

## **Arquivos imagéticos e representação na produção audiovisual Pankararu do Sertão de Pernambuco**

*Image archives and representation in the audiovisual production of Pankararu in the Sertão region of Pernambuco*

**Renato Athias<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco  
renato.athias@ufpe.br  
<https://orcid.org/0000-0002-5041-5496>

**Ludmila Farias Ribeiro <sup>2</sup>**

Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco  
ludmila.pagu@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0005-1659-2041>

**George Sarapó Pankararu**

APOINME  
Brejo dos Padres, Tacaratu, Pernambuco  
sarapopankararu@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0006-4006-3999>

*Recebido em: 29 de abril de 2024*

*Aceito em: 21 de novembro de 2024*

---

<sup>1</sup> Laboratório de Antropologia Visual

<sup>2</sup> Laboratório de Antropologia Visual

### Resumo

O texto produz uma análise da produção fílmica dos Pankararu, através de material etnográfico coletado em pesquisas de campo na terra indígena Pankararu. Essas produções fílmicas analisadas vêm de dois realizadores indígenas Alexandre e Ney Pankararu. Entre os trinta e oito filmes realizados entre os Pankararu até o ano de 2012 seleciona-se oito filmes para fazer parte dessa análise, filmes documentários de relato da situação do cotidiano e etnoficções produzidos a partir de narrativas e eventos provindos da tradição oral. Assim, desde a perspectiva dos Pankararu, o texto argumenta que essas produções fílmicas além de ser uma ferramenta capaz de veicular informação qualificada sobre a cultura desse povo, os filmes são também utilizados como um produtor de registros de si mesmos, mostrando os diferentes interesses indígenas não somente do ponto de vista Pankararu, mas dos indígenas que vivenciam semelhantes situações nos estados do Nordeste brasileiro, e por que não no Brasil e no mundo.

**Palavras-Chave:** Cinema Indígena; Etnoficção; Pankararu; Filme Indígenas; Antropologia Visual.

### Abstract

Image archives and representation in the Pankararu audiovisual production of the Sertão region of Pernambuco Renato Athias, Ludmila Farias Ribeiro and Sarapó Pankararu Abstract: This text analyzes the film production of the Pankararu, using ethnographic material collected during field research in the Pankararu indigenous land. These film productions are from two indigenous filmmakers, Alexandre and Ney Pankararu. Among the thirty-eight films made among the Pankararu up to 2012, eight films were selected to be part of this analysis: documentary films reporting on everyday situations and ethnofictions produced based on narratives and events originating from oral tradition. Thus, from the Pankararu perspective, the text argues that these film productions, in addition to being a tool capable of conveying qualified information about the culture of these people, are also used as a producer of records of themselves, showing the different indigenous interests not only from the Pankararu point of view, but also from the indigenous people who experience similar situations in the states of the Brazilian Northeast, and why not in Brazil and in the world.

**Key-words:** Indigenous Cinema; Ethnofiction; Pankararu; Indigenous Film; Visual Anthropology.

### Considerações iniciais

O material empírico<sup>3</sup> utilizado neste artigo é proveniente de pesquisas de campo entre os Pankararu (Ribeiro, 2012; Athias, 2015), certamente na atualidade existirão outros filmes que poderiam fazer parte da análise que realizamos nesse texto, no entanto não os incluímos porque esta pesquisa de campo concluiu-se em 2015. Talvez seja interessante fazer uma observação inicial sobre imagens produzidas nos anos trinta pelas Missões Folclóricas e Carlos Estevão de Oliveira, como sendo os primeiros registros imagéticos sobre os Pankararu, que hoje fazem parte do importante discurso para se referir a identidade e a autenticidade da cultura Pankararu. Essas imagens de Luiz Saia (1938) hoje, são amplamente circuladas e, sobretudo, estão servindo para os jovens pesquisarem sons e toantes importantes para o uso dos Toré.

Atualmente os Pankararu fazem parte de um grupo que vivem no sertão do submédio Rio São Francisco com uma população estimada em cerca de 6.000 pessoas distribuídas em terras em dois processos administrativos da FUNAI. A T.I. Pankararu e a T.I. Entre Serras Pankararu, nos municípios pernambucanos de Jatobá, Tacaratu e Petrolândia. Importante ressaltar que vários grupos de jovens utilizam a produção fílmica, não só como arma de documentação sobre a cultura, mas também como uma excelente forma de registro da própria cultura em diversas aldeias nestas duas Terras Indígenas.

Após assistir alguns dos filmes sobre os Pankararu existentes no canal Youtube, percebe-se que uma parcela significativa foi realizada pelos próprios Pankararu e, que esse número cresceu nos últimos anos. A crescente trajetória de produção e distribuição desses filmes nos chamou a atenção e foi inevitável o entusiasmo diante de tal percepção, já que vimos a oportunidade de unir dois interesses em comum: cinema, a produção fílmica e os povos indígenas.

Interessa-nos aqui a natureza particular dos filmes produzidos pelos Pankararu e que perpassa o cinema etnográfico ou documental, produzido ou não por pesquisadores do campo da antropologia visual. Como aspectos do campo que estamos denominando de cinema indígena. Evidentemente, essa produção nos interessou e foi justamente confirmada pelos próprios produtores dessas imagens na área Pankararu.

---

<sup>3</sup> O material desta análise se refere as pesquisas de campo realizadas por Renato Athias para a produção fílmica de dois documentários realizados através de uma metodologia participativa descritas em Athias, 2014 e, a pesquisa de Ludmila F. Ribeiro que está relatada na dissertação de mestrado apresentada no PPGA da UFPE sob a orientação do Prof. Renato Athias (2012)

É um fato que a imagem enquanto veículo de informação etnográfica foi adotada pela antropologia desde o seu início. O uso de tal instrumento como recurso metodológico ocorreu com o intuito de etnografar as atividades cotidianas e manifestações culturais de grupos sociais, exóticos estudados em terras distantes, primeiro através da imagem fixa como a pintura e a fotografia, depois com a imagem em movimento através do cinema (Peixoto et al, 2009). Contudo, apesar de ter demonstrado ser eficaz naquilo que lhe tinha sido proposto, a imagem tanto fotográfica quanto cinematográfica possui hoje um espaço significativo no interior da construção do saber científico e somente a partir da década de 80, com a crise da representação social elaborada pelo etnógrafo sobre seus objetos de estudo, é que as mesmas ganharam folego e recuperaram um espaço próprio (Clifford, 1998).

O debate sobre a autoridade antropológica, as representações sociais elaboradas pelos antropólogos foram questionadas em sua autenticidade e neutralidade. A partir da inserção da voz direta do nativo no texto científico, – suas falas, ponto de vista, sua visão de mundo - os velhos paradigmas antropológicos foram reelaborados dando lugar a paradigmas mais dialógicos, e a substituição de termos como informante e objeto para colaborador e sujeito respectivamente, já sinalizava algumas mudanças no pensamento científico antropológico (Clifford, 1998).

Desde então a elaboração do texto etnográfico passou a ser apresentada como uma realização a quatro, seis, oito ou mais mãos, estando à fala do nativo presente ao longo do texto, numa construção conjunta de troca de saberes, onde o pesquisador se “apropria” da subjetividade nativa como um ponto de partida para a elaboração de suas análises. Foi então a partir dessas mudanças de paradigmas que se viu necessário uma nova teoria das representações, já que a introdução das falas dos sujeitos pesquisados na escrita etnográfica possibilitou além de uma nova forma de se pensar o fazer antropológico, uma nova forma de obtenção de informações sobre seus sujeitos, diferente daquela construída exclusivamente a partir da subjetividade do pesquisador sobre o que lhe era apresentado pelo nativo. É a partir de então que a introdução de equipamentos e a profissionalização para a realização de filmes pelos próprios indígenas torna-se a partir da década de 70, um dos meios através do qual se é possível à aquisição de conhecimentos sobre esses povos, visto que enquanto veículo de informação o filme é um instrumento capaz de “falar” até mais do que o caderno de campo e a fotografia. Assim, através das produções fílmicas Pankararu, busca-se apresentar tais feitos não somente como meio através dos quais

podemos obter informações para pesquisas científicas sobre esse povo, mas também enquanto objeto representacional da cultura Pankararu.

### **Imagem e identidade**

A imagem seja ela pintura, fotográfica ou fílmica tem papel significativo na construção da memória social de um grupo. Enquanto portadora de significados, a imagem possui em si, elementos capazes de transmitir informações sobre o objeto representado. Construtora de representações, as imagens trazem consigo características do seu criador, estando desse modo sujeitas a diferentes elaborações e interpretações. Em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (2002), Eduardo Viveiros de Castro assinala trechos de discursos de Padre Vieira, Padre Anchieta entre outros que criam imagens dos povos exóticos que habitavam as Américas. Esses discursos portadores de imagens que atravessavam o imaginário daqueles que os liam, eram responsáveis pela construção de uma identidade indígena carregadas do subjetivismo do observador e por isso dotadas de verdades e inverdades.

Torna-se importante ressaltar que criação de imagens formuladoras de identidades é praticada desde a colonização (Carneiro da Cunha, 1990). As representações construídas através de textos e mais tarde através de fotografias e de vídeos indicavam e ainda hoje indicam o contexto social e político em que foram produzidas e o ponto de vista de quem a produziu, estando essa relação de correspondência entre representação e interpretação sempre sujeita às convenções culturais constituídas de quem as vê.

No contexto atual, as narrativas imagéticas estão sendo usadas, e aqui precisamos sublinhar, como estratégias de reelaboração e reafirmação identitárias, estando presentes em movimentos sociais, culturais e de ação coletiva, onde se tornam veículo de informação e representação dessas identidades que tomam posse de suas imagens e dos sentidos produzidos através dessas. Nesse contexto, as imagens passam a serem agentes importantes na construção do conhecimento social das identidades subjugadas enquanto minorias étnicas e sociais, que através dessas comunicações verbais ou não-verbais ganham uma determinada força política.

O a utilização do uso da imagem por grupos e comunidades étnicas e socialmente diferenciadas (Athias, 1996) mostra dentre outras coisas, que a imagem tem tido o papel motor de fortalecer estética, política e culturalmente as pertencas identitárias que se diluem nos jogos de informação das tecnologias atuais e, sobretudo, dos espaços públicos

mediáticos, no que hoje se convencionou chamar de sociedade da informação (Feldman-Bianco; Leite, 2001; Hall, 2000).

Os estudiosos da comunicação e do cinema alertam que a produção de imagens para o cinema, meio de comunicação de massa é apontado por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1984), como disseminador e legitimador de obras superficiais produzidas em grandes quantidades para garantir o funcionamento da indústria cultural e agradar o público que não questiona aquilo que assiste. Por sua vez, as produções que retratam os povos indígenas no Brasil são obras ínfimas, que generalizam e tratam do tema sem aprofundamentos através de recortes culturais, geralmente envolvendo-os em cenas de aventura ou romancescas ou de olhares culturalmente construídos de uma sociedade que não reconhece esses povos como tendo uma cultura própria

Filmes como *Iracema* (1919) de Vittorio Capelaro; *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade; e *Como era gostoso o meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos constroem e vendem imagens caricaturadas e generalizadas desses povos. No primeiro um branco se apaixona pela índia dos lábios de mel em uma narrativa excessivamente romântica da formação do povo brasileiro e que em nada lembra a real corte feita pelos colonizadores às índias, como nos descreve Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (2006). O segundo, baseado no romance homônimo de Mário de Andrade (1928), retrata como uma das características do que constitui o brasileiro, um índio preguiçoso, astuto e sem caráter, exatamente como era visto pela sociedade no contexto em que foi escrito. Tais filmes, dentre muitos outros, contribuíram para a criação de um imaginário na sociedade brasileira e até mundial acerca de quem são os povos indígenas no Brasil, numa visão genérica e que poucas vezes tem a ver com as sociedades indígenas reais, que homogeneizadas nessas produções perdem suas diversidades culturais. (Athias 1996). O terceiro representa o Brasil de 1594, e as aventuras de um francês com conhecimentos de artilharia é feito prisioneiro dos Tupinambá e toda representação sobre o canibalismo.

Isto posto, podemos dizer que falta no cinema de ficção brasileiro ao tratar dos povos indígenas, a complexidade alcançada e retratada pela literatura, como podemos confirmar através de obras de escritores como Darcy Ribeiro previamente já citado, Júlio César Melati (2007), Manuela Carneiro da Cunha (1992), entre outros. No entanto, se o cinema de ficção ainda não conseguiu apresentar mudanças de paradigma e de ideologias ao retratar os indígenas, o cinema documentário não só alcançou como deu conta dessa mudança de forma madura, problematizando a questão indígena e o lugar de suas tradições em meio às transformações vivenciadas por esses.

Construído para ser uma representação da realidade, o documentário promove uma tentativa de conferir ao cinema uma função social, propondo ao filme uma nova forma de se relacionar com o espectador, com o produtor e com o sujeito documentado, aproximando assim esses sujeitos e conferindo a cada um a oportunidade de vivenciar com fidelidade a experiência do “outro”.

Seguindo esse princípio, a produção de imagens pelos povos indígenas, parte da necessidade vivida por esses de se fazerem ouvir perante uma sociedade que ignora sua existência, e que relega a segundo plano as carências desses grupos que sofrem com discriminações, com a falta de acesso a educação, saúde, moradia e com o desrespeito à suas tradições. Nesse sentido o audiovisual surgiu para essas comunidades como um brado, uma (re)tomada de consciência e afirmação da identidade sem mais necessitar do espelho fornecido pelo “nós-investigador” e produtor das representações sociais nativas.

### **De objetos a sujeitos**

Na atualidade, o uso das tecnologias de produção de imagem por diferentes etnias indígenas tem possibilitado o alcance e a troca de informações entre grupos de modo antes inimaginável, tornando possíveis mobilizações em conjunto e em favor de seus direitos. Dentre os objetos inseridos no interior dessas comunidades, talvez a câmera de filmar e a possibilidade da produção de materiais audiovisuais tenham sido os responsáveis pelas mudanças mais significativas e de longo alcance, já que com a utilização desse instrumento, esses povos têm confrontado a ideia pejorativa presente em grande parte da sociedade do que “é ser índio”, ao levar suas realidades para os grandes centros, ampliando dessa forma os discursos ao redor de suas práticas culturais e de seus direitos.

O uso da câmera de filmar logo após seu surgimento por pesquisadores em comunidades distantes com o intuito de registrar aquilo que em suas concepções estava “desaparecendo”, despertou em muitos o interesse pela imagem desses povos, sendo esse recurso utilizado para diferentes fins científicos. (Lacerda, 2019) Durante muitos anos, a hegemonia na utilização desse tipo de equipamento era evidente por diversos motivos e foi somente a partir da década de 80, através de parcerias com ONGS, que as comunidades indígenas ganharam mais autonomia na produção de seus próprios filmes. Os avanços tecnológicos e a popularização dos equipamentos possibilitaram o acesso desses povos à produção audiovisual. Hoje ao produzirem suas próprias imagens, essas populações enquanto produtoras de uma representação que é sua, assumem o papel antes

ocupado por pesquisadores sociais e por cinegrafistas externos. Deste modo, a assunção do papel de produtor por esses grupos e a realização de filmes sobre si passou a ter um olhar diferenciado, mais íntimo para aquilo que se propõe apresentar, seja para o público pertencente a essas comunidades, quanto para um público externo. (Carelli, 2011). O que se pode verificar através da pesquisa realizada e pelos dados etnográficos que dispomos (Ribeiro, 2012) entre os Pankararu é que a produção audiovisual realizada por si é vista como um instrumento através do qual os mesmos podem compartilhar com outros um pouco do que é ser Pankararu, de suas tradições, e de como os mesmos se situam na sociedade moderna.

Insistimos que tal produção, que também é vista como uma necessidade estabelecida diante das diferentes experiências vividas por esse grupo étnico na atualidade implica, em muito, na reelaboração e ampliação de seus conhecimentos para uma convivência intercultural com a sociedade circundante, além de transformar e resignificar diversas ações que diante de tais circunstâncias são percebidas para além do seu significado tradicional e histórico, mas também político e social.

Assim, desde a perspectiva dos Pankararu, além de ser uma ferramenta capaz de veicular informação qualificada sobre sua cultura, para eles o filme também é utilizado como um produtor de registros de si mesmos. Então, sobre si e sobre diferentes interesses indígenas não somente do ponto de vista Pankararu, mas dos indígenas que vivenciam semelhantes situações nos estados do Nordeste brasileiro, e por que não no Brasil e no mundo.

Esse crescente fenômeno, no qual o sujeito/objeto apodera-se das “tecnologias de registro” e produz por si próprio autoimagens como recurso ou mediação de uma produção de “auto-observação” ou “auto tombamento” da sua própria cultura, realiza uma apropriação que pode ser vista como uma produção para si, de uma documentação histórica/oficial, dando um sentido a esse fazer fílmico, além daquele presente no registro imagético produzido por terceiros (Lopes, 2009). Esse sentido, no entanto, não se propõe necessariamente a contestar as produções anteriormente realizadas, seja por antropólogos ou profissionais da área do documentário, mas a situá-las, elas também, enquanto objeto de representação.

Podemos verificar que a apoderação de tecnologia de produção de imagens por diferentes povos no mundo atual é algo por demais corriqueiro. Essas aquisições permitem qualquer indivíduo a registrar, com técnicas próprias e através de diversos meios, diferentes situações, possibilitando-os a fazerem o que antes era feito por “outros”



que vindo de lugares distantes buscavam e buscaram – às vezes sem conhecimento de causa - extrair de algumas horas ou dias de filmagens significações em cada ato ou palavra dita por aqueles que estão sendo filmados (Carreli, 2011).

Para os Pankararu do Sertão de Pernambuco, os filmes realizados por aqueles que “visitam” suas aldeias, não contêm o real significado dos atos captados e fazem com que muitas vezes os atores ali representados, ao assistirem os filmes não se reconheçam. Como nos revela o George Sarapó ao falar sobre esse tipo de produção:

[...] porque por mais que o não índio, ele seja profissional, esteja não sei quantos anos à frente dos nossos indígenas, mas aquele sentimento, aquele carinho, aquele amor de fazer aquele vídeo é diferente de nós mesmos. Quando é um vídeo feito por nós, eu vejo diferença, eu vejo, porque tem certas particularidades quando se filma, quando se faz uma edição, que muitas vezes um não índio não nota, não nota que ali ele fez um corte onde não devia, ali ele fez uma filmagem onde não devia, e nós, nós sabemos, nós sabemos que tem certos momentos que não pode filmar, tem certos momentos que não, que não pode cortar, todo índio que faz, que assiste, ele percebe, tem essa diferença (Vasconcelos, 2012:12 ).

Vemos, a partir da fala de George, que a realização de filmes pelos Pankararu tem sido responsável por mudanças significativas a respeito do olhar do outro sobre esses povos. O uso das técnicas de captação de imagens por etnias indígenas, a difusão e a grande circulação dessas imagens através da internet, vem sendo de modo prático e influente um dos meios responsáveis pelas mudanças das opiniões existentes na sociedade sobre esses grupos, que ao compartilharem suas realidades culturais e sociais com os grandes centros, têm conseguido ampliar os discursos ao redor de suas práticas culturais e de seus direitos na nossa sociedade.

**Foto 1:** Detalhe Filmagem



**Fonte:** Acervo pessoal/Ludmila Ribeiro, 2012.

A inserção tecnológica entre os Pankararu, enquanto iniciativa própria tem quatro datas importantes: 1) no início dos anos 2000 quando um de seus membros viaja para São Paulo e participa de um curso de criação de audiovisual; 2) em 2003 a produção coletiva para a realização do filme sobre o menino no Rancho (Athias, 2003), amplamente discutida no Brejo dos Padres que depois se intitulou; *Menino Rancho, Cura e Iniciação entre os Pankararu*, bem como o filme “*As mulheres da Força Encantada*” ambos filmes através de uma produção compartilhada e que teve o apoio do Laboratório de Antropologia Visual da UFPE<sup>4</sup>; 3) em 2004, quando através da Rede Índios Online, os mesmos recebem um ponto de cultura digital na TI Brejo dos Padres, contendo dois computadores e a possibilidade do acesso à internet<sup>5</sup>; e 4) em 2009, em ocasião do Projeto Celulares Indígenas, realizado pela rede Índios On-line Thydewas e diversas parcerias, que com o intuito de inserir de forma mais sistemática na rede Índios On-line matérias jornalísticas, fotos e vídeos produzidos sobre a realidade desses povos, distribui celulares entre membros de diferentes etnias<sup>6</sup>.

A partir de então, a continuidade, afirmação e disseminação da tradição Pankararu tem um novo aliado. O uso do audiovisual entre essa população tem se mostrado na própria concepção indígena Pankararu uma forma de registro presente em diversos momentos, cujo produto final é utilizado como objeto de representação.

A introdução dessas tecnologias em comunidades indígenas tem causado impactos significativos dentro dessas culturas. Aliadas a meios de comunicação como a internet, às produções audiovisuais têm possibilitado a troca de informações entre si antes inimagináveis para esses povos. As articulações provenientes das trocas via internet têm tornado possível mobilizações em conjunto e a favor de seus direitos, e trazido maior visibilidade a esses atos.

Como posto, os filmes produzidos pelos Pankararu documentam a vida social e cultural dessas comunidades, e ao serem lançados na internet exploram particularidades diferentes das mostradas nos filmes realizados por aqueles que visitam essa comunidade para a produção desse tipo de material. Esses vídeos que mostram a vida social Pankararu em diversos aspectos são representações que produzidas pelos nativos autenticam sua voz e seu ponto de vista, tornando-se um instrumento reivindicatório, de difusão cultural e da

---

<sup>4</sup> Youtube: <https://youtu.be/Q19h9QSzwc4>

<sup>5</sup> Para mais informações ver: <http://www.indiosonline.net/apresentacao-da-rede-indios-on-line2/>

<sup>6</sup> Para maiores informações ver: [http://www.indiosonline.net/entrega\\_de\\_celulares\\_em\\_pankararu/](http://www.indiosonline.net/entrega_de_celulares_em_pankararu/).

realidade vivida por essa etnia. Desse modo, nessa nova conjunção, ocorre uma reconfiguração do conceito de representação, surgindo

[...] com especial potência a concepção de auto representação como um modo legítimo de apresentar (...) um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio (Gonçalves; Head, 2009:19).

Esse ponto de vista específico presente nos filmes nativos apreende particularidades que às vezes passam despercebidas aos visitantes externos ao realizarem filmes sobre esses grupos. Desse modo, podemos afirmar que as produções fílmicas nativas possuem informações de grande valor histórico documental e etnológico para aqueles que pesquisam com esses produtores, isso porque o “cineasta” interno ao realizar um filme olha aquilo que lhe é íntimo e que ele conhece bem, tonando o processo de filmagem mais rico em detalhes, e por isso mais objetivo, ao retratar o ser Pankararu.

Para serem realizados os filmes Pankararu precisam de uma autorização prévia dos caciques das TI's envolvidas. As produções sobre Menino do Rancho e as Mulheres da Força Encantada, receberam as devidas autorizações das autoridades locais. Nas visitas realizadas (Ribeiro, 2013) no Brejo dos Padres coletou-se dezenove filmes produzidos por Alexandre Xandão e Ney Pankararu. Ao todo teve-se o acesso a trinta e oito filmes, dos quais vinte e sete encontram-se disponíveis na internet em canais como o youtube pertencentes a membros dessa etnia.

A partir das análises realizadas dos filmes e das conversas e entrevistas com os produtores desses filmes pode-se apreender ainda que de maneira generalizada, o sentido da produção, que estamos denominando de Filmes Pankararu sobre dois conjuntos de temáticas: a) registros visuais sobre a ritualidade, b) seus momentos de luta, ao se permitirem assimilar tecnologias audiovisuais no seu cotidiano enquanto instrumento documental, de troca, de reivindicações os Pankararu tornam-se capazes de dizer aos outros através perspectiva Pankararu os aspectos dessa identidade sobre o ser Pankararu, sinalizando dessa forma a entrada para uma produção mais autônoma de uma representação sobre eles mesmo. Em seguida selecionamos alguns filmes que vão ser objetos de estudo desse artigo e que fizeram parte da referida dissertação de mestrado apresentada ao PPGA/UFPE (Ribeiro, 2013)

## Construção de imagem, vida real e representação

*O Rio tem Dono*, filme produzido em meados de agosto de 2012, tem como tema principal a vida cotidiana de pescadores tradicionais Pankararu, no entanto, junto com esse tema temos acesso a informações múltiplas sobre as dificuldades vividas pelos sujeitos que narram suas histórias ao longo dos dezesseis minutos e trinta segundos de filme. O filme foi gravado no formato HDV 1920 X 1280, em uma fita DVC, com possibilidade de transferência para o formato de DVD, entretanto, como o filme foi realizado objetivando sua divulgação na internet, o mesmo precisou ser convertido para o formato MPG2, formato compatível com o canal de reprodução de vídeo Youtube.

Ao ser idealizado, o filme documentário em questão tinha como proposta inicial ser um filme educativo que seria distribuído nas escolas indígenas das aldeias Pankararu cujo objetivo era trazer ao conhecimento dos jovens dessa comunidade a existência de pescadores tradicionais. Esse pensamento surgiu quando o idealizador do filme “descobriu” a existência desses pescadores entre essa etnia. No entanto, o roteiro até então apresentado sofreu alterações e passou segundo Alexandre Pankararu, idealizador do projeto, do gênero de vídeo educativo para o gênero de vídeo político, o que não elimina o primeiro, já que o filme continua a trazer informações desconhecidas para muitos, inclusive alguns membros pertencentes a esse grupo. Sinaliza-se a palavra descobrir, por acreditar não ser esse o termo certo, pois os pescadores não estavam escondidos. O que ocorreu e ainda ocorre é que por ser essa uma atividade praticada por poucos na atualidade, somente aqueles que convivem com os pescadores sabem da sua existência, pois em muitos casos essa é uma segunda fonte de renda ou de subsistência

### Fotograma 1 - O Rio Tem Dono



Fonte: Filme O Rio tem dono

Bill Nichols assinala em *Introdução ao Documentário* (2001) que de maneira distinta, o filme documentário “torna audível e visível à matéria de que é feita a realidade

social” (p. 26). No documentário analisado as questões trazidas à tona pelo realizador do filme são de cunho social e de interesse do povo indígena Pankararu, mas não somente desses. A história nos mostra que as populações indígenas no Brasil e no mundo vivenciam, apesar dos diferentes contextos as mesmas situações, sendo, portanto o conteúdo do filme apresentado em diversos aspectos uma realidade compartilhada por diferentes etnias em todo o mundo.

**Fotogramas 2**



**Fonte:** Filme O Rio tem dono

**Fotograma 3**



**Fonte:** Filme O Rio tem dono

*O Rio tem Dono* combina imagens e discursos de personagens que abordam a atividade de pesca realizada pelos índios Pankararu e as intempéries vivenciadas nesse cotidiano. Esses sujeitos que narram as suas histórias, são homens com mais de quarenta anos, e que desde muito jovens praticam a pescaria, tendo aprendido tal ofício no próprio seio familiar. Para a gravação desse filme foram convidados três pescadores para narrar suas histórias. Moradores da TI Entre Serras Pankararu, porém de aldeias diferentes – “Seu” Cícero da Alagoinha, “Seu” Cicero Vermelho do Mundo Novo e “Seu” Cidi Batalha do Piancó (Fotogramas 01 a 03), porém mantenedores de uma relação recíproca de amizade, os sujeitos participantes relatam experiências semelhantes em diferentes situações.

Nos primeiros dois minutos do documentário, sabemos de forma sucinta por cada personagem como se deu sua iniciação na pesca e há quanto tempo praticam tal ofício. Apesar de não ouvir a voz do cineasta, percebemos em alguns momentos ser a fala dos narradores direcionada, seguindo o formato de uma entrevista, o que classifica esse vídeo segundo Nichols (2001) no modelo de documentário participativo com voz em perspectiva. O modelo participativo de documentário corresponde a aquele em que o cineasta mantém contato direto com o tema filmado. Desse modo, é da dependência desse relacionamento que vai ser formulado aquilo que será transmitido, ou seja, há um

direcionamento por parte do cineasta/diretor. A voz em perspectiva, segundo esse autor é quando o cineasta dilui a voz e o argumento do filme em vários mecanismos diferentes do vídeo. Para entendermos o conceito de voz em perspectiva trabalhado por Nichols, é necessário saber que para esse autor a

voz não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 20015:[...]).

**Fotogramas 05**



**Fonte:** Filme *O Rio tem dono*

**Fotogramas 06**



**Fonte:** Filme *O Rio tem dono*

Uma parte da voz presente em *O Rio tem Dono* não é explicitada, apenas sugerida, está implícita, por isso não se ouvem as perguntas feitas aos narradores. Além disso, há outras vozes também em perspectiva presentes nesse documentário, essas vozes são pela ordem, a seleção e o arranjo de som e imagens. Trabalho que implica a decisão sobre qual será o enquadramento e quais ângulos o irão compor; o que será selecionado, descartado ou sobreposto; o momento da filmagem em que se utilizará som direto ou se acrescentará outros efeitos sonoros.

Segundo Nichols (2001: 28), o documentário oferece ao espectador uma “representação reconhecível do mundo”, permitindo ver o mundo histórico através do vídeo, como se visto pelos os olhos desses. Desse modo, podemos dizer que o documentário enquanto representação de uma realidade social nos mostra situações que necessitam de atenção e que pedem para serem exploradas, compreendidas e talvez solucionadas. Em *O Rio tem Dono*, o que é exposto pelos personagens sociais é exatamente uma das muitas situações vividas pelos Pankararu e que necessitam de atenção, sendo, portanto uma representação da vida social desse povo, uma amostra daquilo que constitui seu passado e seu presente.



As aldeias Pankararu encontram-se localizadas a 5 km e 14 km<sup>7</sup> do rio São Francisco. A história oral desse povo, conta que os mesmos sempre viveram da pesca e das águas desse rio. No entanto, com o fim do aldeamento indígena Brejo dos Padres em 1877, muitos dos índios que ali habitavam foram expulsos para as serras que cercam a região, perdendo o acesso às águas do rio.

A partir da década de 40, quando passam a reivindicar seu território tradicional e a recuperar as áreas que lhes eram de direito, os Pankararu retornam suas atividades de pesca, no entanto a agricultura de subsistência praticada pelos indígenas fica comprometida, pois as áreas às margens do rio foram ocupadas por posseiros e o acesso à água é precário e insuficiente para a realização de tal atividade.

### Fotograma 7



**Fonte:** Filme O Rio tem dono

Após a construção da barragem de Itaparica na década de 80, os Pankararu começam a sentir mudanças na rotina da prática pesqueira. Nos relatos contidos no filme, ouvimos com frequência queixas por parte dos pescadores com relação às dificuldades enfrentadas por aqueles que realizam a pesca. Dentre essas, a escassez de peixe é a mais frequente. Seu Sid Batalha nos fala através do vídeo.

[...] ah antes da barragem era muito bom, aí que o peixe era mais fácil dava pra pegar, a pessoa pescava de tarrafa, num era de anzol. Hoje é de anzol e mais sofrido hoje né? o peixe se escondeu mais, e (...) ficou mais difícil o peixe para gente” (O Rio tem Dono, 2012).

---

<sup>7</sup> A distância depende da referência. A 5 km das margens do rio está à aldeia Alagoinha, a 14 km está à aldeia Brejo dos Padres.

Ainda falando sobre a escassez do peixe, Seu Cícero Pescador nos fala de como era o rio e a pesca antes da construção da barragem de Itaparica

[...]naquele tempo era só o rio, tinha a cachoeira na Petrolândia velha. Tinha a cachoeira, a gente ia pra cachoeira, pescava naquele tempo a malha fina, a gente pescava aquela ‘sardinhazinha’, e pescava com a malha pequena a ‘cruvininha’, o ‘piauzinho’, a gente ainda arrumava um peixinho ‘mais melhor’ do que hoje, por que o rio era estreito (...) agora com a evolução da barragem, agora que ela se evadiu o peixe se espalhou muito (...) todo tipo de peixe aqui hoje é pouco” (O Rio tem dono, 2012).

### Fotograma 08



**Fonte:** Filme O Rio tem dono

Nas falas dos dois pescadores ouvimos os reclames sobre a falta de estrutura, da construção de propriedades particulares as margens do rio, da impossibilidade dos pescadores e dos animais terem acesso às águas em consequência dessas construções que bloqueiam as margens mesmo para aqueles que estão na água e tentam aportar. Através da fala de Seu Cidi Batalha e das imagens contidas no filme, confirmamos essa situação

[...]a ‘beira’ do rio agora tá tudo cheio de casa, encheram de casa, cada vez mais vai complicar a vida do pescador, por causa que estão fazendo casas. As terras que são na beira do rio agora tão tudo fazendo casa, ali complica mais o pescador, o pescador não pode nem encostar uma canoa na beira do rio que o povo já manda tirar, afastar, que não pode encostar, como é que o cara vai viver só dentro d’água sem encostar na ‘beirada’ (O Rio tem dono, 2012).

O rio tem dono não é um filme que trata somente das dificuldades enfrentadas pelos pescadores tradicionais Pankararu. No desenrolar do filme, percebemos nas narrativas dos sujeitos, falas que nos trazem suas tradições, histórias e religião, sendo o mesmo um instrumento de produção e divulgação de conhecimento.

Em *Cultura com Aspas* (2009), Manuela Carneiro da Cunha discorre sobre a apropriação da categoria analítica *cultura* pelos povos nativos. A autora nos fala que ao ser tomado por empréstimo por povos periféricos, esse termo passa a ter um significado



diferente daquele usado pelos antropólogos, e por esse motivo passa a ser denominado pela autora como cultura com aspas em distinção ao termo original. No entanto, a distinção na utilização desse vocábulo não acontece somente pelo uso ou não das aspas, segundo Carneiro da Cunha esses dois termos possuem diferenças significativas, as quais muitas vezes não nos é perceptível (: 313). Assim, enquanto a categoria cultura é usada pelos pesquisadores em Antropologia e por representantes do governo para enquadrar sociedades etnicamente diferenciadas, esses povos se aproveitam de tal categoria para veicular sentidos em suas relações interétnicas.

A respeito disso, Carneiro da Cunha (2009), explana que o termo cultura com aspas é uma referência, uma distinção entre aquele adotado e utilizado pelos povos periféricos para designar as atividades realizadas pelo grupo e o utilizado pelos antropólogos. Para essa autora, “cultura” enquanto categoria adotada pelos nativos, situada em um contexto interétnico e utilizada para reivindicações é adaptada a cada nova situação, assumindo assim um novo “papel como argumento político” (:312) de acordo com o contexto situacional.

Para Roy Wagner, autor de *A Invenção da Cultura* (2010), a cultura é o conjunto de elementos de um padrão geral que engloba diversos aspectos da capacidade humana. Através dela, os antropólogos podem tentar entender o homem tanto em sua singularidade como em sua diversidade, ou seja, pode-se a partir desse termo, falar em cultura humana de forma geral ou particular.

Esse autor assim como Carneiro da Cunha (2009: 27), diferencia o termo cultura com aspas e cultura sem aspas. Ao primeiro, o autor dá o sentido do conceito geral utilizado pela Antropologia, ficando ao segundo o sentido particular, “quando visto sob uma determinada perspectiva”, o qual pode ser a partir do ponto de vista do sujeito pesquisado ou a do pesquisador, ou seja, quando esse é direcionado a retratar o modo de vida de um grupo em particular. Para ambos os autores, a categoria *cultura* é utilizada principalmente pelos antropólogos para nomear fenômenos e conceituar grupos de atividades realizadas pelo homem em uma “rede invisível na qual estamos suspensos” (Carneiro da Cunha, 2009: 373).

Com base no uso antropológico dessa categoria, mais do que nunca, em diversas partes do mundo, vários povos estão utilizando tal conceito para obter reparações a danos sofridos ao longo de suas histórias ao “inventarem suas culturas” (Wagner, 2010) em movimentos de valorização da diferença cultural diante do mundo. Assim, na conjuntura atual onde os povos indígenas precisam afirmar e reafirmar suas identidades a cada

instante, a tomada de categorias *ocidentais* antes inexistentes em seus vocabulários, tem se mostrado cada vez mais frequente e necessária pois

[...]para atingir seus objetivos (...), os povos indígenas precisam se conformar às expectativas dominantes em vez de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos, e enfrentar as contradições que isso possa gerar” (Carneiro da Cunha, 2009: 330).

### Fotogramas 09



**Fonte:** Filme Pankararu Nação Cultural

### Fotogramas 10



**Fonte:** Filme Pankararu Nação Cultural

Desse modo, a adoção de certas categorias pelos Pankararu condiz com o momento atual de reivindicação em que vivem e no qual precisam construir argumentos políticos pertinentes com o que lhes é imposto, para que assim alcancem as necessárias reparações pelos danos sofridos no passado e no presente. Destarte, o uso da categoria *cultura*, do mesmo modo que todas as outras adotadas por essa etnia foi resignificada para possuir o significado esperado pelo Estado no contexto vivido por esses que a reclamam sem, no entanto, comprometer o sentido daquilo que é sua “cultura” para esse povo – suas tradições, seus rituais, modo de vida e religião.

Assim como em o *Rio tem Dono* (2012), em *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011), a cultura Pankararu é representada e apresentada em diversos momentos de singularidade. Em outro textos (Athias 2019) sobre utilização de fotografias pelos Pankararu, existe uma descrição e um entendimento dos Pankararu, com relação a fotografias de Carlos Estevão de Oliveira do acervo etnográfico<sup>8</sup> do Museu do Estado de Pernambuco (Athias, 2002) que dá a origem da apropriação dos Pankararu para o uso atual dessas fotografias dos Búzios

<sup>8</sup> Este acervo fez parte de um trabalho de conclusão de Curso elaborado por Jessica Cunha em 2016 com as fotografias de Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco e o uso de fotografias pelos Pankararu para fortalecer a identidade e recuperar aspectos importantes da Cultura Pankararu. E dá a origem ao projeto e o filme Pankararu Nação Cultural.

(Flautas/Tromprete), o registro e a revitalização dos Pankararu com relação as pesquisas que os mesmos realizaram para recuperar e documentar a dança dos Búzios. Athias assinala nesses textos que na realidade a volta destas fotografias para a aldeia, pois hoje se encontram todas elas na Casa de Memória do Troco Velho Pankararu (CMTVP). Que recebeu apoio do FUNCULTURA (Estado de Pernambuco) para o desenvolvimento do projeto de revitalização.

Em *O Rio tem Dono*, os sujeitos que narram suas histórias, a todo o momento fazem referência à tradição da pesca, de como ela se dava no passado e como ocorre no presente, e no filme *Pankararu Nação Cultural*, a referência à cultura ocorre através da apresentação da tradicional dança do búzio e das falas de diversos personagens, que nos contam de como essa dança era realizada no passado e da importância de suas tradições para a (re)elaboração da identidade Pankararu.

No filme *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011), que leva o nome e a logomarca do grupo de dança do Búzio Pankararu Nação Cultural, (ver fotograma 8 e 9) foi produzido como resultado da participação desse grupo no edital do projeto Mais Cultura do Governo Federal. No projeto, a proposta apresentada pelo grupo era a caracterização (compra de calções iguais para os dançantes), transporte e alimentação para a realização de apresentações, em contrapartida o grupo em todo o território Pankararu, assim como no território de seus parentes<sup>9</sup>. No projeto original, a realização do filme não constava no orçamento, no entanto George Vasconcelos, proponente do projeto decidiu realiza-lo

[...]aquele foi um projeto que escrevi, (...) não era nem pra fazer filme, mas acabei fazendo. Não estava no orçamento, nem estava programado pra fazer, mas a gente pegou uma câmera emprestada e já que a gente ia fazer as apresentações em algumas aldeias ai fui registrando. Convidei Ney pra registrar algumas também, ai a gente aproveitou, ai eu disse: bom eu não escrevi pra registrar, mas vamos registrar esse momento, ai a gente fez o documentário que fala sobre a dança do búzio (Vasconcelos, 2012 : 10).

O filme foi gravado usando uma câmera JVC, no formato MPG2 720 X 480, em cartão HD. Assim como *O Rio tem Dono*, *Pankararu Nação Cultural* foi idealizado objetivando sua divulgação na internet e entre os membros dessa etnia e por isso, precisou ser convertido para o formato MPG2. Como o filme possui quase uma hora de duração, o mesmo foi compartilhado na internet dividido em quatro partes, pois na época o

---

<sup>9</sup> Termo utilizado pelos indígenas para fazer referência a outro(s) indígenas(s) de sua etnia ou de outra.

Youtube ainda não aceitava *uploads* com duração maior que quinze minutos. Para os povos indígenas na atualidade, a internet é um importante instrumento de divulgação e acesso a informações, e quando perguntado o porquê da utilização dessa ferramenta o George Vasconcelos nos fala

[...]pra divulgar, né?... para... toda a população né? pra que também conheçam as partes da cultura que pertence a Pankararu e que estava esquecida, né? tanto pela gente daqui, e muitas pessoas que conhecem Pankararu não conhecem que Pankararu também tem essa cultura de dançar o búzio (Vasconcelos, 2012 :11).

Em formato de documentário, o filme foi gravado durante as visitas realizadas pelo grupo de dança Pankararu Nação Cultural a diferentes aldeias entre o estado de Pernambuco e Alagoas. No vídeo podemos ver apresentações da dança do Búzio em momentos distintos, além de depoimentos de membros das etnias Pankararu, Jeripankó, Katokim, Kalancó nas quais o grupo se apresentou. Tais etnias são *pontas de rama* Pankararu<sup>10</sup>.

**Fotogramas: 10**



**Fonte:** Filme Pankararu Nação Cultural

**Fotogramas: 11**



**Fonte:** Filme Pankararu Nação Cultural

**Fotogramas: 12**



**Fonte:** Filme Pankararu Nação Cultural

<sup>10</sup> Para mais informações sobre a relação *tronco velho*, *pontas e rama*s Ver: Arruti, 1995; Athias, 2010, 2007.

Os diversos depoimentos contidos no filme nos retratam a história memorial Pankararu sobre a dança do Búzio. Homens e mulheres nos falam da realização dessa dança quando ainda eram jovens, como é o caso de Seu Zé Pereira, detentor dos conhecimentos tradicionais Pankararu, fazendo referência a Carlos Estevão e seu trabalho realizado entre os Pankararu na década de 30

[...]sobre essa dança que nos habitava os índios Pankararu, eu era muito novo quando alcancei o toré do búzio. As índias se preparavam, e eles chegavam com dois ‘búzios’ cruzados e tocavam um de uma parte e outro de outro, então as caboclinhas cultuavam o toré, muito importante! No tempo de seu Carlos Estevão chegou aqui, foi a primeira vez que eu vi na minha vida, fez tudo aqui ele pra ter o posto e pra gente viver uma vida ‘mais melhor’ (...) (Zé Pereira, Pankararu Nação Cultural, 2011 :13).

Além de ser um importante registro para esse povo, o filme *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu*, é fonte de informações valiosíssimas para esse grupo e para futuros estudos sobre essa etnia. Por conter informações sobre o passado histórico desse povo - como as visitas do pesquisador Carlos Estevão; ou como se dançava o búzio -, esse filme não é somente um veículo de divulgação da cultura Pankararu, ele é também um documento memorial de um passado remoto que atrelado ao presente sempre é retomado ao ativar as lembranças do acontecido. Enquanto documento, os filmes Pankararu contam histórias paralelas de um passado que é coletivo, mas também individual, e evoca lembranças de momentos que apesar de não terem sido vividos pelos jovens Pankararu, é compartilhado e vivenciado por esses no presente.

O uso social dessas imagens em conjunto promove a integração de pessoas e a memorização dos eventos registrados. Em *Pankararu Nação Cultural*, a todo instante a memória Pankararu é sinalizada, assim como é sinalizado à importância de envolver os mais jovens nas práticas culturais das danças e rituais, como coloca a agente de saúde Pankararu Neide Pankararu: “é muito importante que ‘nois’ continue nessas apresentações, porque esse pessoal mais novo, a juventude, não tem conhecimento muito das tradições, né?” (Pankararu Nação Cultural, 2011

Se analisarmos o filme *Pankararu Nação Cultural* em todos os seus aspectos, outras categorias além da categoria *cultura* irão surgir das falas dos diferentes sujeitos que compõem esse vídeo, no entanto, nosso interesse aqui foi fazer uma amostragem da construção da representação dessa categoria nos filmes *O Rio tem dono e Pankararu Nação Cultural*, para nos situarmos diante daquilo que é cultura para a etnia Pankararu e

como a mesma é abordada nessas produções. Tal construção ocorre através do intercâmbio de informações entre o processo de filmagem e de edição, como coloca Nichols (2001), o que torna tais filmes representantes da cultura desse povo, pois enquanto objetos construídos a partir da junção de informações produzidas em um dado contexto são portadores de elementos capazes de produzir conhecimento sobre o povo Pankararu.

A cultura Pankararu representada nesses dois filmes é aquela vivida por essa etnia desde os tempos imemoriais, no entanto, essa mesma cultura é adaptada e readaptada a cada contexto. Não sendo, pois, um *corpus* estático e sim um conjunto de conhecimento tradicional transmitido de geração em geração que constrói e reconstrói um procedimento, e não somente um referente. Desse modo, podemos afirmar que aquilo que é realizado hoje com base em um conhecimento do passado é também cultura, e que as transformações ocorridas em tais manifestações ao longo dos anos, são parte essencial daquilo que definimos por cultura (Carneiro da Cunha, 2009:365).

### **História oral, encenação e representação cultural**

A ficção, segundo Ramos (2008) é um tipo de narrativa que propõe ao espectador entretenimento sem um viés assertivo sobre o mundo e que estabelece entre espectador e personagens empatias emotivas. As ficções são “centradas em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidades que denominamos personagens” (RAMOS, 2008, p.25). Diferente do filme documentário, o filme de ficção não utiliza voz *over*, ele narra à trama em sequências, como que levando o espectador pela mão ao longo do filme. No entanto, não existem somente diferenças entre filme ficcional e o não ficcional, ambos os estilos usam técnicas pertencentes ao outro, como a câmera nervosa/instável, característica de filmes documentários - também adotada em filmes de ficção - ou ainda a encenação que enquanto característica principal dos filmes de ficção, é também utilizada em documentários, como por em *Nanook – O Esquimó* (1922) de Flaherty ou ainda em *Dadá*<sup>11</sup> (2001), curta que mistura documentário e ficção.

---

<sup>11</sup> Filme produzido pelo grupo Nós do Morro, projeto social de arte e cultura fundado em 1986 com sede no Morro do Vidigal, Rio de Janeiro. Mais informações em: [http://www.nosdomorro.com.br/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4](http://www.nosdomorro.com.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4).

Um filme ficcional, ou uma Etnoficção, como assinala ATHIAS (2016) pode ser construído a partir de uma ideia direta do grupo que organiza o argumento ou ser uma adaptação a partir de um evento mitológico (ATHIAS, 2016) conto, um livro, uma história real acontecida no passado, ou ainda um mito ou lenda. Os filmes Pankararu 1) *Leonor, a Índia Que se Encantou* (2009) e 2) *Flechamento do Imbu - O Filme* (2009) são duas produções de ficção baseadas em narrativas<sup>12</sup> orais contadas e transmitidas de geração em geração entre os Pankararu, esses filmes podem também ser situados enquanto filmes de etnoficção. A etnoficção é segundo Rouch, a “colisão” de fatos etnográficos e situações verdadeiras “com narrativas que atribuem sentidos a essas experiências descritas como ficção, mitos e religião”, onde o sujeito cristaliza uma performance virtual ao representar a si mesmo (Gonçalves, 2008:137). O primeiro filme, *Leonor* se constitui de uma narrativa que conta a história de uma jovem índia Pankararu que ao comer a carne de uma ave proibida ao consumo por mulheres, se *encanta*. O segundo, *Flechamento do Imbu*, narra a história do flechamento do imbu, ritual tradicional Pankararu que tem início ao se encontrar o primeiro fruto do imbuzeiro em meados do mês de dezembro, tendo duração aproximada de três meses.

**Fotogramas 13**



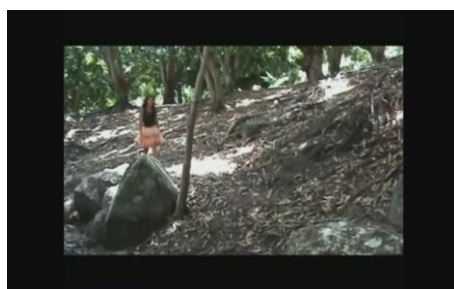
**Fonte:** Filme Leonor

**Fotogramas 14**



**Fonte:** Filme Leonor

**Fotogramas 15**



**Fonte:** Filme Leonor

---

<sup>12</sup> Para os Pankararu essas narrativas contadas pelos ‘seus velhos’ são eventos acontecidos, pois para os mesmos as mitologias são metáforas pra nós e o que nossos velhos contam, acreditamos ser fatos que se evidenciaram.

*Leonor, a Índia que se Encantou e Flechamento do Imbu - O Filme* são produções resultantes de uma oficina de vídeo e de fotografia realizadas nas aldeias Pankararu no ano de 2009, ano em que os filmes foram filmados. As oficinas foram realizadas através do programa federal Cultura Viva e teve duração de uma semana, sendo ministrada por um profissional representante do projeto Índios Online em parceria com o MINC-Ministério da Cultura. Os filmes foram produzidos pelos Pankararu que participavam das oficinas através do auxílio de um tutor. Os atores que interpretaram as personagens nos dois filmes são os próprios índios Pankararu que participaram das oficinas e que também integram o grupo de teatro Mundo Encantado Pankararu, além de alguns indígenas que aceitaram participar das gravações. Ambos os filmes foram produzidos no formato WMV e assim como *O Rio tem Dono* e *Pankararu Nação Cultural*, *Leonor* e *Flechamento do Imbu* foram convertidos para o formato MPG2, e publicado na internet através do canal Youtube.

Em *Leonor* (2009), o filme começa com uma abertura rápida onde aparece o título em uma tipografia cursiva de cor amarela. Apesar de ser uma abertura acelerada, um olhar atento percebe o erro gráfico presente no título de abertura, que logo em seguida é substituído pela cena seguinte de uma jovem índia saindo de casa. Na presente cena e em algumas outras no decorrer do filme, ouve-se em *off* o som desconexo de conversas informais, o que nos indicaria em um filme profissional um “amadorismo” por parte daqueles que realizaram o filme. No entanto, nas produções indígenas esses “amadorismos” são denominados como impurezas que diferenciam esses vídeos daqueles produzidos pelo outro, o “branco”, numa alusão ao real, complementado pelo imprevisto, pelo espontâneo (Corrêa, 2011).

O filme realizado dentro da área indígena Pankararu, nos mostra no decorrer dos seus três minutos de duração, algumas das paisagens que compõem esse território: uma área verde com árvores de médio porte e um pequeno córrego, em uma construção locatária denominada por Ramos (2008) de *encenação-locação*, em que as tomadas são realizadas no mundo onde o sujeito que é filmado vive, como também pode ser visto no filme Kuikuro, *O Cheiro do Pequi* (2006).

Enquanto a cena se desenrola em um enquadramento aberto, é possível acompanhar a jovem índia caminhar entre as árvores. Ouve-se ao fundo o som da água de um córrego e de pássaros, entre eles aquele que caracterizaria o som da juriti, e que será confirmado pelo telespectador em uma cena mais adiante. No quadro seguinte, a jovem chega a uma casa e chama um jovem índio de nome Yaponã, para ir com ela matar a juriti que



encontrou próximo a fonte. Nessa cena, junto ao jovem Yaponã, está à mãe da índia Leonor tecendo algum tipo de artesanato de palha, a mesma adverte a filha sobre a proibição de se comer uma juriti

[...]uma juriti menina, você tá doida? sabe que não pode comer juriti (...) você é uma menina não pode comer juriti! Se você comer uma juriti, ‘cê’ vai ficar que nem ela, você vai criar pena e vai virar um pássaro encantado (Leonor, a Índia que se Encantou, 2009: [...]).

Como mencionado acima, o filme *Leonor, A Índia que se Encantou*, é uma etnoficção baseada em uma história oral existente entre os Pankararu e que narra à história de uma jovem índia que come a carne de uma ave proibida e se *encanta*. O termo “encantar” é usado pelos Pankararu, pelo fato de eles não saberem de fato o que aconteceu com a índia Leonor, se essa se transformou no pássaro juriti, ou se “encantou” “e seu espírito livre percorre as serras da região” (Leonor, a índia que se encantou, 2009).

#### Fotograma 16

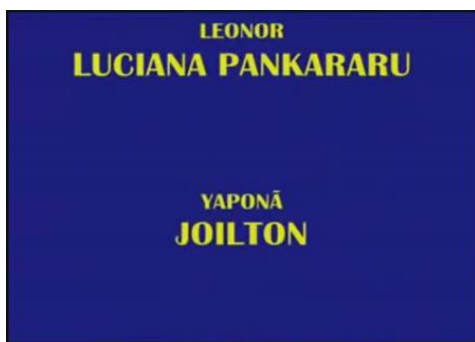


Fonte: Filme Leonor

No transcorrer do filme aqui analisado, temos a presença de diferentes referências à cultura Pankararu, entretanto, tais elementos referências não se encontram somente na cultura desse povo. Afinal a roupa de fibra, o kampiô, a esteira de palha, o arco e flecha não são instrumentos presentes somente na cultura Pankararu, esses também são vistos em diversas culturas indígenas em diferentes partes do mundo. Destarte, acredito estar nesses detalhes o calcanhar de Aquiles desse filme, pois enquanto representação da cultura Pankararu a única referência feita a esse povo encontra-se nos créditos finais, quando através dos mesmos somos informados sobre aqueles que participaram dessa produção.

É somente nesse momento, como podemos ver nos fotogramas ao lado, quando alguns assinam Pankararu como segundo nome, que nos é possível reconhecer essa como uma produção videográfica realizada por essa etnia, visto que durante todo o filme em nenhum momento o etnônimo Pankararu é citado.

**Fotogramas 17**



**Fonte:** Filme Leonor

**Fotogramas 18**



**Fonte:** Filme Leonor

**Fotogramas 19**



**Fonte:** Filme Leonor

Por se tratar de uma ficção, estão presentes nesse filme elementos que o caracterizam enquanto tal. A velocidade e a sequência narrativa, assim como o enredo, nos possibilitam perceber ser esse o estilo escolhido pelos produtores, além dos efeitos especiais nitidamente presentes na cena em que a índia Leonor está passando mal e penas surgem em um de seus braços. Temos ainda nesse filme, cenas que nos dão referências ao sistema xamânico e de fé dos Pankararu, com a presença de um maracá segurado pela curandeira procurada pela mãe de Leonor na esperança de obter a cura para a enfermidade da filha; a própria curandeira, que através dos conhecimentos transmitidos pelos mais velhos sobre ervas e rezas realiza a cura das enfermidades do seu povo; o som das flautas tocadas pelos Praiás, que representam um diálogo com os poderes dos seres “encantados” e que entra em *off* na cena em que Leonor passa mal e se estende até o final dos créditos, além dos torés Pankararu cantado.

O enredo de *Leonor* deixa a entender que a jovem índia se transformou no pássaro devorado por ela. No entanto, no filme, em consequência dos poucos recursos e do pouco tempo disponível para uma construção cinematográfica que tornasse possível a transformação da índia em pássaro, mesmo que durante o processo de edição ao invés de diante das câmeras, obrigou os jovens roteiristas a buscar uma alternativa que informasse

ao público espectador as consequências da desobediência de Leonor. Para alcançar tal propósito, a fala da curandeira no fim do filme nos indica de forma indireta o que ocorreu com a jovem quando essa é questionada pela mãe da mesma: “e minha filha, o que foi que aconteceu com ela?” a curandeira responde: “ela ficou numa loca, vai que o problema dela passa ‘pros’ outros índios” (Leonor, a índia que se encantou, 2009). Além da insinuação por parte da curandeira de que Leonor não tinha alcançado a cura, nos segundos seguintes que antecipam a subida dos créditos finais, uma legenda em amarelo nos deixa saber que a jovem índia Leonor nunca mais voltou da serra e que seu espírito livre desde então protege a nação Pankararu.

Desse modo, podemos dizer que através desse filme vemos a narração imagética de uma das muitas histórias Pankararu. Tal feito ajuda essa comunidade a sentir-se mais próxima daquilo que compõe sua tradição oral. Ver através de imagens o que antes só povoavam suas imaginações traz a esse povo a necessidade de mostrar por meio da propagação de suas histórias e de suas lutas sua origem no mundo e ao mundo. Os filmes Pankararu, sejam ficcionais ou documentários estão repletos de informações sobre essa etnia, e são por tanto portadores de conhecimento e de representações, de ideais, valores e categorias, elementos que destacam a importância da análise antropológica dessas produções audiovisuais enquanto agente social capaz de atingir diferentes segmentos sociais no mundo e de transformar realidades (Levi-Strauss, 1957)

Tal qual *Leonor*, o filme *Flechamento do Imbu - O Filme* (2009) é uma obra etnoficção resultante das oficinas de vídeo e fotografia realizadas na TI Pankararu no ano de 2009, e assim como o primeiro é encenado pelos próprios Pankararu que participavam dessa oficina ou que foram convidados para atuar durante as filmagens. O filme em questão é uma referência ao ritual Pankararu do imbu e narra de forma fictícia e, portanto fantasiosa, como o mesmo é iniciado a cada ano. O imbu é o fruto de uma árvore considerada sagrada para esse povo, o imbuzeiro<sup>13</sup>. O ritual dirigido a essa árvore sagrada, marca o início da época chuvosa no Sertão e é dividido em várias etapas, tem duração de três meses, e começa quando o primeiro imbu é encontrado ainda no imbuzeiro, sendo exatamente a partir desse acontecimento que se inicia o filme aqui analisado.

---

<sup>13</sup> O umbuzeiro ou imbuzeiro, *Spondias tuberosa*, L., Dicotyledoneae, Anacardiaceae, é originário dos chapadões semi-áridos do Nordeste brasileiro; nas regiões do Agreste (Piauí), Cariris (Paraíba), Caatinga (Pernambuco e Bahia). Mais informações ver: [http://www.seagri.ba.gov.br/revista/rev\\_1198/umbu.htm](http://www.seagri.ba.gov.br/revista/rev_1198/umbu.htm).

O filme inicia-se com um letreiro em amarelo informando o nome do filme. Em seguida a cena muda para uma das estradas de terra que cortam as TI's Pankararu e que leva de uma aldeia a outra. Nessa cena, temos o som de pássaros em *off*. Na estrada há uma árvore, porém não nos é permitido identificar a espécie. Nessa cena que possui uma ampla profundidade, surge por trás dos galhos da árvore, a uma distância que nos impede sua identificação, uma pessoa que caminha em direção à câmera. Em uma troca rápida de cena, antes que a pessoa que aparece no quadro seja identificada, a cena muda e nela surge em close um juvenzinho, aparentando ter a idade entre cinco e seis anos, pintado com barro branco - o mesmo utilizado pelos Pankararu para fazer suas pinturas corporais. Esse juvenzinho observa silenciosamente escondido atrás da árvore à pessoa que se aproxima pela estrada.

**Fotogramas 20**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas21**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 22**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 23**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 24**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

Na cena seguinte, uma mão, que parece ser do jovenzinho da cena anterior, coloca sob uma folha em um movimento furtivo que deixa no espectador uma sensação de suspense para a próxima cena, um imbu maduro e succulento. Conversando com

**Fotogramas 25**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 26**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 27**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

**Fotogramas 28**



**Fonte:** Flechamento do Imbu

Alexandre, participante dessa produção, descobri que esse jovenzinho representa o pai do mato, também conhecido como Curupira, um ser “natural” que tem poder sobre a natureza e que tentava pregar uma peça no jovem. Entretanto, o pai do mato, não é um “ser” pertencente às histórias orais Pankararu, segundo Alexandre, durante a produção do filme, os participantes da oficina decidiram tomar de empréstimo a figura do pai do mato das histórias quilombolas para dar ao mesmo um “ar de mistério, fazer uma brincadeira” (SANTOS, 2012). A possibilidade em se acrescentar fatos na história narrada, como posto aqui por Alexandre, é favorecida por ser essa uma etnoficção nos termos cunhados por Rouch, onde a “mistura” de fatos em uma mesma narração é permitida (Gonçalves, 2008).

Na cena que se segue, a pessoa que se aproxima pela estrada pode ser identificada, é um jovem entre 10 e 13 anos, pintado de barro branco com os grafismos corporais

Pankararu. O jovem, ao encontrar o imbu deixado sobre a folha pelo pai do mato, olha a sua volta procurando a presença de outra pessoa. Desconfiado e percebendo que aquilo podia ser uma artimanha para que se flechasse o imbu errado, sai correndo e volta pelo caminho que chegou.

Na próxima cena, em um enquadramento aberto, a câmera acompanha o jovem andando por entre as árvores observando calmamente, até encontrar um imbuzeiro e nele o fruto. Para sinalizar esse encontro o jovem exclama: “imbu, ‘vamo’ flechar!” (Flechamento do imbu – o filme, 2009), e sai correndo.

A sequência de cenas seguintes, na qual o jovem que encontra o imbu corre para avisar seu pai, nos mostra a ansiedade da comunidade pelo início dos rituais do imbu. Tal sentimento pode ser percebido na fala da personagem que representa a mãe do jovem que encontrou o fruto: “meu deus, quando é que vai chegar à época do imbu?”. Nessa cena, as personagens que representam a mãe e o pai do jovem que encontrou o imbu estão sentadas em casa. É importante observar que o pai do garoto segura um pedaço roliço de madeira, que na sequência saberemos tratar-se do búzio, instrumento musical tradicional Pankararu quando na próxima cena ele toca tal instrumento para avisar a comunidade sobre o imbu encontrado.

No desenrolar das cenas seguintes, o filme nos mostra os membros dessa comunidade realizando diferentes atividades diárias, quando são chamados à atenção pelo som do Búzio, que apesar de não aparecer em cena fisicamente, é sugerido através do áudio em *off*.

#### Fotogramas 29



**Fonte:** Flechamento do Imbu

#### Fotogramas 30



**Fonte:** Flechamento do Imbu

No filme, após o toque do búzio a comunidade se reúne na casa daquele que o tocou, nesse caso, a casa da família do jovem que encontrou o imbu. É nessa cena que temos a



referência ao ritual do flechamento do imbu, quando um comunitário pergunta: “o que foi seu Zé que aconteceu?” Seu Zé responde: “achamos um imbu e vamos flechar!”.

O próximo quadro mostra os comunitários que foram até a casa de seu Zé, saindo para preparar os itens necessários para o flechamento. No filme, as cenas que mostram essa preparação são rápidas, mas podemos ver as etapas claramente, pois os enquadramentos favorecem a visualização de todos os passos, inclusive a do ato de flechar, além da trouxa flechada.

Ao fim do flechamento, quando o alvo é acertado, aqueles que participaram festejam e dançam o toré em comemoração ao início de mais um ritual do imbu. Nesse filme assim como em *Leonor*, a alusão ao povo Pankararu só é feita no final, ao surgir à ficha técnica. Ainda nos créditos finais do filme *Flechamento*, podemos ler um agradecimento direto ao povo Pankararu. Assim como em *Leonor* e em *Pankararu Nação Cultural*, *Flechamento do Imbu* também termina ao som do toré Pankararu, como uma assinatura, uma digital a confirmar que aquilo que está sendo representado através do vídeo é pertencente a essa etnia.

A cultura representada através dos filmes em questão está diretamente atrelada à memória oral Pankararu. Nos filmes *Leonor* e *Flechamento do Imbu* as histórias narradas, trazem consigo o poder constitutivo de um saber comum que integra o que Halbwachs denomina de memória coletiva. Para esse autor, é através da memória coletiva “uma corrente de pensamento contínuo, não artificial, que retém o passado que ainda está vivo” (Halbwachs apud Casadei, 2010:05), e que praticada e transmitida através da oralidade (rituais, festas, tradições), é que se cria a noção de pertencimento a um grupo. Halbwachs chamou essa noção de pertencimento de “comunidade afetiva”, onde tal sentimento surge ao se definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia de outro. Para esse autor a memória coletiva é formada da relação do sujeito com o grupo ou grupos aos quais ele está envolvido sócio culturalmente em uma relação de troca e de contraste. Essa memória transmitida de geração em geração é construtora da identidade cultural Pankararu e do sentimento de pertencimento de que fala Halbwachs, sentimento esse que é compartilhado por aqueles que compõem esse povo, e que surge da contínua transferência entre gerações dos conhecimentos e histórias pertencentes a essa etnia, em um constante movimento de construção e reelaboração dessas representações.

## Concluindo

Enquanto objeto de representação da cultura Pankararu, os filmes trazem para esse povo a imagem materializada de narrativas e eventos que somente povoavam sua representa com um forte sentido de reelaboração da identidade, o como dissemos anteriormente o “ser Pankararu”. Essa materialização de algo antes apenas imaginado têm ressignificado os sentidos e os símbolos contidos nessas narrativas imagéticas. Tais ressignificações, no entanto, não tiram do objeto de origem o valor tradicional contido em cada um deles, ao contrário, tais valores se reafirmam diante do confronto tradicional *versus* modernidade tecnológica. Nesses confrontos as imagens fílmicas provocam à comunidade uma reflexão sobre suas atuais condições, as mudanças ocorridas e suas escolhas para o futuro, como coloca Carelli (2011) “os filmes em si podem projetar uma imagem e inspirar toda uma mudança de atitude, de comportamento, de perspectiva, sobretudo, das populações indígenas” (Caixeta, 200:7). Tais mudanças podem ser vistas na vida cotidiana Pankararu, que com a frequente utilização do vídeo e do acesso às tecnologias de informação como a internet, estão cada vez mais inteirados e participativos nas discussões que envolvem os seus interesses, os interesses de outras comunidades indígenas e de outras classes sociais de uma maneira geral.

Assim, ao buscarem conhecimento a respeito de técnicas e manuseio de tecnologias que possibilitam uma produção audiovisual mais estendida com o mundo, como é o caso de câmeras fotográficas e de filmar, computadores, celular, internet, não somente os Pankararu, mas os povos indígenas de toda essa região, buscam através desses, interagir com a comunidade nacional e internacional, principalmente pelo respeito a suas identidades e na luta por seus direitos e na reconstrução de suas imagens enquanto povos indígenas etnicamente diferenciados.

Desse modo, podemos inferir que essa maneira Pankararu de apresentar as a narrativas tradicionais transmitidas através de gerações não deve ser vista como uma substituição ao modelo reprodução da tradição oral (esse aspecto seria uma outra pesquisa) fato esse que ao nosso entendimento dificilmente ocorrerá por diferentes motivos, a possibilidade de uma conscientização no sentido de politização através da produção de imagens, seja, como uma representação de si mesmos e de sua cultura em uma confrontação política, seja enquanto forma de afirmação étnica em circunstâncias atreladas a autoafirmação.



Concluimos que a produção que também pode ser vista como uma necessidade estabelecida diante das diferentes experiências vividas por esse grupo étnico na atualidade implica, em muito, na sua reelaboração e ampliação de seus conhecimentos para uma convivência intercultural com a sociedade circundante, além de transformar e resignificar diversas ações que diante de tais circunstâncias são percebidas para além do seu significado tradicional e histórico, mas também político e social. Já comentado em outra análise sobre representação (Athias, 2015)

Assim, desde a perspectiva dos Pankararu, além de ser uma ferramenta capaz de veicular informação qualificada sobre sua cultura, para eles o filme também é utilizado como um produtor de registros de si mesmos. Então, sobre si e sobre diferentes interesses indígenas não somente do ponto de vista Pankararu, mas dos indígenas que vivenciam semelhantes situações nos estados do Nordeste brasileiro, e por que não no Brasil e no mundo.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (org.). *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

ALBUQUERQUE, M. A. S. *O Regime Imagético Pankararu: tradução intercultural na cidade de São Paulo* (Tese de Doutorado). Florianópolis - SC: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2011.

AMOUNT, Jacques. *A Imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

ARRUTI, J. M. A. *Agenciamento Político da “Mistura”*: identificação étnica e segmentação negro-indígenas entre os Pankararu e os Xocós. In *Revista: Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 02, 2001, p. 215-254. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000200001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000200001)> Acesso em: 10 de maio de 2011.

ATHIAS, R.. Coleções Etnográficas, Povos Indígenas e Repatriação Virtual: Novas Questões, Velhos Debates. In: João Pacheco de Oliveira; Rita de Cássia Melo Santos. (Org.). *De Acervos Coloniais aos Meus Indígenas: formas de Protagonismos e de Construção da Ilusão Museal*. 1ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019, v. 1, p. 337-364.

ATHIAS, R.; GOMES, A. O. (Org.). Coleções Etnográficas, Museus Indígenas e Processos Museológicos. 1. ed. Recife: Editora da UFPE, 2018.

ATHIAS, R.; GOMES, A. O. Apontamentos etnomuseológicos sobre Casa de Memória do Tronco Velho Pankararu Alexandre Gomes e Renato Athias. In: Athias, R; Gomes,

A.O.. (Org.). Coleções Etnográficas, Museus Indígenas e Processos Museológicos. 1ed. Recife: Editora da UFPE, 2018, v., p. 131-158.

ATHIAS, R. Revisiting a participatory film project with Asylum Seekers in London In: Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de (Orgs.) Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa; Brasília- DF: ABA, 2014.

ATHIAS, R. The Others and My Image: Debate on Indigenous Representation with Martu and Pankararu Filmmakers. ETROPIC: ELECTRONIC JOURNAL OF STUDIES IN THE TROPICS, v. 14, p. 63-77-77, 2015.

ATHIAS, R. M.; DANTAS, E. . A Fotografia e o Segredo In: Etnografias com imagens: experiências de campo, da restituição e extroversão da pesquisa. *Iluminuras* (Porto Alegre), v. 13, nº 31, p. 39-56, 2012.

ATHIAS, R.; Barros, N.A. de ; Melo, W. T. . Espaços de memórias e identidade - Três exposições com fotografias do Acervo da coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira. *Revista Antropológicas*, v. 23, p. 98-132, 2012.

\_\_\_\_\_. Imagem Fílmica e Antropologia Visual na Contemporaneidade. In: XIII Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e II Encontro de Antropologia Visual em Alagoas, 2007, Maceió. *Cultura, Identidade e Diferença*. Maceió: Edufal, 2007. v. 1.

\_\_\_\_\_. *A Noção de Identidade Étnica na Antropologia Brasileira: De Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira*. Recife: Ed. Universitária, 2007.

BALDISSERA, Rudimar. Significação e Comunicação na Construção da Imagem-Conceito. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos* X(3), p. 193-200, set/dez 2008.

BARBOSA et al. *Imagem-Conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2009.

BARBOSA, Júnior. [Petrolândia, PE]: 02 de Dezembro de 2011. Entrevista concedida a Ludmila Farias Ribeiro

BARRETO, Juliane N. Karuazu: produção de imagens e reivindicação étnica no sertão alagoano. Trabalho apresentado no XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ALAS de 6 a 11 de setembro de 2011, UFPE, Recife, PE.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política*. — n. 1 (02. sem. 95). Niterói: EDUFF, 1995, p. 15-30.

CARDOSO OLIVEIRA, R. Identidade Étnica, Reconhecimento e o Mundo Moral: *Revista Antropológicas*, ano 09, volume 16(2): 9-40 (2005).

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Conhecimento, Cultura e “Cultura”* In: *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 277-311.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Imagens de índios do Brasil: O Século XVI* In: *Estudos Avançados*, São Paulo: USP 4(10), 1990 p.100

CARELLI, Vincenti. Um Novo Olhar, Uma Nova Imagem in: ARAÚJO, A. C. Z. (Org) *Vídeo nas Aldeias – 25 Anos*. Olinda, PE: ed. Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 42-51.

CAIXETA, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>>. 2009. Acesso em 10 de dezembro de 2012.

DE AMORIM, S. S. Índios Ressurgidos: a construção da autoimagem – os Tumbalalá, os Kalankó, os Catókin e os Koiupanká (Dissertação de Mestrado). Campinas - SP: Universidade de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, 2003.

DIAS, Diego M. Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo: Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.

DURKHEIM, E. ***Pragmatismo e sociologia***. Porto, RES Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. As formas elementares da vida religiosa. In: *Os pensadores*. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FELDMAN-BIANCO, B. Introdução In: *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. São Paulo: Papirus, 1998, p.11-20.

GALLOIS, Dominique T. *Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais*. Revista Sinopse, CINUSP, USP, mai./2000. Disponível em: <http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/artigos.html>. Acesso em 10 de junho de 2012.

GINSBURG, Faye. Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. In: C. Eckert; P. Monte-Mor (org.). *Imagem em Foco – Novas Perspectivas em Antropologia*. Porto Alegre: PPGAS/Editora da UFRGS, 1999.

GONÇALVES, M, A.; HEAD, Scott. Confabulações da Alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: Gonçalves; Head. *Devires Imagéticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.15-35.

GONÇALVES, M. A. *O Real Imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

LEITE, M. L. M. Texto Visual e Texto Verbal in: *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. São Paulo: Papirus, 1998, p.37-50.

LOPES, José R. Os Sistemas Abstratos e a Produção de Reflexividade na Religiosidade Contemporânea. In: *Revista Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 11, n. 11, p. 13-34, Setembro de 2009.

KOHATSU, L. N. O Uso do Vídeo na Pesquisa de Tipo Etnográfico: uma discussão sobre o método. *Periódicos Electrónicos em Psicología*. USP, São Paulo, 25, 2º sem. de 2007, pp. 55-74. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psie/n25/v25a04.pdf>>. Acessado em: 10/04/2013..

MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: investigação em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2001.

NOVAES, C. S. Imagens e Ciências Sociais: trajetória de uma relação difícil In: Barbosa et al. *Imagem-Conhecimento*. São Paulo: Papirus, 2009, p.35-60

PEIXOTO, C. et al. Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições In: Revista Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. P. 9-29.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. Antropologia e visualidade no contexto indígena. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 139-152, 2007. ISSN 0104-5679

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal... O Que é Mesmo Documentário?* São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, S. J. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, 2005, V. 48 Nº 2, p. 613- 648.

RIBEIRO, S. J. Notas para um Debate em Antropologia Visual: *Revista Mack*. Arte 11/8/05, p. 45 -67. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Editora/Revista\\_Arte\\_Historia\\_Cultura/Revista\\_20\\_Mack.\\_20Arte\\_20jose\\_20da\\_20silva\\_20ribeiro\\_2006.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Editora/Revista_Arte_Historia_Cultura/Revista_20_Mack._20Arte_20jose_20da_20silva_20ribeiro_2006.pdf)>. Acesso em: 01 de Março de 2013.

SARAPO G.; ATHIAS, R.. As Forças Encantadas: Dança, Festa e Ritual entre os Pankararu. *GIS - Gesto, Imagem e Som*, v. 2, p. 120-218, 2017.

SILVA, Fernanda. *A Perspectiva da Cultura Xavante nos Filmes de Divino Tserewahú*. Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil (GT 12 – Antropologia Visual).

TACCA, F. C. O. *Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na comissão Rondon*: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 2002, V. 45 nº 1, p. 187-219.

VASCONCELOS, Geroge. [Petrolândia, PE]: 08 de Março de 2012. Entrevista concedida a Ludmila Farias Ribeiro.

WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

### Filmografia:

“CHEIRO DE PEQUI (Imbé Gikegü)”. Direção e fotografia: Maricá e Takuma kuikuro. Fotografia: Maricá, Maluki, Manunegi, Mhajugi, Takuma, Asusu kuikuro. Produção: Vídeo nas Aldeias/ AIKAX – Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu e Documentário Kuikuro - DKK, 2010 (00h36min minutos), Mato Grosso.

“MENINO DO RANCHO: RITUAL, CURA E INICIAÇÃO ENTRE OS PANKARARU”. Direção: Renato Athias e índios Pankararu, 2006. (22’14’’); Gênero: Documentário.

“**DADÁ**”. Direção: Eduardo Vaisman, 2001 (02’); Gênero: Documentário, ficção, RJ.

“FLECHAMENTO DO IMBU – O FILME”. Ficção. Imagem: Sandro Egues; Direção: Sandro Egues e Araci Pankararu; Edição Alex Pankararu, Luciana Pankararu, Ney Pankararu, 2009, (02’ 57’), TI Pankararu, Petrolândia-Pe.

“IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS”. Direção: Edward Curtis, 1914.

“LEONOR, A ÍNDIA QUE SE ENCANTOU”. Ficção. Imagem: Sandro Egues; Direção: Luciana Pankararu. Edição: Alex Pankararu, 2009, (03’ ), TI Pankararu, Jatobá-PE.

“NANOOK OF THE NORTH”. Direção: Robert Flaherty, 1922.

“O RIO TEM DONO”. Direção: Alexandre Pankararu. Imagens e edição Alexandre Pankararu. Colaboração: Vanessa. Filme de Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Entre Serras. Produção Petei Xe Rajy; Apoio: Secretária de Assuntos Indígenas de Petrolândia; Ponto de Cultura Filhos de Raízes do Povo Entre Serras Pankararu, (16’ 31’’), TI Pankararu, Petrolândia –PE.

“PANKARARU NAÇÃO CULTURAL”. Direção: George de Vasconcelos Sarapó Pankararu. Produção: Graciela Guarani. Câmera: Ney Pankararu. Edição: Alex Pankararu. Realizado pelo projeto Microprojetos e + cultura; FUNDARPE; Governo de Pernambuco; FUNARTE; Ministério da Cultura, Governo Federal do Brasil; Banco do Nordeste. Apoio: Casa de Memória Tronco Velho Pankararu, 2011, (55’ 56’’), TI, Pankararu, Petrolândia –PE.