os ditos brancos, mas seus pares. O que nesse caso poderia se justificar pelo olhar infantil, se repete, no entanto, em alguns outros filmes em que uma visão idealizada do indígena é uma constante.

A inserção de indígenas na linguagem audiovisual coloca-os diante de várias possibilidades de resistência, mas também pode educá-los dentro de uma forma específica de pensar o audiovisual focado em um público não indígena, dentro de narrativas meramente expositivas, que não dialogam com seus pertencimentos e ancestralidades. A antropóloga Faye Ginsburg considera os aspectos formais/estéticos inseparáveis dos aspectos sociais e políticos na construção das imagens. Embora na perspectiva ocidental a estética seja estritamente uma materialização formal, existem outras relações que se estabelecem na produção e apreciação das imagens. O fora-da-cena pode definir e tornar inteligível uma imagem, mais do que a imagem propriamente dita, pois mais importante do que as imagens em si é o modo como são produzidas, as relações implicadas em sua produção. Como no caso das pinturas realizadas pelos aborígenes, que são consideradas verdadeiras quando



tratam de histórias sonhadas e quando são retratadas por alguém que tenha direito de narrar/pintar essas histórias. Não importa o quanto se pareçam figurativamente com aquilo que representam: as pinturas serão julgadas adequadas e verdadeiras somente quando associadas a um modo apropriado de construção. O importante nesse “modo” da estética é que seja assumido por pessoas que têm o direito de produzir as pinturas. A antropóloga criou o conceito de “*embedded aesthetics*”, em tradução livre, “estética embutida”, na tentativa de pensar estética como algo que faz parte também da ordem das relações sociais (BRASIL; GONÇALVES, 2016, p. 570). O que está fora da tela é muito importante ou quase tão importante quanto o que está na tela, e isso é percebido, sobretudo, no pertencimento e na compreensão daquilo que está sendo dito. Isso não significa uma reserva de fala, mas o quanto aquela atmosfera que se pretende retratar é vivida ou conhecida por aquele que fala. O que está atrás das câmeras é a história daquele que o faz, os seus afetos em relação ao tema e a suas pretensões em relação à obra (BRASIL; GONÇALVES, 2016).

O cineasta Alberto Alvares ressalta sua relação com a cultura indígena e a não indígena, destacando, como visto, que aprendeu a escrever o português antes mesmo de aprender a escrever o guarani, em razão do vínculo mais oral da cultura guarani, o que o levou a se interessar pela linguagem audiovisual (ALVARES, 2014). Em sua trajetória, aprendeu a linguagem audiovisual com um ancião de sua comunidade, que, já muito habituado a aparecer em obras não indígenas, havia aprendido como uma obra audiovisual funcionava e repassou isso para Alberto. Ele destaca a importância de ter sido apresentado à linguagem audiovisual por um membro de sua comunidade e não em um processo educativo feito por um não indígena (ALVARES, 2014). Quando assim é feito, há uma tendência de valorizar temas mais palatáveis ao olhar não indígena como a escolha em filmar esses sujeitos em contextos sempre ligados à floresta, enquanto outros são hostilizados por terem incorporado o uso de roupas, aparelhos tecnológicos e outros hábitos que tendem a situá-los fora de suas identidades na perspectiva de indivíduos que consideram indígena apenas aquele que vive na floresta, sem roupas. Assim, a produção de filmes que subvertam essa lógica do purismo cultural é necessária para que a visão romantizada acerca dos indígenas seja deixada de lado, pois a maioria dos filmes realizados por indígenas dentro da lógica ocidental reforça esses estereótipos. O cineasta destaca que “muitas pessoas usam cocares para fazer apresentação, mas quando você faz isso, usa essas pinturas e dança com a tanguinha, reforça ainda mais a imagem do índio de 500 anos atrás. As crianças pensam ainda que todos os índios vivem assim em suas aldeias” (ALVARES, 2014). Alvares acredita que quando o indígena descobre o audiovisual por seus próprios anseios ele se coloca na obra de forma mais autônoma, não para fortalecer os estereótipos já atrelados a eles, mas para os subverter.

No filme *Karai Ha'egui Kunhã Karai'ete – Os Verdadeiros Líderes Espirituais*, Alberto Alvares, indígena da etnia Guarani Nhandewa do Mato Grosso do Sul, toma a narrativa para si e se coloca como um curioso diante

de um casal de indígenas anciãos e guaranis da comunidade Yynn Moroti Werá de Biguaçu, de Santa Catarina, que detém uma sabedoria da qual quer apreender, e com quem conversa sobre os costumes, mitos e rituais há muito presentes naquela sociedade. Embora os mitos não tenham sido reproduzidos imagetivamente na narrativa, eles estão presentes nas falas dos personagens, o líder guarani Alcindo Moreira, de 104 anos, e sua mulher Rosa Poty-Dja, conhecidos na comunidade pelos nomes *Xeramõi* e *Xejary*, que sempre suscitam seus rituais para dar sentido as suas ações e seu cotidiano. A obra mostra o dia a dia deles e os dilemas que circundam sua comunidade.

O filme, apesar de fazer referência aos não indígenas, não os toma como espectadores implícitos, fazendo tais referências como forma de repensar a presença dos não indígenas, falando deles, mas não para eles. A interferência do não indígena na comunidade de Biguaçu se mostra presente por meio de resquícios do cultivo do milho verde, do consumo de cigarros industrializados e das camisetas enquadradas com estampas americanizadas, enquanto outras práticas atribuídas à interferência do não indígena são analisadas, como a associação do consumo de erva mate pelos indígenas como resultado da influência da sociedade de fora, o que é em parte rebatido pelo casal entrevistado, que prefere uma explicação mitológica para a assimilação do mate após o contato com as sociedades de fora. É possível perceber na obra que os indígenas usam roupas e incorporaram alguns rituais alienígenas, como uma festa de aniversário feita com bolo confeitado ao som de “parabéns para você”, em uma nítida mimese aos costumes não indígenas. Essas influências, no entanto, são trazidas na obra de forma a tornar mais complexa a relação entre indígenas e não indígenas, não os colocando em posição de oprimidos, mas de sujeitos autônomos que resistem e constroem a si mesmos, ainda que absorvendo influências externas como qualquer outro povo.

Outro ponto curioso é o atendimento medicinal realizado pelos líderes espirituais a uma criança não indígena que sofria de algum mal físico. Essa cena se destaca por apresentar o intercâmbio entre as sociedades indígena e não indígena, que nesse contexto foi a família não indígena que foi buscar os saberes indígenas para curar seus males físicos, renunciando implicitamente aos cuidados médicos científicos ocidentais em favor dos saberes seculares da comunidade indígena. Ao trazer tais dinâmicas, a obra aumentou a autoestima da comunidade, pois não fortaleceu os estereótipos de exotismo ou mesmo de purismo cultural, mas colocou o indígena como força ancestral, que absorveu elementos externos, mas não perdeu o seu pertencimento indígena. Apesar do não indígena ser mencionado ao longo da obra, ele é apenas referenciado: fala-se dele, não para ele, tornando o não indígena menos um espectador implícito do que um eventual figurante à margem de uma das cenas de um ritual, mais para o fim do filme. Essa aparição marginal de um grupo que poderia ser de antropólogos ou das pessoas que ofereceram a oficina de vídeo corresponde aos tantos outros vestígios de contato com a cultura ocidental ao longo do filme. A presença dos não indígenas sinaliza que a

cultura indígena não está isenta de mistura com a cultura ocidental, embora o conteúdo do filme insista na necessidade de expor a maneira de viver e os costumes locais.

O filme mostra, portanto, a vida de uma casal idoso, com eventuais aparições da família em volta; eles cultivam e extraem a colheita, preparam o milho para o consumo, batem os grãos no pilão, mostram o reaproveitamento das cinzas para fazer sabão, explicam brevemente a divisão de tarefas e de cultivo entre homens e mulheres, relatam o uso de ervas medicinais, demonstram uma consulta de um garoto branco doente e participam de ritual de consumo de uma erva que, alegam, levaria a uma compreensão cósmica condizente com a percepção mitológica do grupo. Trata-se, portanto, de uma certa etnologia praticada pelos próprios indígenas, no ritmo deles, sem poupar o espectador dos silêncios e evasivas da avó, trazendo participação das crianças, os muitos cães em volta e vestígios do contato com os não indígenas que permeia muitos desses relatos de apresentação da cultura da aldeia. Dois protagonismos se destacam nessa narrativa de costumes: o da memória - como elemento construtor de uma identidade - e dos ancestrais - como os “líderes espirituais” que dão título ao filme. Não se trata, portanto, de uma etnologia dos costumes, mas de ressaltar que eles foram aprendidos ao longo do tempo e preservados pelo casal entrevistado, cujo papel na sociedade é bastante valorizado.

Alberto traz, portanto, o depoimento de um membro de sua comunidade, um homem com cerca de 40 anos, que resalta a importância do convívio com seu pai, um dos líderes espirituais da comunidade, e com os anciãos de forma geral, para a sua formação pessoal, comparando-os a bibliotecas em relação a todo o conhecimento que eles detêm e que ele conseguiu absorver com esse convívio, enaltecendo a cultura oral e a contação de histórias. Já nas cenas finais, Xeramõi, o líder espiritual, faz um discurso antes de uma cerimônia da comunidade em que alerta que, na contemporaneidade, os não indígenas têm valorizado a comida saudável mais que os próprios indígenas, que têm privilegiado algumas vezes o consumo de comidas industrializadas e tóxicas. O ancião faz uma reflexão sobre o uso do filme de Alberto como forma de fomentar o interesse e a valorização de suas culturas pelo público externo; ele compreende o cinema como uma ferramenta transformadora, capaz de reter o apagamento da cultura indígena.

O filme se encerra com um pensamento de Alberto, que coloca “a sabedoria e a memória como importantes desde antigamente até hoje para que não seja esquecido o modo de viver guarani, enxergando o passado, vivendo o presente e olhando o futuro”. Ao promover esse discurso, Alberto não se coloca como um ser anacrônico, pois, ao mesmo tempo em que assume a importância de valorizar os modos de ser Guarani, também percebe o transcurso do tempo como algo natural, em que o passado serve de base ancestral; ele resalta, então, que é necessário viver o agora, com todos os seus intercâmbios e confluências, para que o futuro se mostre frutífero. O diretor consegue assumir o protagonismo ao tomar a

linguagem audiovisual para si, subvertendo-a, renovando-a, exibindo os costumes de seus pares, não para satisfazer um olhar externo, mas pretensões indígenas de luta e pertencimento. Os protagonistas escolhidos para liderar a narrativa de costumes que o filme propõe, ou seja, o casal de idosos, são condizentes, não só com o objetivo de preservação da cultura e identificação do grupo, mas com a valorização dos anciãos como característica da cultura indígena. A escolha desses protagonistas para guiarem a narrativa fílmica revela a intrincada relação de historicidade e cultura para a perspectiva indígena, e legitima assim o filme enquanto um depoimento nascido de prerrogativas singulares àquele universo.

### Considerações finais

Este artigo se propôs a debater se o fato de um filme ter sido feito por um indígena significa por si só um protagonismo indígena. A proximidade com a oralidade como principal forma de educação e transmissão de saberes colocou o audiovisual como importante ferramenta para a perpetuação de conhecimentos nesse contexto, justamente por não depender da escrita para a sua produção. Entretanto, a necessidade de aprendizado da cultura audiovisual por eles - como requisito natural para a elaboração de vídeos - levou muitas vezes a propostas de disseminação do cinema que traziam um senso crítico limitado pela pouca familiaridade com o recurso audiovisual ou pela perspectiva mais ocidental. Verificou-se aqui que de fato o cinema pode ser usado como uma ferramenta de propagação de saberes, mas que esses saberes podem ser difundidos por meio de narrativas e estéticas que não privilegiam o viés do indígena ou a perpetuação de sua historicidade, valores e culturas.

O público para o qual o filme é pensado, que pode ser indígena ou não, aponta um espectador implícito, e esse espectador para o qual a obra é pensada determina várias escolhas feitas, alterando significativamente o resultado final e o protagonismo inerente à obra. Muitos filmes realizados por indígenas contêm o não indígena como espectador implícito para o qual a narrativa é construída e pensada, em detrimento de seus pares. Em muitas obras, o não indígena é referenciado como se aquele filme tivesse como público-alvo principalmente os não indígenas, o que levanta o questionamento sobre a motivação e a consciência crítica acerca da obra realizada. O senso crítico em relação às motivações para produzir o filme pode se revelar determinante para o resultado final, evitando-se assim uma perspectiva distorcida e limitada que serve para a satisfação da curiosidade do não indígena.

O filme *Karai Ha'egui Kunhã Karai'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais*, do cineasta Alberto Alvares, pode ser compreendido como um exemplo de protagonismo indígena no cinema, sobretudo por ter sido pensado para fora da lógica cultural purista, ao trazer indígenas vestidos de roupas, aliados a alguns hábitos notadamente ocidentais, o que não os retira de seus pertencimentos ou de seus saberes. No filme, os

conhecimentos indígenas são apresentados de forma positiva, a ponto de os não indígenas recorrerem a suas práticas em detrimento da medicina científica. Alberto valoriza o saber ancestral, não nega a influência não indígena, mas a aborda de forma natural, como parte integrante do cenário local. O próprio cinema pode ser considerado, então, como ferramenta ocidental assimilada, tal qual hábitos, nomes e totens incorporados de etnias vizinhas. A conclusão de Alberto sobre a importância da memória para a preservação da cultura guarani, assim como o depoimento anterior do ancião que explica para a comunidade presente a importância do filme, funcionam como uma legitimação recíproca, tanto do protagonismo dos anciãos, enquanto líderes espirituais, quanto do cinema como forma de preservar uma cultura em transformação e de, assim, contribuir para o reconhecimento interno e externo da coesão do grupo. As razões para o cineasta ter desenvolvido um senso crítico a respeito do cinema e suas possibilidades enquanto ferramenta são muitas, mas, como coloca em sua entrevista, talvez a tomada de consciência política seja necessária e anterior ao conhecimento audiovisual para que ele não se torne apenas um reprodutor de estereótipos.

### Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALVARES, Alberto. Alberto Alvares, cineasta indígena: ‘É muito simples usar rituais para conseguir benefícios’. Entrevista concedida a Maiá Menezes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/alberto-alvares-cineasta-indigena-muito-simples-usar-rituais-para-conseguir-beneficios-12310939>>. Acesso em 2 mar. 2018.

BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antonio. Cinemas e Mídias Indígenas: *Construir Pontes, Recusá-las*. Entrevista com Faye Ginsburg. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 559-579, dec. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S223838752016000300559&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752016000300559&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 17 mar. 2018.

CARELLI, Vincent. **Crônica de uma oficina de vídeo**, São Paulo, ago. 1998. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>>. Acesso em 21 fev. 2018.

CORRÊA, Mari. **Vídeo nas Aldeias no olhar do outro**. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=18>>. Acesso em 25 maio 2018.

FRANÇA, Andrea. **Índios somos nós**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

KARAI Há'egui Kunhã Karai'ete - Os Verdadeiros Líderes Espirituais. Direção: Alberto Alvares. (70 minutos). Brasil, 2014. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=mpNAXnL45UM&t=674s>>.

KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. Disponível em:  
<[www.museudapessoa.net/oquee/biblioteca/zilda\\_kessek\\_memória\\_e\\_memória\\_coletiva](http://www.museudapessoa.net/oquee/biblioteca/zilda_kessek_memória_e_memória_coletiva)>. Acesso em 14 mar. 2018

KLUCKHOHN, Clyde. **Antropologia: um espelho para o homem**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

MENGET, Patrick. **Entre memória e história**. In: NOVAES, Adauto (org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 153-165.

PINHANTA, Isaac. **Você vê o mundo do outro e olha para o seu**. Disponível em:  
<[www.videonaldeias.org.br](http://www.videonaldeias.org.br)>. Acesso em 22 fev. 2018.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História**, São Paulo, n. 14, p. 25-39, 1997.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva & teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

---

Recebido em: 04/04/2018 \* Aprovado em: 21/12/2018 \* Publicado em: 27/06/2019

---