



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ADRIANA NAKAMURA GALLASSI

**“OS NÃO ÍNDIOS VIERAM OLHAR COMO NÓS SOMOS”:
INTERCULTURALIDADE E REPRESENTAÇÃO NA SÉRIE
ÍNDIO PRESENTE**

ADRIANA NAKAMURA GALLASSI

**“OS NÃO ÍNDIOS VIERAM OLHAR COMO NÓS SOMOS”:
INTERCULTURALIDADE E REPRESENTAÇÃO NA SÉRIE
ÍNDIO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Mônica Panis Kaseker

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

G163n Gallassi, Adriana Nakamura.
"Os não índios vieram olhar como nós somos" : interculturalidade e representação na série Índio presente / Adriana Nakamura Gallassi. - Londrina, 2020.
239 f. : il.

Orientador: Mônica Panis Kaseker.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação - Tese. 2. Índios - Tese. 3. Identidade cultural - Tese. 4. Estudos interculturais - Tese. I. Kaseker, Mônica Panis . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

ADRIANA NAKAMURA GALLASSI

**“OS NÃO ÍNDIOS VIERAM OLHAR COMO NÓS SOMOS”:
INTERCULTURALIDADE E REPRESENTAÇÃO NA SÉRIE
ÍNDIO PRESENTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Panis Kaseker
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Marcelo Silveira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof^a. Dr^a. Márcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 18 de dezembro de 2020.

*Aos melhores companheiros de vida,
Ademar, Célia e Juliana.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ademar e Célia, por todo amor, ensinamentos e apoio na vida. À minha irmã, Juliana, por ser a melhor companhia e amparo desde sempre.

Ao Luiz Adamchuk pelo companheirismo, carinho e força, que tornaram esse caminho ainda mais gratificante de ser percorrido.

À minha orientadora, Prof^a. Mônica Kaseker, primeiro por me apresentar um universo novo, que não só possibilitou essa pesquisa, mas transformações profundas em mim e no meu olhar, e também por me ajudar na construção deste trabalho.

À Prof^a. Márcia Buzalaf pelas valiosas reflexões propostas, por fazer parte da minha formação desde a graduação e por aceitar participar da banca.

Ao Prof. Marcelo Silveira pela generosidade nas contribuições e pelo prazer de tê-lo em minha banca.

Ao Bruno Villela por ser tão solícito e colaborar para a realização deste estudo. A toda equipe que tornou *Índio Presente* realidade em meio a tanta desinformação sobre os povos indígenas.

Aos amigos e sócios, Bruno Costa e Heron Heloy por todo suporte e compreensão durante essa fase.

Às amigas, Letícia Bonomo e Fernanda Neri por estarem perto de coração e alma me incentivando sempre.

Aos colegas e amigos do Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina pelos momentos felizes compartilhados e por todo apoio durante essa fase.

À Universidade Estadual de Londrina por me proporcionar tanto aprendizado, encontros com pessoas incríveis e crescimento como pessoa e como profissional.

*As pessoas têm um imaginário que acha
que ser indígena tá no que a gente veste,
no que a gente usa, no nosso cabelo,
na nossa cara. E não, né? Sem o cocar,
sem a pintura, eu sou indígena.
Não é uma coisa que tá por fora,
mas por dentro.
É o que compõe a nossa identidade.*

Yacunã Tuxá

*De que lugar se projetam os paraquedas?
Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho.
Um outro lugar que a gente pode
habitar além dessa terra dura:
o lugar do sonho.*

Ailton Krenak

GALLASSI, Adriana Nakamura. “Os não índios vieram olhar como nós somos”: interculturalidade e representação na série Índio Presente. 2020. 239 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

A série de TV documental Índio Presente (2018) consiste em uma produção audiovisual feita por não indígenas e financiada por edital público, o qual determinava a elaboração de uma série no sentido de apresentar o papel que os povos indígenas reivindicam na sociedade e a revisão do processo colonial. Com base no contexto brasileiro, em que se evidencia um silenciamento dos povos indígenas ou a visibilização a partir de estereótipos, este estudo busca compreender em que medida a série articula um discurso de contestação das injustiças, desigualdades e opressão às identidades dos povos indígenas rompendo com estereótipos e propondo uma abordagem mais dialógica de representação. Para isso, a análise fundamenta-se nos conceitos de interculturalidade, hibridismo, identidade cultural e representação, reflexões localizadas epistemologicamente no campo dos estudos culturais, utilizando o ferramental metodológico da Análise do Discurso (ORLANDI, 1990, 2001) e de adaptação ao objeto audiovisual em seis dimensões: contextual, verbal, visual, sonora, imagem-texto e dos efeitos (BRAIGHI, 2016), apoiado na abordagem da comunicação como forma de compreender os sentidos que emergem a partir das afecções. Conclui-se que a série contribui para desconstruir aspectos do discurso colonial e hegemônico, os quais instauram preconceitos, estereótipos e homogeneização dos povos originários, permitindo ao espectador o acesso à diversidade indígena e aos indígenas interculturais do presente. Apreende-se também o que Spivak (2010) afirma sobre a dificuldade de desafiar certos traços da cadeia hegemônica, que se mantém mesmo nos discursos que buscam combatê-los.

Palavras-chave: Povos indígenas. Interculturalidade. Identidade cultural. Representação. Audiovisual.

GALLASSI, Adriana Nakamura. **“The non-indigenous came to see how we are”**: interculturality and representation on Índio Presente series. 2020. 239 p. Dissertation (Masters in Communication) - State University of Londrina, Londrina. 2020.

ABSTRACT

The documentary TV series Índio Presente (2018) is an audiovisual production made by non-indigenous people and financed by public notice, which determined the elaboration of a series about the role that indigenous peoples claim in society and a review of the colonial process. Based on Brazilian context, which evidences the silencing of indigenous peoples or the visibility is according to stereotypes, this study seeks to understand to what extent the series articulates a discourse that contests injustices, inequalities, and oppression of indigenous people's identities, eliminating stereotypes and proposing a more dialogical approach to representation. For this, the analysis is based on interculturality, hybridity, cultural identity and representation concepts, reflections epistemologically located in the cultural studies field, using the methodological tool of Discourse Analysis (ORLANDI, 1990, 2001), adapted to the audiovisual object in six dimensions: contextual, verbal, visual, sound, image-text and effects (BRAIGHI, 2016), supported for the communication approach as a way to understand the meanings that emerge from the affections. It concludes that the series contributes to deconstructing aspects of colonial and hegemonic discourses, that establishes prejudices, stereotypes and homogenization of the original peoples, allowing the spectator to access the indigenous diversity and the intercultural indigenous peoples of the present. It also apprehends what Spivak (2008) affirms about the difficulty of challenging certain features of the hegemonic chain, maintained even in the speeches that seek to combat them.

Key Words: Indigenous peoples. Interculturality. Cultural identity. Representation. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Sujeitos do ato de comunicação	91
Figura 02	Angulação vertical da câmera	100
Figura 03	Angulação horizontal da câmera	101
Figura 04	Terra Indígena Irantxe em Grande Plano Geral	117
Figura 05	Daniel Munduruku em Plano Médio	119
Figura 06	José R. Bessa Freire em Plano Médio	121
Figura 07	Daniel Munduruku em Primeiro Plano	122
Figura 08	Jovens indígenas tocando e cantando em português	126
Figura 09	Jovens indígenas de roupas tradicionais de sua etnia	126
Figura 10	Sequência de imagens Kissibi Kumu e Regis Myrupu em encenação de telefonema	131
Figura 11	Kissibi Kumu em Primeiro Plano	133
Figura 12	Regis Myrupu em Primeiro Plano	135
Figura 13	Sequência de imagens cultura Dessana	136
Figura 14	Ana Paula em Plano Médio	138
Figura 15	Denilson Baniwa em Plano Médio	142
Figura 16	Sequência de imagens autorrepresentação indígena	144
Figura 17	Anna Maria da Costa em Plano Médio	145
Figura 18	Arthur Freitas em Plano Médio	149
Figura 19	Sequência de imagens semelhanças entre indígenas e não indígenas	151
Figura 20	Carolina Luz em Plano Médio	154
Figura 21	Sequência de imagens pintura de corpos	156
Figura 22	Lappa Kamayurá e André Borba em Plano Conjunto	157
Figura 23	Sequência de imagens luta entre indígena e André Borba	158
Figura 24	Renata Curado em Primeiro Plano	160
Figura 25	Diversidade indígena na Aldeia Multiétnica	161
Figura 26	Sequência de imagens dança indígena na Aldeia Multiétnica	163
Figura 27	Indígenas Fulni-ô em Plano Geral	165
Figura 28	Indígena Fulni-ô em Primeiríssimo Plano	166
Figura 29	João Pacheco em Plano Médio	168
Figura 30	Anápuàka Tupinambá em Plano Médio	171

Figura 31	Deborah Duprat em Primeiro Plano	172
Figura 32	Sequência de imagens diversidade indígena.....	174
Figura 33	Bruna Franchetto em Plano Americano	175
Figura 34	Bruna Franchetto em Primeiro Plano	175
Figura 35	Panorâmica do céu a cruz.....	176
Figura 36	Sequência de imagens modus vivendi família Verissimo.....	180
Figura 37	Maike Sá, Suyanne Verissimo e Towe Verissimo em Plano Conjunto.....	181
Figura 38	Suyanne Verissimo em Plano Médio.....	182
Figura 39	Sequência de imagens aula de dança	184
Figura 40	Sequência de imagens aula de Karatê.....	184
Figura 41	Tawa Verissimo em Plano Médio	185
Figura 42	Suyanne e Towe Verissimo em Plano Médio.....	186
Figura 43	Fachada da Escola Bilíngue Antônio José Moreira	188
Figura 44	Sequência de imagens estudantes da Escola Bilíngue Antônio José Moreira	189
Figura 45	Sônia Guajajara em Plano Médio.....	193
Figura 46	Sônia Guajajara em Primeiro Plano	193
Figura 47	Estudante indígena da Escola Bilíngue Antônio José Moreira em Primeiro Plano	195
Figura 48	Sequência de imagens diversidade indígena.....	197

LISTA DE QUADROS

Quadro 01	Nome, duração, tema e descrição dos episódios de Índio Presente.....	80
Quadro 02	Entrevistados que aparecem em mais de três episódios	84
Quadro 03	Povos indígenas cujas etnias tiveram representatividade na série	85
Quadro 04	Funções e episódios com participação de indígenas	87
Quadro 05	Sequências selecionadas para análise	94
Quadro 06	Condições para emergência dos efeitos	104
Quadro 07	Lista de locutores das sequências selecionadas para análise ..	110
Quadro 08	Macrotemas, temas e subtemas das sequências selecionadas.	114
Quadro 09	Entrevistados indígenas da série Índio Presente	200
Quadro 10	Entrevistados não indígenas da série Índio Presente	202

LISTA DE TABELAS

Tabela 01	Espaço de voz episódio 2 e 3 da série Índio Presente.....	203
------------------	---	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise de Discurso
APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
BG	Background
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CTI	Centro de Trabalho Indigenista
Funai	Fundação Nacional do Índio
GC	Gerador de Caracteres
Idesam	Instituto de Conversação e Desenvolvimento Sustentável da Amazônia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISA	Instituto Socioambiental
OIT	Organização Internacional do Trabalho
PDL	Projeto de Decreto Legislativo
RDS	Reserva de Desenvolvimento Sustentável
SIGEF	Sistema de Gestão de Terras
SPI	Serviço de Proteção aos Índios
SPILTN	Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais
TI	Terra Indígena
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNI	União das Nações Indígenas
UNIND	União das Nações Indígenas
Unirio	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
VCR	Video Cassette Recorder
VNA	Vídeo nas Aldeias

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	INTERCULTURALIDADE, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO	22
2.1	CULTURA, CULTURAL E INTERCULTURAL	25
2.2	IDENTIDADE CULTURAL	31
2.3	REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO	38
2.4	ESTEREÓTIPOS EM RELAÇÃO AOS POVOS INDÍGENAS	47
3	OS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS	50
3.1	PANORAMA HISTÓRICO	51
3.2	REPRESENTAÇÃO DOS INDÍGENAS NO AUDIOVISUAL	66
4	A SÉRIE ÍNDIO PRESENTE	78
4.1	OS EPISÓDIOS	79
4.2	SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS	83
4.3	SELEÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS E LOCAIS DE GRAVAÇÃO	84
4.4	PARTICIPAÇÃO DE INDÍGENAS NA PRODUÇÃO DA SÉRIE	86
5	METODOLOGIA	88
5.1	DIMENSÃO CONTEXTUAL	94
5.2	DIMENSÃO VERBAL	97
5.3	DIMENSÃO VISUAL	98
5.4	DIMENSÃO SONORA	102
5.5	DIMENSÃO IMAGEM-TEXTO	102
5.6	DIMENSÃO DOS EFEITOS	103
6	ANÁLISE	106
6.1	OLHAR PARA FORA	107
6.1.1	Identidades	107
6.1.2	Finalidade	112
6.1.3	Propósito	114
6.1.4	Dispositivo	115

6.2	CULTURA PARADA VIRA MUSEU	117
6.3	A GENTE NEM SABIA QUE A NOSSA CULTURA ERA ATRAÇÃO TURÍSTICA	129
6.4	ELE NÃO É MAIS ÍNDIO PORQUE USA ROUPA.....	141
6.5	A GENTE PODE SE TORNAR UM POUQUINHO ÍNDIO	147
6.6	QUALQUER UM PODE SER ÍNDIO? ISSO É UMA BOBAGEM	164
6.7	NUNCA VI ÍNDIA DANÇAR	177
6.8	OS NÃO ÍNDIOS VIERAM OLHAR COMO NÓS SOMOS	187
6.9	DOS EFEITOS	198
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
	REFERÊNCIAS.....	210
	APÊNDICES	217
	APÊNDICE A BREVE BIOGRAFIA DOS CRIADORES DE ÍNDIO PRESENTE	218
	APÊNDICE B BREVE BIOGRAFIA DOS ENTREVISTADOS	220
	ANEXO	229
	ENTREVISTA EPISÓDICA: BRUNO VILLELA.....	230

1 INTRODUÇÃO

Povos indígenas. O que você sabe sobre eles? Questionei-me isso quando a minha orientadora propôs a temática e o objeto de pesquisa deste estudo. Percebi, então, que sabia muito pouco. Mesmo tendo estudado parte da minha vida em escolas consideradas boas, algumas até referências nas cidades em que morei, o meu conhecimento sobre o assunto resumia-se em saber que eles já estavam no Brasil antes de os portugueses chegarem, que alguns foram escravizados, alguns passaram a viver como qualquer outra pessoa não indígena e outros permaneciam vivendo “como índios”. Mas, onde? Quantas etnias existem? Quantas línguas diferentes falam? Não devem ser muitas, imaginava. Não quero me gabar do acesso à boa educação que tive, mas dizer que, apesar de ser privilegiada nesse sentido, descobri que não sabia nada sobre os povos indígenas brasileiros.

Essa constatação também me levou a refletir sobre a minha própria história, ou melhor, a história que me foi contada sobre mim. Sou brasileira, mas o que mais ouvi, na verdade, é que sou mestiça. Uma mistura que sempre soava como um elogio. Afinal, eu tinha em meus genes a herança dos italianos e dos japoneses. Como se esses países me constituíssem. Os pais da minha mãe são japoneses, nasceram lá e imigraram para o Brasil. Os meus genes italianos são um pouco mais distantes de mim, os pais do meu avô eram italianos. Não os conheci. Sobre os pais da minha avó, nunca se falava de onde eram, porque eram só brasileiros, vai saber de que mistura: portugueses, africanos, índios? Não sei, não sabem me dizer. Não era importante.

Posso dizer que o meu primeiro contato com os povos indígenas brasileiros, assim no plural, foi como espectadora da série *Índio Presente*, que consiste no objeto de análise desta pesquisa. A cada episódio eram tantas informações novas, que, apesar de soar como um conhecimento básico do assunto, eu não sabia. Em conversas informais com amigos descobri que não era a única. Por meio das indicações de leitura para delinear o projeto de pesquisa, me deparei com o termo *interculturalidade*, isso porque consiste em algo que constitui, em especial, os índios do presente: eles se identificam com a cultura de suas etnias, mas não estão alheios à sociedade, afinal são brasileiros e precisam se atualizar em relação às mudanças que acontecem com o tempo, como qualquer não indígena.

Acredito que foi neste ponto que minha identificação com a temática aconteceu. Isso porque eu já vivi na pele as maravilhas e os desafios de ser constituída pela interculturalidade - e não é porque sempre me falaram que sou ítalo-nipo-brasileira. Dos nove aos dezesseis anos tive a experiência de morar no Japão. Claro, não se compara com a experiência de ser indígena no Brasil, essa comparação não é minha pretensão aqui, mas me identifiquei no ponto que toca a questão da identidade, porque, como bem define García Canclini (2008a), processos de hibridação não são sinônimos de fusão sem contradições.

À medida que aprendia sobre os indígenas, compreendia (ao menos mais que de início) sobre suas trajetórias durante a formação do Brasil e sobre os interesses e relações de opressão que se estabeleceram e que nos trouxeram até esse momento. Foram e são chamados genericamente de índios, foram e são vítimas de guerras, massacres e de repressão identitária e cultural. O projeto civilizatório e centralizador dos europeus - e, depois, dos brasileiros não indígenas - reprimiu física e simbolicamente as identidades culturais dos povos originários. Nesse processo, deparei-me com o livro *A ideia de cultura*, de Terry Eagleton, mais especificamente com o trecho que diz:

A única coisa pior do que ter uma identidade é não ter uma. Dispende muita energia afirmando sua própria identidade é preferível a sentir que não se tem absolutamente nenhuma identidade, mas ainda mais desejável é não estar em nenhuma das duas situações (EAGLETON, 2011, p.98-99).

Eu, que só precisei dispende energia afirmando para mim mesma a minha identidade - e não julgo que foi fácil -, não poderia ter (e não tenho) a dimensão do desafio que deve ser lutar para ter o direito de afirmar identidades historicamente oprimidas, até hoje alvo de estereótipos, preconceitos e todo tipo de violência física, simbólica e patrimonial. Portanto, é com esse olhar em processo de desconstrução e de descolonização, que me propus ao desafio de empreender este estudo localizado epistemologicamente no campo dos estudos culturais e que parte da inquietação de constatar que não só a imagem que eu tinha do que é “ser indígena”, como a imagem que permeia a sociedade atualmente corresponde ainda a traços persistentes de séculos de dominação, os quais reproduzem a visão eurocêntrica e colonial, pela qual se compara culturas julgando uma como superior a outra.

Desde o relato feito na carta de “descobrimento” por Pero Vaz de Caminha às representações artísticas, literárias e cinematográficas feitas por estrangeiros e também por brasileiros, os indígenas são representados de forma estereotipada. Quando não são estereotipados, são invisibilizados. Apenas nos anos 1970, quando da organização do movimento indígena na luta pela cidadania brasileira, começaram a despontar produções audiovisuais em que eles se autorrepresentam e, então, passam a intervir no campo de representação de si e de seus povos. Mas, quem teve acesso a essas produções? Quem se preocupou em vê-los a partir de sua autorrepresentação? Spivak (2010) fala sobre o silenciamento dos subalternos, que nem sempre se trata do silenciamento de não deixá-los falar, mas de não serem ouvidos.

Nesse sentido, as representações dos indígenas que permearam a maior parte da história do Brasil e que estão vívidas e presentes ainda hoje são as que os reduzem a algumas características, que homogeneizam sua diversidade, que os invisibiliza no presente e, claro, isso tem consequências para os povos originários, entre as quais algumas envolvem o próprio reconhecer-se integrante de um grupo, de uma cultura. Muitos rejeitaram a identidade indígena como forma de proteger-se, mas nunca foram integrados totalmente como brasileiros de verdade. Outros, ainda hoje, lutam pelo modo de viver do seu povo, mas, após anos de contato com os brancos, também incorporaram alguns dispositivos e modos de viver considerados não indígenas - como uso de tecnologias, interesse por formação universitária - e, por isso, muitas vezes sua identidade é questionada (LUCIANO, 2006).

Por isso, neste estudo busca-se compreender a identidade no contexto atual, a qual para Stuart Hall (2006), consiste em algo que está em permanente construção, transformação e expansão. A falta de fixação e estabilidade coloca a noção moderna de identidade, que se supunha fixa, estável e coerente, em questão. Em toda parte, emergem identidades culturais em transição, que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais e que são o produto dos complicados cruzamentos e misturas culturais cada vez mais comuns no mundo globalizado (HALL, 2006).

A hibridação, assim, faz parte dos movimentos identitários. No contato entre culturas e identidades diferentes, ocorrem processos de seleção de elementos, de diferentes grupos e épocas, operados pelos grupos hegemônicos na construção dos relatos que lhes convêm (GARCÍA CANCLINI, 2008a). Nesse sentido, a

hibridação figura na própria formação do Estado brasileiro, uma civilização viabilizada, entre outras coisas, “na base dos saberes indígenas, que permitiram a adaptação do europeu em outras latitudes, e provendo largamente a força de trabalho que as inseriu no mercado mundial em formação” (RIBEIRO, 1995, p.65). Nasce um povo-nação mestiço, que mistura todos os povos para fundar uma heterogeneidade étnica original, iniciada através do esforço de séculos anulando qualquer autodeterminação étnica dos povos subalternizados.

Assim é que a Ibéria e a Grã-Bretanha, tão recheadas de duras resistências dos povos que englobam em seus territórios, que jamais conseguiram digerir, aqui deglutem e dissolvem quase tudo. Onde se deparam com altas civilizações, seus povos são sangrados, contaminados, decapitados de suas chefaturas, para serem convertidos em mera energia animal para o trabalho servil. Essa gente desfeita só consegue guardar no peito o sentimento de si mesma, como um povo em si, a língua de seus antepassados e reverberações da antiga grandeza (RIBEIRO, 1995, p.68).

Diante disso, no contexto pós-colonial, "o problema da identidade retorna como um questionamento persistente no enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem - pessoa desaparecida, olho invisível [...] - é confrontada" (BHABHA, 1998, p.79). A pós-colonialidade configura-se mais pela manutenção de relações de poderes, que de mudanças. Seja o Brasil no contexto mundial e da divisão internacional do trabalho, seja os povos explorados durante o Brasil colonial, os quais se mantêm na mesma relação de poder. As relações neocoloniais¹, portanto, configuram-se pela manutenção de povos subalternos - indígenas, descendentes de africanos e mestiços sem sangue europeu - em posição de explorados, invisibilizados, silenciados e estereotipados.

A crise da identidade na pós-modernidade (HALL, 2006) relacionada aos processos de hibridação (HALL, 2006; GARCÍA CANCLINI, 2008a) que se acentuam com o desenvolvimento tecnológico proporcionado pela conexão via internet, além do aumento do acesso a *smartphones* e da presença que essas tecnologias têm no nosso cotidiano não inaugura, portanto, a questão identitária para os povos indígenas, mas não o deixam à parte. Os povos indígenas, no entanto,

¹Termo que reconhece e ressalta a relação de subalternidade e exploração colonial que, mesmo hoje, exaure os povos que foram colonizados, em outro momento histórico, por países europeus. Ou até mesmo os países que são designados como do Terceiro Mundo pelos países hegemônicos, do Primeiro Mundo.

utilizam a internet como instrumento de autorrepresentação e de luta por direitos, por meio de *site*, *blog*, *web rádios*, canais e perfis nas redes sociais. Naturalmente, diversas pesquisas sobre os povos indígenas brasileiros e a questão de sua representação debruçaram-se sobre a autorrepresentação.

Em 2018, contudo, foi lançada a série de TV documental *Índio Presente*, com 13 episódios dedicados à discussão de equívocos sobre os povos indígenas brasileiros, produzida por não indígenas. A série foi financiada por edital público e exibida pela TV Brasil, TV Cultura, Canal Futura e foi disponibilizada por um período no Futura Play. Para sua produção foram visitados 16 povos indígenas em 11 estados brasileiros com o intuito de apresentar os índios atuais, que vivem no nosso tempo.

Deste modo, esse estudo justifica-se na medida em que abre espaço para discutir, de forma ampla, a questão da representação dos povos indígenas. A escolha pela série baseia-se em sua produção proporcionada por financiamento público, o qual propunha abordar o papel que os povos indígenas reivindicam na construção de um país plural e mais justo, além de revisar o processo colonial português. Dessa forma, ao analisá-la estamos verificando um modo de representação atual dos povos indígenas pelo olhar do Outro.

Esta pesquisa tem como objetivo, portanto, analisar em que medida a série *Índio Presente* articula um discurso de contestação às injustiças, desigualdades e opressão aos povos indígenas brasileiros, rompendo com estereótipos e propondo uma abordagem mais dialógica de representação identitária dos povos originários, a partir de uma visão produzida por não indígenas para não indígenas. Articulam-se, assim, como passos para alcançar esse intento, outros três objetivos específicos: aferir as estratégias utilizadas para intervir no campo da representação dos povos indígenas; verificar qual é a imagem projetada sobre o que é ser indígena na atualidade; e averiguar se os indígenas têm espaço e voz na construção de sua representação na série.

Para fundamentar e tornar possível a análise, partimos da compreensão de que a representação constrói significados por meio da linguagem, os quais têm impacto na compreensão sobre o nosso eu, sobre o outro e sobre o espaço ao qual pertencemos (HALL, 2016). Neste caso, a linguagem audiovisual, portanto, compreendida por sua formação complexa de linguagem verbal oral, verbal gráfica, visual e sonora. Buscamos, então, um ferramental metodológico que abarcasse essa

complexidade e que também considerasse a historicidade da representação dos indígenas, a qual vem sendo construída nos últimos 520 anos, e não se resumisse a análise pontual da representação produzida pela série *Índio Presente*.

Dessa forma, nos deparamos com a Análise do Discurso (AD), a qual compreende o discurso, consoante Eni Orlandi (1990; 2001), como palavra em movimento, como mediação entre o homem e a realidade, compreendido como um objeto sócio-histórico e, portanto, congrega o objeto linguístico e o objeto histórico em sua análise. Assim, utilizou-se o ferramental metodológico da AD a partir de uma abordagem do campo da comunicação, mais particularmente como forma de identificar e compreender os sentidos a partir das afecções, isto é, a partir da análise daquilo que chama atenção, dos signos que saltam aos olhos e dos sentidos que emergem a partir da aplicação do método. O *corpus* deste estudo foi definido após fase exploratória em que se buscou verificar os episódios mais relevantes no que concerne a questão da identidade e da representação dos povos indígenas brasileiros. Foram selecionados, assim, trechos de dois episódios da série: “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura” e “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”.

Esta pesquisa é formada, deste modo, primeiramente, no capítulo *Interculturalidade, identidade e representação*, pelos conceitos de cultura, identidades culturais e representação a partir de um viés atual, que considera as mudanças operadas no mundo cada vez mais interconectado, além de definir os mecanismos operados pelos estereótipos e identificar aqueles mais comuns em relação aos povos indígenas. Em *Os povos indígenas brasileiros*, buscamos traçar um breve panorama histórico dos povos originários, além de revisão bibliográfica da representação dos indígenas no audiovisual brasileiro considerando as produções mais importantes que foram fruto de reflexões por pesquisadores da área de comunicação, a fim de compreender o contexto em que a série *Índio Presente* se insere.

A descrição do objeto de estudo é abordada em *A série Índio Presente*, na qual informações sobre os episódios, formato, temas, financiamento, veiculação e aspectos envolvendo a produção, como características da equipe, a seleção dos locais de gravação, dos povos indígenas, dos entrevistados e a participação de indígenas na série. Em *Metodologia* explica-se a abordagem metodológica baseada na compreensão da Análise do Discurso (ORLANDI, 1990; 2001) e na adaptação à natureza audiovisual do objeto proposta por Antonio Augusto Braighi Andrade (2016), que opera uma divisão analítica em seis dimensões:

dimensão contextual, dimensão verbal, dimensão visual, dimensão sonora, dimensão imagem-texto e dimensão dos efeitos.

Em *Análise*, mapeou-se os efeitos de sentido possíveis de forma a identificar as estratégias discursivas e qual a representação dos povos indígenas construída pelo discurso, com base na linguagem audiovisual, além de averiguar o espaço de voz dos povos indígenas na série. Para isso, foi realizada, inicialmente, a análise da dimensão contextual, pois configura-se a mesma para todos os trechos selecionados para análise. Depois as dimensões verbal, visual, sonora e imagem-texto foram analisadas trecho por trecho. E, por fim, a análise da dimensão dos efeitos, a qual encerra este item. Por último, nas *Considerações finais* são destacados os pontos verificados pela análise que correspondem aos objetivos de pesquisa deste estudo.

2 INTERCULTURALIDADE, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

As intersecções entre sociedades diversas fazem parte da história do mundo, de forma que é impossível considerar que alguma seja pura, original e inalterada. Edward Said sugere que “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (SAID, 1993, p. XXIX). O continente americano, de forma especial, é marcado por essa confluência de povos desde a sua entrada na história do mundo ocidental, a qual é narrada a partir da “descoberta” de suas terras por europeus. O continente e seus países passam a existir, na visão histórica hegemônica, somente quando da vinda dos europeus colonizadores para terras já habitadas por populações autóctones.

O Brasil, dessa forma, constitui-se como o resultado da justaposição e do entrecruzamento de povos indígenas, da exploração colonial portuguesa, de povos africanos e de outros povos que migraram para o país em um período mais recente de sua história. A hibridação, portanto, está na gênese e na biografia da sociedade brasileira. Compreende-se hibridação, a partir de Néstor García Canclini (2008a), como processos socioculturais os quais combinam estruturas que existiam de forma separada - resultantes de hibridações anteriores - para gerar novas estruturas, práticas e objetos. Não há, portanto, uma pureza possível para qualquer identidade nacional, cultura, povo ou etnia, todas são resultado de encontros, influências de outras culturas, isto é, de hibridações.

Apesar de a convergência de povos constituir a nação brasileira, a história é contada, mesmo atualmente, a partir do ponto de vista hegemônico do colonizador. A visão canônica ensinada até hoje nas escolas e difundida como conhecimento geral consiste na perspectiva dos portugueses, a qual considera o ano de 1500 o início da história do país, as culturas e povos que estavam aqui como primitivos que foram em grande parte civilizados por uma cultura melhor e mais avançada. O resultado “histórico” apoia-se numa visão metafísico-romântica da mestiçagem de povos – europeus, africanos e indígenas – na consolidação de uma cultura nacional homogênea.

Os traços residuais de séculos de dominação da visão eurocêntrica persistem, assim, na cultura comum, na linguagem, nas escolas, nos meios de comunicação, “engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas

e dos povos europeus” (SHOHAT; STAM, 2006, p.20). O eurocentrismo é a tentativa de reduzir toda diversidade cultural em apenas uma perspectiva que considera a Europa a única e legítima origem dos significados, como o centro do mundo e do desenvolvimento da humanidade. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006), o eurocentrismo surge como uma forma de justificar o colonialismo e também é a base ideológica do imperialismo e do discurso racista. A partir dele, naturaliza-se as relações de hierarquia e poder, que sustentam a Europa em posição hegemônica, como se fosse algo inevitável, normal e verdadeiro.

Nomeia-se essa visão eurocêntrica de hegemônica a partir do conceito de *hegemonia* de Antonio Gramsci (GRAMSCI, 2002; GRUPPI, 1978), que a define, em linhas gerais, como uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitas áreas de atividades de uma só vez. De acordo com o autor, os grupos sociais estão em constante conflito para alcançar a ascendência sobre os demais, não só econômica e política, como na prática e no pensamento. Os grupos hegemônicos são os que têm voz e o poder de contar a história, de representar a si mesmo e aos outros, de dar sentido à realidade natural e material. Em âmbito mundial o eurocentrismo, localmente as elites e grupos que se beneficiam da visão eurocêntrica, a qual deve ser compreendida para além de um espaço geográfico e mais como questão de hegemonia política, cultural e religiosa.

O discurso hegemônico constrói, como seu efeito, o subalterno, um não pode existir sem o outro. Gayatri Chakravorty Spivak (2010) retoma o significado que Gramsci atribui ao proletariado para definir o subalterno: aquele cuja voz não pode ser ouvida. No contexto pós-colonial, fazem parte dos diversos grupos dos subalternos as camadas da sociedade que estão à margem dos mercados, da representação política e da possibilidade de se tornarem membros do estrato social dominante. Para Spivak (2010) o sujeito subalterno vem sendo definido e destruído pelo colonialismo europeu imbuído ideologicamente de uma missão social, o qual afetou as populações autóctones do Brasil de forma ampla, naquela época e até hoje.

A pós-colonialidade é, portanto, um lembrete das relações neocoloniais que persistem na nova ordem mundial e de divisão internacional do trabalho (BHABHA, 1998). Como uma área de estudos, os pesquisadores pós-coloniais não propõem uma teoria, mas justamente epistemologias que apontam para outros paradigmas metodológicos na análise cultural, as quais passam a considerar a análise das relações de poder nas diversas áreas de atividade social caracterizadas

pela diferença, por exemplo, a diferença étnica, de “raça”, de classe, de gênero, de orientação sexual. Busca-se, assim, construir instrumentos “de análise de relações de hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação da tendência hierarquizante da diferença, como seja, por exemplo, o eurocentrismo” (MATA, 2014, p.31). Para Homi Bhabha,

Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão, “de outro modo que não a modernidade”. Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade (BHABHA, 1998, p.26).

Apesar de considerar que os processos de hibridação pré-existem ao fenômeno conhecido como globalização, é inegável que eles se acentuam na medida em que os mercados funcionam em escala global, atravessam fronteiras nacionais e conectam pessoas em novas combinações de espaço-tempo. Para Anthony Giddens toda “a modernidade é inerentemente globalizante”² (GIDDENS, 1991, p.63), portanto, este não é um fenômeno recente. Contudo, a partir da segunda metade do século XX, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram, acelerando os fluxos entre as nações.

O desenvolvimento das indústrias culturais, das cidades e das tecnologias de comunicação amplificam os processos de hibridação de modo que todos os que têm acesso a alguma delas experimentam a interculturalidade, ou seja, o encontro, a apropriação e reapropriação do que vem da cultura e da sociedade do(s) outro(s). Para García Canclini, todas as culturas são, atualmente, de fronteira, “todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes, [...] os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros” (GARCÍA CANCLINI, 2008a, p.348). Tal realidade modifica o modo de falar sobre cultura, identidade e representação, pois estas precisam abarcar o que as constitui pela sua diferença e interação com outras culturas e identidades.

² “Modernity is inherently globalising”

2.1 CULTURA, CULTURAL E INTERCULTURAL

O termo *cultura* sempre esteve em questão, tanto que foi classificado por Terry Eagleton como tendo “a honra de ser o [termo] mais complexo de todos” (EAGLETON, 2011, p.9). Dentre as diversas explicações criadas para defini-la, destacaram-se principalmente as que o faziam de forma específica demais - tornando a visão eurocêntrica e classista - ou de forma abrangente demais - incorrendo em um relativismo que inclui praticamente tudo o que constitui as sociedades e, por isso, torna o termo esvaziado de significado e de utilidade. Em busca de uma definição de cultura útil e que abrange as transformações e os processos de hibridação, apreciamos a explanação teórica de García Canclini (2015) em *Diferentes, desiguais e desconectados*.

O autor chega à concepção utilizada por Arjun Appadurai, que prefere considerar a cultura não como substantivo, mas o cultural como adjetivo. Segundo Appadurai, o cultural facilita tratar a cultura pelos seus encontros com outras, pois permite pensá-la “menos como uma propriedade dos indivíduos e dos grupos, mais como um recurso heurístico que podemos usar para falar da diferença”³ (APPADURAI, 1996, p. 13). A partir dessa perspectiva, a cultura passa a ser compreendida não como uma essência pertencente a um grupo específico, mas como “o subconjunto de diferenças que foram selecionadas e mobilizadas com o objetivo de articular as fronteiras da diferença”⁴ (APPADURAI, 1996, p. 29).

A reconceituação da cultura, como adjetivo, não substitui totalmente seu uso substantivado, o entrecorta. Continua fazendo sentido falar da própria cultura, como algo que identifica e representa um grupo, contudo o cultural permite colocar a cultura nos cenários de identificação não apenas isoladamente, mas na tensão construída entre o próprio e o alheio. A definição de cultura feita por Hall vai ao encontro da concepção do cultural. Para Hall (2016), a cultura não é um conjunto de coisas, mas um conjunto de práticas que dizem respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos, ao compartilhamento de significados.

³ “thinking of culture less as a property of individuals and groups and more as a heuristic device that we can use to talk about difference”.

⁴ “we have entered into an altogether new condition of neighborliness, even with those most distant from ourselves”.

Isso é importante para compreender as culturas inseridas em um contexto de mundo interconectado, no qual elas passam, de um sistema organizado em conjuntos históricos relativamente estáveis⁵, para transcender o nacional ou o étnico e abranger relações interculturais. A concepção do cultural, portanto, abarca o intercultural. Essa mudança de ponto de vista “não é só uma resignificação e refuncionalização do tradicional a partir do moderno; é a realocização das culturas antigas na complexa trama da interculturalidade” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.50). Muda-se o objeto de estudo, o qual passa de cultura, como sistema de significados, para o cultural, como

[...] o choque de significados nas fronteiras; como a cultura pública que tem sua coerência textual mas é localmente interpretada; como redes frágeis de relatos e significados tramados por atores vulneráveis em situações inquietantes; como as bases da agência e da intencionalidade nas práticas sociais correntes. (ORTNER, 1999 apud GARCÍA CANCLINI, 2015, p.48)

Os choques de significados ao qual Sherry Ortner (1999 apud GARCÍA CANCLINI, 2015) se refere precisam ser compreendidos para além de simples encontros aleatórios entre culturas, são confrontações, processos de hibridação, que ocorrem justamente porque as culturas participam de contextos comuns e convergentes resultantes de um mundo globalizado e interconectado. Esses processos de hibridação não são sinônimos de fusão sem contradições, mas ajudam a dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade, como é o caso da questão dos povos indígenas no Brasil, que foram vítimas da colonização europeia, a qual os dizimou e os escravizou, e até hoje precisam lutar pelo direito de viver de acordo com suas culturas e, ao mesmo tempo, pelo direito de acessar aquilo que se quer hibridizar de outras culturas, como os aparelhos tecnológicos, o acesso ao ensino superior, entre outros.

Consoante García Canclini (2015), a interculturalidade trama-se conjuntamente por três processos: as diferenças, as desigualdades e a desconexão. Estes três processos precisam ser considerados em conjunto, o que significa reunir as questões dos direitos econômicos, sociais e culturais como faces de uma mesma

⁵ Vale ressaltar que não queremos dizer que antes da acentuada interconexão do mundo, não havia essa transcendência do nacional ou do étnico, mas que, em geral, ela não era considerada na análise cultural.

problemática, “a deficiente realização num campo depende do que ocorre nos outros” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 102). Nesse sentido, é preciso ir além das compreensões segmentadas da diferença como um aspecto apenas cultural, da desigualdade como restrita ao socioeconômico, da desconexão relacionada unicamente como a falta de acesso à tecnologia comunicacional e todos esses processos como dissociados uns dos outros. É preciso reconhecer a complexidade da diferença, da desigualdade e da desconexão por suas intersecções.

Os atores dos movimentos indígenas sabem que a desigualdade tem uma dimensão cultural, e os mais informados sobre a constituição das diferenças sabem que esta reside, mais do que nas características genéticas ou culturais essencializadas (língua, costumes herdados e imutáveis), em processos históricos de configuração social. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 57)

A discussão sobre o limite da cultura como uma problemática da enunciação da diferença é considerada por Bhabha uma forma de ir além do reconhecimento e acolhimento das diversidades, da crítica às discriminações em geral e dos processos de inclusão e exclusão, ou seja, permite ir além da questão da diferença como algo estritamente cultural. Para o autor, a diferença é “um processo de significação através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, de referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 1998, p. 63).

O discurso colonial, por exemplo, constrói campos de força a partir da ideia da diferença. Um deles é a produção da hierarquia, na qual o colonizado é representado como atrasado, impondo-se uma percepção de superioridade do colonizador, que tem a missão social de ensinar o colonizado a viver no mundo, a se civilizar. Tal discurso, apesar de baseado na diferença, tem implicações não só culturais, mas também socioeconômicas e de exclusão que afetam as diversas etnias de indígenas brasileiros desde a colonização e até hoje.

A ideia de inferioridade do indígena, por exemplo, justificou a tutela. Por serem considerados incapazes, os indígenas precisavam de alguém, no caso um órgão do Estado constituído de homens brancos, para escolher por eles. Escolhas que eram feitas em favor dos desejos econômicos dos grupos de poder da nação, não dos povos indígenas. Tal mecanismo é um traço residual do colonialismo que, para inserir os indígenas no capitalismo, não permite que vivam como suas próprias e

diversas culturas preconizam. Taxar essas culturas de atrasadas e primitivas foi e continua sendo uma forma de explicar a necessidade de impor, escravizar, matar ou deslegitimar as culturas e os direitos dos povos indígenas.

A partir deste recorte histórico, é possível notar uma atitude que reverbera na cultura, no aspecto socioeconômico e na desconexão. Há uma repressão cultural que invalida as formas de viver de vários povos para servir aos interesses dos grupos hegemônicos. A escravidão, fundamentada em uma questão da inferioridade de “raças” diferentes, tem muitos reflexos socioeconômicos e de desconexão, em se tratando de uma sociedade baseada no sistema capitalista, em que é preciso de capital para consumir, se conectar e existir, além de toda questão simbólica que persiste e continua a inferiorizar os povos racializados, como é o caso dos indígenas. Por isso, a cultura deve ser analisada onde ela se torna um problema “no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças e nações” (BHABHA, 1998, p. 63).

Absolutizar as diferenças como algo essencialmente cultural assume, assim, um ponto de vista que ignora a importância das transformações produzidas pela colonização e pela modernização nas formas de viver dos povos originários; exclui os processos de hibridação resultantes dos encontros entre culturas, das migrações, do consumo de bens industrializados, da imposição ou da adoção voluntária de formas de produzir diferentes das tradicionais. Desprezar essas questões é operar numa oposição taxativa entre o tradicional e o ocidental ou moderno.

Esta postura tende ao congelamento dos povos indígenas a um momento histórico anterior à colonização, identificando-os apenas com o que pode ser considerado pertencente às suas tradições originais, qualificando como não indígena tudo o que é resultante da apropriação e ressignificação dos encontros com o ocidental, marginalizando-os do que entendemos como sociedade brasileira e direitos do cidadão brasileiro. A compreensão intercultural abrange, portanto, a diferença cultural, mas vai além, considera o processo histórico e socioeconômico, “os indígenas não são diferentes apenas pela sua condição étnica, mas também porque a reestruturação neoliberal dos mercados agrava a desigualdade e exclusão” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.66).

Pela via intercultural é possível ter um olhar sensível ao que é tradicional ao mesmo tempo em que se considera as variadas formas pelas quais os

povos indígenas se apropriam do moderno. Dessa forma, compreende-se que o que une os povos originários, por exemplo, são aspectos que transcendem o tradicional (relações comunitárias, trabalho não remunerado, sistemas normativos próprios, relações sociais governadas por regimes de autoridade, costumes alimentares enraizados em seus territórios) e alcançam os processos de hibridação (as redes comunicacionais, o bilinguismo ou trilinguismo, a circulação entre matrizes culturais diversas e as demandas democráticas na sociedade nacional).

As práticas dos povos originários revelam quantas vezes as diferenças culturais, em vez de se afirmarem como absolutas, inserem-se em sistemas nacionais e transnacionais de trocas, para corrigir a desigualdade social (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.59-60).

A desigualdade, por sua vez, tem seu aspecto socioeconômico que está atrelado ao que Pierre Bourdieu (2007) chamou de práticas culturais. Em *A distinção*, Bourdieu expõe a influência das práticas culturais na demonstração e na legitimação dos privilégios de classe. Por meio delas, justifica-se a desigualdade econômica a partir de algo que está além da acumulação material, “coloca o motivo da diferenciação social fora do cotidiano, no simbólico e não econômico, no consumo e não na produção. Cria a ilusão de que as desigualdades não se devem àquilo que se tem, mas àquilo que se é” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 81).

Ao atrelar a condição socioeconômica de um grupo ao que se é - portanto a sua identidade - a cultura, a arte e a capacidade de apreciá-las ocupam o espaço de dons ou qualidades naturais intrínsecas daquele grupo, não como algo que foi aprendido e construído na divisão histórica entre classes. As práticas culturais dos grupos desfavorecidos economicamente são, a partir disso, automaticamente taxadas como inferiores, arcaicas, primitivas, que precisam ser superadas. Como se, subjugando as diferenças, as desigualdades fossem eliminadas.

García Canclini, no entanto, faz uma ressalva à visão de Bourdieu que tende a ignorar a elaboração simbólica de classes populares e de grupos subalternos. A observação é relativa ao entendimento de que as práticas culturais dos que não ocupam a posição hegemônica são desenvolvimentos alternativos, versões empobrecidas e subordinadas a ela. García Canclini (2015) ressalta a impossibilidade de considerar os variados sistemas linguísticos, artísticos e artesanais, os quais deram e dão suporte para movimentos políticos regionais, étnicos ou classistas que

enfrentam o poder hegemônico em busca de outro modo de organização social, como cópias dependentes e inferiores ao que é hegemônico. “Em aldeias indígenas, camponesas [...] encontramos partes da vida social que não se submetem à lógica da acumulação capitalista nem estão regidas pelo seu pragmatismo ou ascetismo ‘puritano’” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 91). Soma-se a isso o fato de as tradições dos povos indígenas serem anteriores ao encontro entre a cultura colonizadora dos portugueses ou os encontros culturais subsequentes.

Compreender a desigualdade e a diferença por suas intersecções apresentadas anteriormente, contudo, já não é o suficiente diante da reformulação da ordem social. O neoliberalismo econômico e as inovações tecnológicas que alteraram grande parte das interações nacionais e internacionais acrescentam ainda mais complexidade a questão da desigualdade e da diferença: “[...] agora importam as diferenças integráveis aos mercados transnacionais e acentuam-se as desigualdades, vistas como componentes ‘normais’ para a reprodução do capitalismo” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.92). Já não são problemas a serem superados, “a relativa unificação globalizada dos mercados não se sente perturbada pela existência de diferentes e desiguais” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.92).

Inclusive busca-se alterar a problemática da diferença e da desigualdade para uma metáfora de rede entre incluídos e excluídos. “Os incluídos são os conectados; os outros são os excluídos” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.92). A desconexão que exclui abrange, por exemplo, as relações informais de trabalho, sem direitos sociais e estabilidade; as relações de trabalho sem limites de horário; e as redes eletrônicas e midiáticas, que organizam acesso desigual aos bens e às mensagens. Contemplar o mundo pelo aspecto da conexão-desconexão não elimina as questões geradas pela diferença ou pela desigualdade. A ordem social atualizada não fez desaparecer a exploração que já existia; na realidade, engendrou novas formas de abuso.

Cabe destacar que a assimetria na globalização das indústrias culturais não gera apenas desigualdade na distribuição dos ganhos econômicos. Também agrava os desequilíbrios históricos nos intercâmbios comunicacionais, no acesso à informação e ao entretenimento e na participação na esfera pública nacional e internacional. Pode-se dizer que, embora a falta de emprego seja o principal detonador das migrações, também a decadência do desenvolvimento educacional e cultural constitui um fator expulsivo (GARCÍA CANCLINI, 2008b, p. 68-69).

Em *O novo espírito do capitalismo*, Luc Boltanski e Éve Chiapello, ao examinar discursos e trabalhos estratégicos dedicados aos excluídos, observam que as desvantagens sociais são consideradas como consequência de relações entre miséria e culpa, facilmente relacionáveis a responsabilidade individual, de modo que se subtrai a visão estrutural de exploração ligada à noção de classe. A exclusão apresenta-se como um destino e não como o resultado de uma assimetria social da qual algumas pessoas tirariam proveito em prejuízo de outras (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

A diferença, a desigualdade e a desconexão não são aspectos dissociados ou opcionais, essas três formas de organização-segregação social são complementares. A posição de cada sujeito muda de acordo com o grupo com o qual se está relacionado, por isso é preciso “pensar-nos simultaneamente como diferentes, desiguais e desconectados, ou melhor, como diferentes-integrados, desiguais-participantes e conectados-desconectados (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 99-100).

2.2 IDENTIDADE CULTURAL

As identidades culturais, para Hall (2006), são aqueles aspectos da identidade relacionados à sensação de pertencimento a culturas étnicas, raciais, religiosas, linguísticas e/ou nacionais. Na modernidade, a cultura nacional em que nascemos constituiu uma das principais fontes de identidade cultural. Com o processo de mudanças conhecido como globalização – que acentua a interconexão do mundo e gera transformações profundas na relação espaço-tempo – as estruturas e processos centrais da modernidade são abalados, bem como o conceito de identidade nacional. A concepção de sujeito e de identidade, antes compreendidas como unificadas, tornam-se cada vez mais fragmentadas.

Ernest Laclau (1990) usa o conceito de *deslocamento* para explicar as mudanças que a pós-modernidade opera na sociedade e nas identidades culturais. Para ele, uma estrutura deslocada é aquela que teve seu centro substituído, não por um outro centro de poder, mas por uma pluralidade de centros de poder. Nesse sentido, então, as sociedades pós-modernas não são mais caracterizadas por ser um todo unificado e bem delimitado como outrora, mas sim pela diferença, pela forma como a sociedade é atravessada por diferentes divisões e antagonismos, proporcionados pela maior interconexão global, que produzem diferentes identidades.

Para compreender melhor esse deslocamento do conceito de *identidade* na pós-modernidade é preciso antes abranger a forma como a identidade era percebida pelo Ocidente até então. Hall (2006) distingue três concepções de identidade que permeiam o desenvolvimento da modernidade, numa perspectiva teórica ocidental. O primeiro é o sujeito do iluminismo que representa o indivíduo como unificado, centrado, racional, que nasce com um núcleo interior, o qual permanece essencialmente o mesmo ao longo de sua existência, inalterável. Justamente esse “centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p. 11).

Com o aumento da complexidade do mundo moderno, somada à consciência de que esse núcleo não poderia ser autossuficiente, mas formado na relação com outras pessoas que transmitiam valores, sentidos e símbolos – ou seja, a cultura –, a concepção de identidade mudou para um entendimento interativo entre o eu e a sociedade. “De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p. 11). Nessa concepção, o sujeito ainda possui um núcleo que é chamado de seu “eu real”, o qual é formado e modificado pelo seu contato com o mundo.

Com a concepção sociológica, as identidades culturais passam a preencher o espaço entre o mundo pessoal e o mundo público, elas são as responsáveis por costurar o sujeito à estrutura. Não à toa, é na modernidade que a ideia de cultura nacional e de identidade nacional progredem e servem como dispositivo para o desenvolvimento dos projetos da modernidade. Essas concepções de cultura e de identidade têm a característica de estabilizar “tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2006, p.12).

É importante destacar, contudo, que a ideia de sociedade como algo unificado e bem delimitado tem mais de representação e de imaginação, do que de uma realização propriamente dita. Para Benedict Anderson (1983), a cultura nacional é uma comunidade imaginada e, basicamente, a diferença entre as nações está nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. Ser “imaginado”, porém, não significa que ela não tem efeitos sociais reais, e sim que ela é uma construção social.

Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre o que é nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2006, p. 50-51).

Em países colonizados como o Brasil, a preocupação com a identidade e com seu processo de formação é estrutural e guarda uma ambiguidade fundamental. No caso brasileiro, “a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia mas etnicamente mestiço, originalmente influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (NOGUEIRA, 2005, p.263). Contudo, não só no Brasil, onde a pretensa homogeneidade e unidade da nação parece ser mais desafiadora, mas em todas as nações, há apenas uma suposta homogeneidade, a qual para existir precisa suprimir de maneira forçada as diferenças dos membros da nação em termos de classe, gênero, “raça”, etnia ou cultura.

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural [...]. Cada conquista subjogou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada. (HALL, 2006, p.59-60).

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Hall destaca cinco elementos principais que costumam fazer parte da construção da narrativa das culturas nacionais, são eles: (1) a narrativa da nação, como são contadas as histórias nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular; (2) a ênfase nas origens e na tradição, a identidade nacional está lá nas origens e, assim como o sujeito do iluminismo, ela é unificada, contínua e imutável; (3) a invenção da tradição, um conjunto de práticas, ritual ou simbólica, que busca sedimentar determinados valores e normas de comportamento; (4) o mito fundacional, uma história que localiza a origem da nação, de preferência num passado tão distante que se perde no tempo; (5) e a ideia de um povo puro, original.

É possível notar alguns desses elementos presentes na tentativa de construir uma cultura nacional no Brasil. Heloisa Guimarães Peixoto Nogueira demonstra isso ao abordar características de obras da literatura romântica brasileira que construíram histórias que se passam em um passado distante no qual é “possível plasmar a imagem do indígena como ‘homem natural’, até se transformar num modelo

ideal” como estratégia para “mascarar o embate entre as culturas e disfarçar a presença da mestiçagem” (NOGUEIRA, 2005, p. 264). A autora usa como exemplo *Iracema* e *O Guarani*, obras de José de Alencar, que atenuam as diferenças interétnicas e os contrastes não são percebidos como violentos.

Assim, a partir dessa compreensão das culturas nacionais como comunidade imaginada, construída, Hall propõe apreendê-las como um “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (HALL, 2006, p.62). A história brasileira, portanto, narrada em termos deterministas e evolucionistas deposita nos “parâmetros ‘raça’ e ‘meio’ a explicação para a natureza indolente do brasileiro, as manifestações tíbias e inseguras da elite intelectual, a sexualidade do mulato e até mesmo a determinação do sentido de valor trabalho” (NOGUEIRA, 2005, p. 264). O mito das três raças, de Darcy Ribeiro, apoia-se a essa ideia de identidade como uma herança natural do brasileiro.

Corroborar-se, assim, a concepção segundo a qual a cultura corresponderia a uma “segunda natureza” que se recebeu em herança e da qual não se pode livrar. “Afinal, somos como somos: uma natureza luxuriante, uma preguiça latente e uma ética oscilante.” Num evidente viés etnocêntrico, o tempo encarregar-se-ia de “embranquecer” a alma brasileira. (NOGUEIRA, 2005, p. 265)

Essa expectativa por embranquecer a alma do brasileiro refletia-se, por exemplo, na violência física e simbólica em relação aos povos originários desde a colonização e, legalmente, até a Constituição de 1988. Os indígenas deveriam ser assimilados pela cultura nacional para serem considerados brasileiros, ou seja, era preciso fazer desaparecer, gradativamente, os aspectos que os tornavam diferentes dos “civilizados”. A ideia de identidade nacional impunha, portanto, um processo de roubo e substituição da identidade cultural, o qual consiste em uma forma de dominação do Outro. Ao imputar um modo de viver, de crer, de se identificar, deslegitima-se as outras formas existentes e, de acordo com Stam e Shohat (2006), deixam um legado de trauma e de resistência.

O fato é que, mesmo com o fim do colonialismo e de políticas públicas de assimilação, a relação colonial persiste na forma de um neocolonialismo, o qual sustenta as relações de dominação e hegemonia. O neocolonialismo desdobra-se em

“[...] uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre capital estrangeiro e elites locais” (STAM; SHOHAT, 2006, p.42).

É justamente nesse contexto da pós-modernidade que, para Hall (2006), a concepção de cultura e, conseqüentemente, de identidade como algo estável e unificado entram em questão. O sujeito está se tornando fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...] como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2006, p.12). O próprio processo de identificação, pelo qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Essa é a realidade do sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa, essencial, única ou permanente.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas como somos representados ou interpelados nos sistemas culturais [...]. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.12-13)

De acordo com Hall (2006), alguns teóricos argumentam que a consequência desse deslocamento da identidade cultural causada pelos processos de globalização enfraquece ou até mesmo solapa as identidades nacionais substituindo-as por uma identidade global. No entanto, para o autor, a homogeneização cultural é uma visão simplista, exagerada e unilateral por, pelo menos, três motivos principais. O primeiro vem do argumento de Kevin Robins (1991), de que ao lado da homogeneização global, há também um movimento de mercantilização da diferença, da etnia e da alteridade - como os mercados de nichos que exploram a diferenciação local.

O segundo motivo é baseado naquilo que Doreen Massey (1991) chamou de *geometria do poder*, ou seja, a forma desigual pela qual a globalização é distribuída entre regiões do globo e entre estratos da população. Se o fenômeno não alcança todo o globo, não há como se ter uma homogeneização global de fato. Por

último, a importância de saber o que é mais afetado pela homogeneização cultural. Visto que a direção do fluxo dessa homogeneização é desequilibrada e que as relações de poder entre o Ocidente e os Outros é desigual, pode ser que na verdade a globalização seja um fenômeno do ocidente, apesar de o nome indicar algo que afeta o mundo todo.

Isso não quer dizer que o deslocamento da identidade cultural não enfraqueça as identidades nacionais, mas afirmar que em seu lugar uma identidade global está sendo construída pode ser uma conclusão precipitada. Um dos efeitos que Hall (2006) descreve é o de expor os contornos estabelecidos da identidade nacional e questionar o seu fechamento à diferença e a diversidade cultural, temáticas que passam a ser abertamente discutidas na pós-modernidade. Outro efeito é o alargamento do campo das identidades e uma crescente proliferação de novas posições. Essas constatações fazem Hall (2006) concluir que a globalização também pode ter um efeito sobre o fortalecimento de identidades locais ou mesmo possibilitar a produção de novas identidades.

Quando aborda o fortalecimento de identidades locais, Hall (2006) exemplifica com movimentos de grupos étnicos dominantes que, ao se sentirem ameaçados pela presença de outras culturas, recuam para um absolutismo étnico. Como é o caso de grupos fundamentalistas e até de partidos políticos extremistas. Já sobre a produção de novas identidades, o autor exemplifica com o significante *black*, o qual representava, ao mesmo tempo, no contexto britânico, comunidades afro-caribenhas e comunidades asiáticas. Basicamente, essa nova identidade reúne culturas não por sua semelhança étnica, linguística ou física, mas pelo fato de elas serem tratadas como a mesma coisa, isto é, não brancas, diferente do que é dominante, o Outro.

Pode-se dizer que o último exemplo retrata o que acontece com as diversas etnias dos povos indígenas brasileiros. Cada uma tem sua própria língua, religião, território, formas de se organizar, ou seja, cada uma tem sua própria cultura, mas unem-se em torno da mesma exclusão que sofrem - o que Laclau e Mouffe (apud HALL, 2006) chamam de *eixo comum de equivalência* da nova identidade. Segundo Gersem José dos Santos Luciano Baniwa,

[...] quando estamos falando de identidade indígena não estamos dizendo que exista uma identidade genérica de fato, estamos falando de uma identidade política simbólica que articula, visibiliza e acentua as identidades étnicas de fato, ou seja, as que são específicas, como a identidade baniwa, a guarani, a terena, a yanomani, e assim por diante (LUCIANO, 2006, p. 40).

Para Hall (2006), a identidade tornou-se politizada e tal mudança pode ser considerada o deslocamento de uma política de identidade de classe para uma política da diferença. A mesma diferença que o poder, a política, a cultura hegemônica baseou-se para excluir várias pessoas e grupos que agora se unem em protesto contra a própria exclusão. A diferença aponta para as culturas consideradas subculturas ou culturas subalternas que precisam lutar por reconhecimento.

Há um paradoxo que envolve a identidade de acordo com Eagleton (2011), a qual é necessária justamente para se ter a liberdade de desfazer-se dela. Por isso, o autor considera frágeis as culturas e conseqüentemente, as identidades que precisam ser defendidas. Não se ter uma identidade constitui o pior cenário, mas dispende muita energia afirmando a própria identidade para ser reconhecido e tão opressivo quanto.

[...] alguém é livre quando não precisa mais ficar quebrando muito a cabeça a respeito de quem ele é. [...] O tipo menos inspirador de política de identidade é aquele que reclama que uma identidade já completamente formada está sendo reprimida por outras. As formas mais inspiradoras são aquelas em que você reivindica uma igualdade com os outros no que diz respeito a ser livre para determinar o que é que você deseja se tornar. (EAGLETON, 2011, p.99)

Nesse sentido, Bhabha (1998) considera inovador e politicamente crucial deixar as narrativas de subjetividades originárias para focar nos processos resultantes da articulação de diferenças culturais.

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a formação de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. [...] A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos* inscritos na lápide fixa da tradição. (BHABHA, 1998, p.20)

Os estudos sobre nação e cultura na América Latina e em outras regiões também rejeitam identidades forçadas, especialmente delimitadas, declaradas essências da cultura nacional. Faz mais sentido falar em identificação “reforçando seu sentido contextual e flutuante. Nas interações transnacionais, um mesmo indivíduo pode identificar-se com várias línguas e estilos de vida” (GARCÍA CANCLINI, 2008b, p. 47).

A identidade na pós-modernidade, portanto, compreende os processos de hibridação na medida em que “é constructo, processo, e se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais ela está em contato. É construção social e não um dado, portanto dinâmica, flexível, porosa, polissêmica” (NOGUEIRA, 2005, p. 267). Essa passagem de identificações fixas para a articulação da identidade a partir de um hibridismo cultural pode abrir caminho para uma conceitualização que acolhe a diferença sem a necessidade de criar qualquer hierarquia ou polaridade. (BHABHA, 1998).

2.3 REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO

O conceito de *representação* para Stuart Hall (2016) é central em pesquisas que analisam as imagens produzidas pelas mídias, ou seja, por aparatos, em grande parte imagéticos, que têm visibilidade pública. Isso porque a representação consiste na produção de significados. A partir dela é possível olhar para como as imagens midiáticas apresentam realidades, valores, identidades e até compreender quem ganha e quem perde, quem é incluído e quem é excluído, pela sua narrativa. Representar, portanto, não tem a ver com reflexo, verdade ou correspondência, e sim com uma perspectiva mais ativa e constitutiva.

Segundo Hall (2016), representação consiste no que conecta o sentido e a linguagem à cultura. Para apreender, de forma simplificada, essa dinâmica, Hall explica o funcionamento de dois sistemas de representação relacionados entre si. Por *sistema de representação*, o autor entende as diferentes maneiras de organizar, agrupar e classificar conceitos, bem como as formas de estabelecer relações entre eles. Algumas das maneiras de fazer isso é a partir dos princípios de similaridade e diferença e de classificação segundo a sequência e a causalidade para processar os conceitos, isto é, não se trata de uma coleção aleatória, e sim de

conceitos “organizados, dispostos e classificados em relações complexas com os outros” (HALL 2016, p.36).

O primeiro processo ou sistema de representação relaciona-se com o sentido. Para Hall, o *sentido* é o que nos permite cultivar a nossa identidade, a qual está atrelada a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura. Logo, o sentido não é natural, em outros termos, não é geneticamente programado em nós, mas construído de acordo com a relação que se estabelece entre as coisas no mundo e do nosso sistema conceitual, que pode ser a nossa representação mental deles. É justamente essa construção do sentido que consiste no primeiro sistema de representação. Damos sentido ao mundo correlacionando coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas e até coisas que nunca vimos ou veremos, frutos da nossa imaginação – a um conjunto de conceitos, que Hall (2016) chama de *mapas conceituais* ou *representações mentais*. Sem esses conceitos não seria possível interpretar o mundo de maneira inteligível, assim, é o sentido que regula e organiza as nossas práticas estabelecendo normas e convenções.

O segundo sistema de representação, por sua vez, corresponde à *linguagem*, a qual usa signos e símbolos – sonoros, escritos, imagéticos – para representar conceitos, ideias e sentimentos. Este sistema de representação funciona com a elaboração de correspondências entre o mapa conceitual (primeiro sistema de representação) e um conjunto de signos organizados em diversas linguagens (palavras faladas, palavras escritas, imagens, músicas), as quais indicam ou representam aqueles conceitos. Essa etapa implica na formação de um repositório-chave de valores e significados culturais construído por meio da linguagem.

A relação entre objetos (reais ou fictícios), conceitos (mapas conceituais) e signos (linguagem) constitui, assim, a produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que Hall (2016) designa *representação*.

E aqui é onde a *representação* aparece: ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referirmos* ao mundo "real" dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário dos objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (HALL, 2016, p.34)

A abordagem de Stuart Hall (2016) é construtivista, ou seja, para ele o sentido não está no objeto, na pessoa, na coisa que se encontra representada, ou mesmo na palavra utilizada para tal. A relação entre signo, conceito e objeto é, portanto, arbitrária. Isso significa que, apesar de o sentido parecer natural e inevitável quando está fixado e estabelecido, ele foi construído pelo sistema de representação. O *código* é responsável por fixar e estabilizar a relação entre conceitos e signos, isto é, ele nos diz qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia ou, o inverso, o código nos diz quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos (palavras, sons, imagens que carregam sentido). De modo que toda vez que pensamos em rio, o código nos diz para usar a palavra RIO em português, LAKE em inglês e PARÁ em Tupi-Guarani⁶.

São os códigos que possibilitam falar e ouvir de forma inteligível e estabelecer uma tradutibilidade entre os conceitos e línguas. “Essa ‘tradutibilidade’ não é dada pela natureza ou fixada por deuses, mas é criada socialmente e na cultura, como o resultado de um conjunto de convenções sociais” (HALL, 2016, p.42). Esse argumento nos leva a uma constatação: o sentido não pode ser finalmente fixado. Fruto de convenções sociais, culturais e linguísticas construídas socialmente por nós, um sentido final, absoluto, não é possível. Os sentidos estão sempre fixados temporariamente, em disputa e podem mudar, muitas vezes de forma imperceptível, através do tempo.

Assim, a *cultura* envolve todas essas práticas que carregam sentidos, valores e se organizam em signos compartilhados por um grupo. “Um jeito, então, de pensar a ‘cultura’ é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistemas de linguagem compartilhada e códigos que governam as relações de tradução entre eles” (HALL, 2016. p.42). O ato de representar, portanto, é parte dos processos de construção social da realidade e fonte para produção do entendimento social, em outras palavras, um sistema aberto e conectado às práticas sociais e às questões de poder. Tanto que, em certos períodos históricos, pode-se notar como algumas pessoas têm mais poder de falar sobre determinados assuntos do que outras ou, até mesmo, o poder de falar e ser ouvido, em geral. Quer dizer “[...] os significados culturais não estão somente na nossa cabeça - eles organizam e regulam práticas

⁶Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/curiosidades/dicionario-de-tupi-guarani>. Acesso em: 5 set. 2020.

sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos (HALL, 2016, p.20).

Sobre a representação também é importante destacar que não se trata de uma categorização baseada apenas nos conceitos de classe e gênero. Representação é a forma como damos sentido às coisas e às pessoas pelas palavras que usamos, histórias que contamos, imagens que criamos e maneiras como as classificamos, conceituamos, sentimos e atribuímos características e valores. Esta consciência permite passar “[...] das narrativas de subjetividade originárias e iniciais e focalizar naqueles momentos de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p.20). Para Bhabha (1998), é o conceito de diferença cultural que permite compreender a produção de identidades subalternas e pós-coloniais.

No texto pós-colonial, o problema da identidade retorna como um questionamento persistente no enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem - pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental - é confrontada por sua diferença, seu Outro (BHABHA, 1998, p. 79).

O *Outro* são todos os que, por meio do que é visto como diferente, são transformados em exóticos e distanciados do eu (BURKE, 2004). Representar o Outro por sua diferença é uma forma de articular o poder hegemônico e discursivo, por isso é a chave para compreender a identidade pós-colonial. Hall (2016) denominou de *regime de representação* todo repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais algo ou alguém é representado em um dado momento histórico. A estereotipagem é uma das práticas representacionais que constroem seu próprio regime de representação.

Em seu ensaio *Stereotyping*⁷, Richard Dyer (1977) distingue duas formas de representar “as coisas”, são elas a *tipificação* e a *estereotipagem*. A nomenclatura *tipificação* sugere a forma como nós entendemos o particular de acordo com o seu tipo. A constatação é de que a imagem que temos do que a pessoa é constrói-se por meio de informações que acumulamos sobre ela a partir de categorias mais amplas, como papéis que ela exerce ou ocupa na sociedade, tipos de personalidade e associação da pessoa a diferentes grupos de acordo com sua classe, sexo, idade, nacionalidade, “raça”, preferência sexual, grupo linguístico e assim por

⁷ “Estereotipagem”

diante. A tipificação, portanto, é uma caracterização simples, vívida, fácil de compreender e reconhecida pelo grupo, na qual alguns traços são promovidos e as categorias são usadas para identificar a pessoa dentro daquela cultura. Esse tipo de identificação e classificação do outro, de acordo com Dyer (1977), é necessária para que seja possível extrair sentido do mundo.

O estereótipo, do mesmo modo, se apossa de poucos traços simples, vívidos, fáceis de compreender e que são amplamente reconhecidos. Contudo, no caso dos estereótipos, o representado é reduzido a estes traços, ou seja, eles indicam tudo o que ele é ou pode ser. Ao tornar características tão simples a essência do Outro, o estereótipo as naturaliza e as fixa no representado. É assim que o Outro, desconhecido, passa a ser facilmente apreensível e visível (BHABHA, 1998).

Tanto a tipificação quanto a estereotipagem, de acordo com Dyer (1977), apontam o que está dentro e fora dos limites de normalidade, ou seja, aquilo que é aceito pela norma de uma cultura e o que não é. Porém, os tipos identificam aqueles que vivem segundo as regras da sociedade, enquanto os estereótipos são usados para designar aqueles que a regra é feita para excluir. Por isso, os tipos são mais maleáveis e os estereótipos mais rígidos e claramente delineados. O estereótipo é, nesse sentido, o mecanismo que mantém fixo e inalterado o limite simbólico que divide e exclui o que é diferente. Estabelece-se, dessa forma, uma fronteira simbólica entre o normal e o pervertido, o aceitável e o inaceitável, o pertencente e o que não pertence.

Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas européias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros (BURKE, 2004, p.157)

Dyer (1977) constata ainda que a estereotipagem tende a ocorrer onde existe grande desigualdade de poder. Um dos aspectos do estereótipo é o etnocentrismo, ou seja, a aplicação de normas da própria cultura para todas as pessoas. A normalidade – ou seja, a norma, o que é considerado normal – são hábitos de grupos de decisão, os quais buscam moldar toda sociedade de acordo com a sua própria visão de mundo, sistema de valores, sensibilidades e ideologia. A própria

concepção de mundo está tão clara para esses grupos, a ponto de considerarem que seu modo de viver, seus valores e sua ideologia são naturais e inevitáveis para todos. Na medida em que eles têm sucesso, estabelecem sua hegemonia sobre o Outro.

O ponto de maior concordância entre Bhabha (1998), Dyer (1977) Hall (2016) e Said (2007) consiste justamente na ligação íntima entre a representação, o estereótipo e o poder. Poder não só em seu sentido de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos e culturais, inclusive o poder de representar alguém, de consolidar ideias, conhecimento, liderança e autoridade, dentro de um determinado regime de representação, o qual “inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica” (HALL, 2016, p.193).

A discussão que Edward Said (2007) promove sobre o orientalismo entende que o discurso produz, através de diferentes práticas de representação, uma forma de conhecimento racializado do Outro, profundamente envolvido nas operações de poder. A representação *orientalista* descrita por Said (2007), baseia-se na constatação de que o Oriente é representado pelo Ocidente como um lugar do mundo unificado em termos raciais, geográficos, políticos e culturais. O mesmo tipo de dinâmica de regime de representação se impõe ao indígena brasileiro, cuja imagem é a de um único tipo de índio, que vive nu com o corpo pintado, enfeitado com penas, segurando um arco e flecha ou um tacape.

Para Peter Burke (2004), quando ocorrem encontros entre culturas é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. O autor entende que o estereótipo não é completamente falso, mas constantemente exagera alguns traços e escolhe omitir outros. Necessariamente é simplificado, lhe faltam nuances, tanto que, como descrito anteriormente, o mesmo modelo de estereotipia pode ser aplicado a culturas e situações que diferem notadamente uma das outras. “Tem-se observado, por exemplo, que gravuras européias de índios americanos eram muitas vezes composições que combinavam aspectos de índios de diferentes regiões para criar uma única imagem geral” (BURKE, 2004, p. 156).

Para Bhabha (1998), o estereótipo é a principal estratégia discursiva do discurso colonial, ou seja, o meio pelo qual a dinâmica dominação-subordinação é construída a partir do desprezo pelas diferenças raciais, culturais e históricas. Articula-se representações que inferiorizam o Outro e, por sua vez, legitimam a supremacia do colonizado. Dessa forma, tanto colonizador como colonizado são estereotipados, mas

avaliados de formas opostas. O poder inclui dominador e dominado em seus circuitos, ambos estão no interior do discurso colonial. Tanto que, para Spivak (2008), os sucessos ou fracassos dos deslocamentos de sentido no campo discursivo não devem ser relacionados a um maior nível ou ao progresso de uma realidade social, pois o problema central são as dificuldades de se desafiar certa cadeia hegemônica de signos.

A circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação. O argumento é que todos - os poderosos e os sem poder - estão presos, embora não de forma igual, na circulação do poder. Ninguém - nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes - consegue ficar completamente fora do seu campo de operação [...] (HALL, 2016, p. 197).

A força do estereótipo nesse jogo de poder reside em sua ambivalência, isto é, na identificação do Outro com aspectos radicalmente diferentes e opostos ao mesmo tempo (BHABHA, 1998). Um exemplo é a representação do indígena, que identificado com a natureza, é, ao mesmo tempo, o bom selvagem (manso e incapaz) e o canibal (perigoso e animalesco). Seu suposto primitivismo é associado a dois extremos opostos, que obriga o indígena a ir e voltar entre um e outro – mesmo que na tentativa de se desvencilhar dessas identificações colocadas sobre si – num movimento interminável que o aprisiona ainda mais nesse sistema.

[...] é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (BHABHA, 1998, p. 105-106).

Os estereótipos, então, referem-se tanto ao que é fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”. Para Hall (2016) as produções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade encontra-se no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, no que está implícito e não pode ser mostrado. Essa dimensão da representação é compreendida a partir do fetiche. O fetichismo envolve substituir por um objeto aquilo que é uma força poderosa e perigosa, mas proibida. “Na psicanálise, o ‘fetichismo’ é descrito como o substituto do falo ‘ausente’ – por exemplo, quando o impulso sexual se desloca para alguma outra

parte do corpo” (HALL, 2016, p. 206-207). O substituto fica, então, investido da energia sexual e do desejo que não conseguem se expressar no objeto para o qual realmente haviam sido dirigidos. Na representação, portanto, o fetichismo envolve substituição e também deslocamento.

Tal dinâmica expressa-se na *rejeição* como estratégia para satisfazer o desejo, o fascínio e, ao mesmo tempo, negá-los. Para Bhabha (1998) essa é a maneira pela qual aquilo que é considerado proibido ou tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação “que permite a possibilidade de abraçar simultaneamente duas crenças contraditórias, uma oficial e outra secreta, uma arcaica e outra progressiva, uma que aceita o mito das origens e outra que articula a diferença e a divisão” (BHABHA, 1998, p. 168).

Assim, o estereótipo como fetiche consiste em uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo. Ele dá acesso a “[...] uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa” (BHABHA, 1998, p. 116). Ou seja, é uma espécie de fantasia que afirma a ideia da totalidade em relação à identidade e tenta camuflar a percepção da diferença criando o estereótipo com a intenção de negá-la e assegurar a “pureza”.

Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida). O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial⁸ (BHABHA, 1998, p. 116).

Essa dinâmica da estereotipagem, como foi visto até aqui, não se aplica apenas ao Outro de diferentes nações. É comum que o Outro faça parte do nosso próprio país. Esse é o caso dos indígenas brasileiros e também da mulher, dos negros, dos moradores da periferia, por exemplo. Os indígenas são posicionados

⁸ A metáfora consiste no emprego de uma palavra ou expressão no sentido figurado, assim, transfere-se uma palavra para o âmbito que não o do objeto que ela designa. No fetichismo compreendido a partir de Bhabha (1998) a metáfora, ao mascarar a ausência e a diferença, nega o sujeito, que passa a ser visto pela metáfora que lhe foi atribuída. Metonímia, por sua vez, é o processo de nomear o objeto por uma palavra relacionada a um outro objeto, mantendo, dessa forma, uma ligação com o primeiro. Para Bhabha (1998) a metonímia registra a falta do objeto representado.

como Outro e esse lugar que é atribuído a eles decorre das relações de poder que são impostas pela visão eurocêntrica. Em outras palavras, as narrativas desses povos encontram-se subalternizadas pelas narrativas hegemônicas impostas pela colonialidade (pós-colonialidade ou até neocolonialidade), situação em que seus saberes são desconsiderados por não serem científicos e suas formas de conhecimento classificados como limitados, mágicos, étnicos, de segunda categoria.

Para Burke (2004) essas diferenças estão materializadas em imagens, de forma que faz sentido falar do “olhar não indígena”. Sendo assim, quando se fala de colonizador e colonizado, do nós e do Outro, hegemônico e subalterno refere-se a toda relação que envolve poder e representação. O estereótipo, portanto, é o ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador, quanto para o colonizado. O que se nega a ambos é o acesso ao reconhecimento da diferença. A possibilidade de diferença que libera a cultura das fixações raciais e das ideologias de dominação racial ou cultural.

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 1998, p.117).

De acordo com Bhabha (1998), a condição pós-moderna abre a possibilidade da consciência de que na fronteira das epistemologias etnocêntricas residem também uma gama de outras vozes e histórias que destoam e discordam, a voz dos povos indígenas, das mulheres, dos colonizados, dos portadores de sexualidade policiadas, dos excluídos. O hibridismo cultural é a proposta de um *entre-lugar* que acolhe a diferença sem hierarquias.

É significativo que as capacidades produtivas desse Terceiro Espaço tenham providência colonial ou pós-colonial. [...] o reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na *diversidade* de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura. Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” - o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* - que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 1998, p.69).

2.4 ESTEREÓTIPOS EM RELAÇÃO AOS POVOS INDÍGENAS

Seria muito mais esclarecedor, como afirma Peter Burke (2004), pensar em pessoas diferentes no plural ao invés de transformá-las num Outro não diferenciado, mas o processo de homogeneização e estereotipagem em relação àqueles que são diferentes de nós é muito mais comum do que se gostaria. Tal processo repete-se na representação histórica dos povos indígenas brasileiros, os quais são imaginados a partir da concepção de um índio genérico que persiste até os dias atuais. Ao pensar sobre os índios, imagina-se pessoas nuas, que vivem isoladas na floresta, não falam português, pintam os corpos e adornam-se com penas, o que é, basicamente, o retrato estereotípico e genérico construído na época da chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao Brasil.

Os principais estereótipos atuais sobre os indígenas podem ser identificados a partir de duas visões gerais: a visão romântica e a visão do índio cruel. De acordo com Gersem José dos Santos Luciano Baniwa (2006), a visão romântica é a que concebe o indígena como pessoa ingênua, fortemente ligada à natureza e pouco capaz de compreender o mundo “civilizado”. Essa é a visão que lança mão de estereótipos como do índio bom selvagem, primitivo, atrasado, sem conhecimento e como um empecilho ao progresso da nação. Esta concepção foi muito utilizada desde os primeiros anos do Brasil colônia para justificar a apropriação das terras do “novo mundo”, já habitadas por diversos povos, e também a que fundamentou a tutela dos indígenas pelo Estado brasileiro até o século passado.

A sociedade brasileira majoritária, permeada pela visão evolucionista da história e das culturas, continua considerando os povos indígenas como culturas em estágios inferiores, cuja única perspectiva é a integração e a assimilação à cultura global. Os povos indígenas, com forte sentimento de inferioridade, enfrentam duplo desafio: lutar pela auto-afirmação identitária e pela conquista de direitos e de cidadania nacional e global (LUCIANO, 2006, p.34).

A exotização e os estereótipos dos indígenas como primitivos têm efeitos na própria autopercepção desses povos que foram obrigados a negar suas culturas e identidades originárias para sobreviver às imposições da sociedade colonial. Seu suposto atraso passa pela desqualificação de seus múltiplos saberes, ciências, artes, literaturas, poesias, músicas, espiritualidades e línguas. Devido a essa condição “naturalmente” inferior e de incapacidade, o índio é convertido, segundo Jesús Martín-Barbero, “no que há de irreconciliável com a modernidade e hoje privado de existência positiva” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.263).

Os indígenas são tratados como se fossem os únicos traços do que nos resta de autenticidade, cujo modo de vida deve ser preservado em seu estado de “pureza”, bem longe da sociedade “civilizada” para não se contaminar. Dessa forma, além de reduzir a diversidade de povos indígenas, submete-os a um congelamento de suas culturas. São concebidos como tipos puros, enraizados, que devem assim se manter relíquia a ser conservada, como se fossem objeto de museu e exemplares remanescentes de uma natureza idílica. Nessa perspectiva, toda e qualquer transformação ou aquisição cultural é compreendida como contaminação, degradação cultural e perda de identidade. Passa a ser imperativo que, para não deixarem de ser índios, sigam obedecendo a determinados padrões que confirmem clichês construídos (e em circulação) na sociedade.

Para José Ribamar Bessa Freire (2000), ignora-se a possibilidade da interculturalidade aos povos indígenas, ou seja, de a relação entre culturas diferentes possibilitar mudanças nas formas de viver no mundo, o que é, não só aceitável, mas desejável para os que se consideram civilizados. Essa forma de compreender os povos originários é o que abre margem para discussões acerca da legitimidade do índio: se o indígena usa roupa, mora na cidade e faz uso de novas tecnologias, ele já não é índio ou é menos índio que aquele que vive na aldeia.

A visão do índio cruel também remonta às primeiras impressões e relatos dos colonizadores, os quais, para justificar os massacres que empreendiam a fim de tomar as terras no “novo mundo” para fins econômicos, associavam os índios a denominações negativas como os estereótipos de bárbaros, selvagens, preguiçosos e traiçoeiros. Para Luciano, “ainda hoje essa visão continua sendo sustentada por grupos econômicos que têm interesse pelas terras indígenas e pelos recursos naturais nelas existentes” (LUCIANO, 2006, p.35-36).

Tal representação dos povos indígenas passa pelo imaginário europeu de canibais sem sentimento, valores ou moral. A figura do índio que não gosta de trabalhar, preguiçoso e que quer vida fácil também foi e é muito explorada até hoje, sempre ajustando-se a discursos que defendem interesses que se colocam como contrários à liberdade e aos modos de vida dos povos originários. Dessa forma, nota-se que, seja pela idealização, seja pela exotização e exclusão, os indígenas são concebidos em geral de formas estereotipadas.

3 OS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS

Apresentar os povos indígenas brasileiros não é uma tarefa simples. Isso porque estamos falando de um termo que abrange múltiplas culturas, crenças, línguas, moradas, situações históricas e variadas formas de contato interétnico com populações indígenas e não indígenas. Para Gersem José dos Santos Luciano Baniwa, “[...] a principal marca do mundo indígena é a diversidade de povos, culturas, civilizações, religiões, economias, enfim, uma multiplicidade de formas de vida coletiva e individual” (LUCIANO, 2006, p.31). Para se ter ideia dessa diversidade, o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2011), realizado em 2010, apontou a presença de 817 mil indígenas, pertencentes a 305 etnias diferentes e falantes de 274 idiomas.

De acordo com esses dados, esta é uma população em crescimento demográfico. Entre os censos de 2000 e 2010, verificou-se um aumento de 11,4%, ou seja, de 84 mil pessoas (IBGE, 2005; 2011). São povos com saberes, fazeres, visões e experiências históricas diferentes daquelas classificadas como universais. Cada povo indígena tem uma relação própria com o mundo, isto é, têm sua cosmovisão particular. Contudo, apesar da vasta diversidade atual, “[...] o que é hoje o Brasil indígena são fragmentos de um tecido social cuja trama, muito mais complexa e abrangente, cobria provavelmente o território como um todo” (CUNHA, 2012, p.13).

No entanto, depara-se constantemente com a imagem homogeneizada que reduz essa diversidade de povos a um índio imaginário com características físicas e comportamentais estereotipadas. São fantasiados como pessoas que vivem nuas, isoladas em florestas, de forma primitiva, além de serem comumente taxados como indolentes, preguiçosos, pagãos, exóticos. Como visto até aqui, os processos de representação do Outro frequentemente são distorcidos e resultado de relações hegemônicas que impõem e classificam a partir de um olhar etnocêntrico. Por isso, para analisar a representação do indígena na série *Índio Presente* faz-se determinante verificar como se deu esse processo historicamente.

De antemão, ressalta-se o que Manuela Carneiro da Cunha (2012) considera ser a maior das armadilhas que podemos incorrer ao tratar dos povos originários do Brasil. De acordo com a autora, a ideia de evolucionismo que prosperou na segunda metade do século XIX, construiu um imaginário de que sociedades sem Estado eram primitivas, ou seja, estavam na estaca zero da evolução “e que eram

portanto algo como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais”, ao mesmo tempo que “porque tinham parado no tempo, não cabia procurar-lhes a história” (CUNHA, 2012, p.11).

Tal crença reflete-se na própria historiografia brasileira que nos é ensinada nas escolas, a qual apresenta superficialmente os indígenas e ainda omite os reais objetivos dos colonizadores, e posteriormente do Estado brasileiro, em relação aos povos originários. Não se fala dos relatos de escravidão de indígenas usando como justificativa a sua proteção, a utilização da educação como forma de transformar índios em trabalhadores úteis nos moldes ocidentais ou da intenção de aculturação, ou melhor, de extinção dos povos indígenas por parte de grupos e órgãos responsáveis por protegê-los.

Nós, os sobreviventes do grande holocausto indígena, nunca podemos compreender os vários aspectos de relacionamento com o homem branco. Tivemos que nos educar para esse novo contato, mas a recíproca nunca foi verdadeira (TERENA, 2000, p. 164).

Diante de tantos equívocos na forma como a história foi ensinada para muitos, se não a todos nós, na primeira parte deste capítulo iremos abordar, de forma breve e geral, o panorama histórico dos povos indígenas brasileiros com intenção de pontuar como foi o contato entre indígenas e não indígenas, além de como eles eram vistos desde a colonização até o momento atual. Na segunda parte deste capítulo, trazemos uma revisão bibliográfica tratando das produções audiovisuais nacionais mais importantes e que foram fruto de reflexões por pesquisadores, demonstrando as variadas formas como os povos originários foram representados passando por filmes, telenovelas e noticiário.

3.1 PANORAMA HISTÓRICO

A história dos povos indígenas, evidentemente, não se iniciou em 1500 como aprendemos ou estamos acostumados a supor. Na realidade, sabe-se pouco sobre a origem dos povos, quantas etnias, línguas e habitantes havia quando da chegada dos colonizadores em terras que hoje chamamos de brasileiras. Pesquisas arqueológicas apontam a presença de povoamento no território brasileiro há mais de 12 mil anos (PACHECO DE OLIVEIRA; FREIRE, 2006) e muitos

arqueólogos afirmam ter indícios de ocupação do território bem anteriores a isso. (CUNHA, 2012).

Sobre a quantidade de habitantes diversos autores, através de métodos de cálculo distintos, apresentam diferentes conclusões. Julian Steward, por exemplo, calculou 1.500.000 habitantes para o Brasil (STEWART, 1949), William Denevan projetou 5.000.000 somente para a Amazônia (DENEVAN, 1976), enquanto John Hemming estimou 3.600.000 (HEMMING, 1998). Independente de qual seja o número mais próximo do que era a realidade de então, o fato é que uma população de milhões, em 1500, foi reduzida a pouco mais de 800 mil, hoje. Doenças, mas principalmente as guerras de conquista e apresamento de indígenas, além da fome e da desestruturação social causada por essas guerras, pesaram decisivamente para a dizimação da população autóctone.

Como disse Francis Jennings (1975), a América não foi descoberta, foi invadida. Ao chegarem às costas brasileiras, os colonizadores inventaram o Brasil. “Deste paraíso assim descoberto, os portugueses eram o novo Adão. A cada lugar conferiram um nome [...] dessa forma, o Brasil foi simbolicamente criado. Assim, apenas nomeando-o, se tomou posse dele, como se fora virgem” (CUNHA, 2012). O discurso colonial português buscou, e podemos dizer que conseguiu, legitimar a visão da “descoberta”. Naturalizada, a data do descobrimento do Brasil é inclusive feriado nacional. Nas escolas, o estudo da história brasileira começa com o descobrimento, da qual os portugueses são os personagens principais e os indígenas apenas figurantes.

Este encontro entre povos indígenas e portugueses foi narrado pelos europeus por meio de cartas, crônicas, ilustrações e pinturas, de forma que as representações dos habitantes originários justificassem e até dessem um sentido humanitário e religioso à invasão e ao empreendimento colonial. A representação dos indígenas, desde o início, foi marcada por duas formas de imaginação que se entrecrocaram e persistem no imaginário do brasileiro até os dias atuais: a do indígena primitivo, inocente e romantizado em contraponto ao selvagem mau, indolente e sem salvação.

A primeira descrição da terra e de seus habitantes foi feita em 1500 na Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, a qual, contudo, só veio a público em 1773. São as cartas de Américo Vespúcio e o diário de Colombo que narraram as primeiras impressões do “novo mundo” ao público europeu: “ideias de Paraíso terreno

e de fonte da juventude à sua proximidade, de amazonas e de seus tesouros, mitos de origem medieval ou clássica que povoam o imaginário dos ‘descobridores’ [...]” (CUNHA, 2012, p. 29). As notícias de Colombo sobre a inocência, a docilidade e a falta de crenças dos povos indígenas são relatos que persistiram e tinham o objetivo de convencer os reis católicos da facilidade de dominar tais terras muito férteis e ricas de ouro e especiarias (CUNHA, 2012). Quando a Carta de Pero Vaz de Caminha é divulgada ela reitera e atualiza essa visão romantizada do indígena como inocente, bom e dócil.

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos [...] se os degredados, que aqui hão de ficar aprenderem em a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual preza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa (CAMINHA, 1999, p. 54).

Nesse trecho é possível depreender o olhar etnocêntrico que permeia a representação dos indígenas feita pelos colonizadores desde o início. Primeiro, não são tratados como humanos de fato, são diferentes, vide excerto “se homem os entendesse e eles a nós”. São selvagens destituídos de cultura e vontade própria, por isso “imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho”. São bons no sentido de inocentes ou bestiais - como aparece em outros trechos da carta - portanto, infantis, incapazes e submissos.

Caminha ainda menciona a ideia de que o encontro dos povos autóctones com os portugueses só poderia ser vontade de “Nosso Senhor”. A colonização, assim, ganha ares de missão divina empreendida pelos benevolentes colonizadores para salvar os primitivos seres que encontraram de sua ignorância. Esse olhar de superioridade da cultura ocidental sobre o indígena, justificado a partir da estereotipagem do índio como primitivo e inocente, permeia a relação com os povos originários desde os primeiros contatos.

A descrição da carta de Caminha representa o pensamento do grupo que considerava os indígenas selvagens com potencial de se tornarem cristãos. Em geral, este era o olhar assumido pelos missionários jesuítas, os quais tinham o dever de salvar-lhes a alma. Por outro lado, havia o grupo que os via como animais

sanguinários, inferiores e incapazes de se tornarem cristãos. Esta interpretação decorria principalmente dos colonos, que buscavam legitimar as guerras de aprisionamento dos indígenas para servirem-lhes como escravos. Tal abordagem pode notar-se a partir desse escrito do franciscano e francês André Thevet:

[...] são os mais cruéis e desumanos de todos os povos americanos, não passando de uma canalha habituada a comer carne humana do mesmo jeito que comemos carne de carneiro, se não até mesmo com maior satisfação. [...] Não há fera dos desertos d'África ou d'Árabia que aprecie tão ardentemente o sangue humano quanto esses brutíssimos selvagens. [...] Os mais dignos dentre eles não são merecedores de nenhuma confiança. Eis porque os espanhóis e os portugueses lhes fazem eventuais represálias, em memória das quais só Deus sabe como devem ser tratados pelos selvagens quando estes os prendem para devorá-los (THEVET, 1978, p.199).

O canibalismo, relatado por Thevet, não se baseia em um dado completamente falso, mas com certeza errôneo e exagerado. Os indígenas não eram todos canibais, apenas algumas etnias, como os Tupi, eram antropófagos, ou seja, não se alimentavam costumeiramente de carne humana, somente em rituais específicos, por exemplo, ao matar um inimigo alimentava-se dele como uma forma de vingança. O estereótipo de canibais atribuído aos indígenas remonta a um fantasma do imaginário europeu medieval, que até então não tinha um espaço geográfico para identificar sua existência. De ilustrações em mapas a cartas e crônicas, a imagem de selvagem como indício de uma civilização corruptora e sanguinária foi fixada em relação aos povos indígenas brasileiros (CUNHA, 2012).

O ato de desumanizar os indígenas, apresentá-los como se não tivessem sentimentos ou escrúpulos, consiste em outro mecanismo de estereotipagem no qual, ao taxar o estereotipado como um ser que dissemina o mal e a morte, todas as ações contra ele são justificáveis. Chama atenção também o fato de Thevet (1978) comparar o índio canibal aos habitantes "d'África ou d'Árabia" demonstrando o quanto o discurso de estereotipagem, para efetivar a dominação sobre o Outro dos europeus civilizados, estava presente independente de quem era este Outro.

Para a lógica da representação ocidental, então, os *índios aliados* eram os bons, pacíficos, potenciais trabalhadores, que aceitaram vestir roupas, ter família (nos moldes ocidentais) e não se opunham ao empreendimento colonial, isto é, os que agiam conforme os valores dos colonizadores. Os *índios bravos* eram os

antropófagos, que andavam nus e guerreavam com os colonizadores. Cada imaginário era acionado de acordo com os interesses econômicos dos colonos de forma a justificar toda e qualquer arbitrariedade em prol da conquista dos povos originários e de suas terras, a ponto de construir a crença (presente até os dias atuais) de que a intervenção colonizadora foi realizada em favor dos povos autóctones, de sua salvação e desenvolvimento.

Seja missionário, seja colono, não se considerou durante o sistema colonial (e sequer depois) dar autonomia aos povos indígenas e deixá-los viver como queriam ou mesmo reconhecer suas culturas e espaços. A divisão dos povos originários em dois grupos polarizados - bons ou maus, aliados ou inimigos - era utilizada inclusive pela legislação colonial para justificar a forma como os colonizadores agiram em relação aos indígenas. Os aliados eram deslocados de suas aldeias e novamente aldeados próximos a povoações coloniais para serem catequizados, civilizados e servirem aos missionários e aos colonos. A ausência de escravidão em relação a esses indígenas não significa inexistência de elementos coercitivos.

É importante frisar que as missões religiosas não eram apenas um empreendimento religioso, mas também econômico e político. A relação de Portugal com a Igreja Católica era regida pelo direito do padroado, o qual tornava o monarca chefe civil e religioso do clero em troca da garantia da propagação da fé cristã nas terras conquistadas e de arcar com as despesas para tal empreendimento. O trabalho da catequese dos indígenas deveria possibilitar a expansão do sistema colonial, garantir as fronteiras do império português e tornar produtivos os índios mansos. A disciplina dos aldeamentos imposta aos indígenas envolvia uma reação de resistência que ganha pouco destaque ou sequer menção nos livros de história, na literatura e nas produções audiovisuais. Estas tendem a mostrar o indígena como assimilado, que se adaptou bem à civilização. Contudo,

[...] frequentemente os índios negavam o aprendizado, abandonando os aldeamentos em busca de seus territórios nos sertões. Não era o reconhecimento do cristianismo o problema, mas a dificuldade em abandonar seus costumes mágicos e religiosos, regras de parentesco (poligamia e outros). (PACHECO DE OLIVEIRA; FREIRE, 2006, p. 47)

Aos *índios bravos* ou inimigos havia a legislação da guerra justa, que permitia entrar em confronto com aqueles que impediam o comércio e a expansão do projeto territorial colonial. As guerras justas começaram a ser empreendidas principalmente após 1530, quando a Coroa portuguesa instalou as primeiras colônias no Brasil e iniciou o plantio de cana-de-açúcar com intuito de acelerar o desenvolvimento econômico da região. A guerra justa era, portanto, a forma de escravizar os indígenas para servirem de mão de obra na produção açucareira.

Com o estabelecimento do Governo-Geral em 1549, intensificaram-se as incursões no território brasileiro com o objetivo de capturar indígenas tanto para os engenhos como para as cidades. No século XVI, os povos originários foram a principal mão de obra da colônia nas plantações e na edificação de prédios e igrejas. Somente no final do século, a mão de obra indígena começou a ser substituída nesses empreendimentos e declinar devido a reação dos índios à escravidão, à disseminação de doenças que matavam às vezes etnias inteiras e ao crescimento do tráfico negreiro, ou seja, apenas houve uma substituição de povos a serem escravizados. Isso não significou, contudo, que os colonos e os missionários abrissem mão do trabalho dos povos originários, havendo inclusive uma disputa entre eles para garantir o acesso àquela mão de obra.

Não importa se como aliado ou inimigo, todos os indígenas eram perseguidos e usados para servir ao projeto colonial. Os bandeirantes, costumeiramente exaltados como os heróis da unidade brasileira - homenageados em nomes de ruas, praças, espaços públicos e monumentos - capturavam indígenas, inclusive à revelia dos direitos de guerra que definiam a escravidão lícita. Para eles não importava se eram aliados ou não, o que importava era capturá-los e destiná-los aos colonos para suprir a mão de obra e terem sua recompensa. O que demonstra o tratamento e a visão do indígena como inferior, a quem se tinha o direito de explorar e usar em detrimento de sua vontade, cultura e crenças.

Na metade do século XVIII, Marquês de Pombal implementou em toda colônia do Brasil o Diretório (1758-1798), que não rompe totalmente com o antigo modelo de colonização missionária proposta nos séculos anteriores. A lei mandava, por exemplo, que os principais indígenas governassem as aldeias, contudo, já sabendo que eles não teriam capacidade de fazê-lo, devido à sua ignorância e falta de aptidão, providenciava-se um diretor nas povoações, isto é, um protetor para ajudar os indígenas. Entre as determinações do Diretório estavam a introdução e o uso da

língua portuguesa para toda comunicação, inclusive entre os indígenas, os quais seriam civilizados em escolas públicas, onde lhes seriam ensinados ofícios domésticos e para subsistência. Além disso, todos deveriam ganhar sobrenomes, como em Portugal, e cada família teria de viver separada em casas próprias. Os indígenas aldeados deveriam vestir-se e quanto mais produtivos fossem, mais ganhariam privilégios e honrarias.

Embora o discurso de assimilação dê a impressão de que o Diretório faria dos indígenas cidadãos como os colonos, na prática não era bem assim. Os indígenas eram:

Incorporados não para se integrarem nela na qualidade de membros, mas para serem desgastados até a morte, servindo como bestas de carga a quem deles se apropriava. Assim foi ao longo dos séculos, uma vez que cada frente de expansão que se abria sobre uma área nova, deparando lá com tribos arredias, fazia delas imediatamente um manancial de trabalhadores cativos e de mulheres capturadas para o trabalho agrícola, para a gestação de crianças e para o cativeiro doméstico (RIBEIRO, 1995, p.100).

A partir do exposto é possível notar que, na prática, aldear indígenas era uma forma de transformá-los em força de trabalho e desapossá-los de grandes extensões de terra. Ainda que desde o início da colonização a Coroa portuguesa reconhecesse legalmente o direito dos indígenas aos territórios em que habitavam, as políticas adotadas eram contraditórias, pois estimulavam os aldeamentos e as guerras justas. É no século XIX, contudo, que o interesse sobre os indígenas deixa de ser uma questão essencialmente de mão de obra para se tornar uma questão de terras (CUNHA, 2012).

De fato, a espoliação de terras indígenas já era praticada, no entanto, acelerou ainda mais com a Lei de Terras de 1850 (Lei nº 601, de 18/9/1850) e sua regulamentação em 1854 (Decreto 1.318, de 30/1/1854). Basicamente a lei reduzia o direito indígena aos territórios de aldeamentos e, mesmo estes, quando deixavam de ser usados com a finalidade de aldeamentos indígenas, eram incorporados à União. Com a constituição republicana de 1891, houve uma mudança que agravou ainda mais a situação do direito dos indígenas às suas terras. Tanto as terras devolutas (conquistadas por meio de guerras justas), quanto as terras dos aldeamentos extintos, passaram a ser transferidas aos respectivos estados. Nessa época, inúmeras propostas de criação de terras indígenas foram negadas pelos governos estaduais,

pois “tinham amplo poder de transferência e negociação de terras” (BASTOS, 1985, p.88). Assim, os indígenas, principalmente os considerados assimilados, sofreram grandes perdas patrimoniais.

As terras ocupadas por indígenas que começaram a dificultar o desenvolvimento da região litorânea eram muitas vezes classificadas como devolutas só para propiciar sua transferência para o domínio privado. Muitos indígenas que tinham títulos legítimos foram expulsos de suas terras e perderam o direito de herança territorial. No final do século XIX, esses índios sobreviviam como trabalhadores sem-terra, eram chamados de caboclos (mestiços) e tinham que lutar para serem reconhecidos como índios de verdade (MOREIRA, 2002).

Durante o governo imperial, principalmente após a guerra do Paraguai (1865-1870), a preocupação passou a ser a fronteira oeste do país. Daí surgiu a motivação para instalar linhas telegráficas que ligariam os centros urbanos às regiões remotas do Brasil. Cândido Rondon foi o responsável pelos trabalhos de instalação e conservação das linhas telegráficas até o final do século XIX, a qual se estendeu do Mato Grosso ao Amazonas. A partir desse projeto, o governo garantia o desbravamento da região e, ao instaurar postos militares e o estabelecimento de vilas, incentivava a ocupação territorial. Tal empreitada ficou conhecida como Comissão Rondon.

A instalação das linhas telegráficas contou com mão de obra indígena, das etnias Paresi e Cabixi. Em várias passagens de relatórios da Comissão, Rondon descreve a sujeição e mesmo o trabalho escravo de indígenas nas fazendas das regiões que explorava (RONDON, 1949). Durante os trabalhos da Comissão, em 1909, Rondon tomou posição no debate público que ocorria no Rio de Janeiro e em São Paulo a respeito do futuro dos indígenas e da colonização do país. A polêmica central girava em torno da capacidade (ou não) de evolução dos povos indígenas. Este era o contexto de preparação do que viria a ser o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SOUZA LIMA, 1987).

Criado efetivamente em 10 de junho de 1910, o SPILTN, que logo mudou de nome para a abreviação Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tinha por objetivo prestar assistência, à maneira dos colonizadores, a todos os índios. Como primeira agência leiga do Estado brasileiro a gerenciar os povos indígenas, seu projeto procurava afastar a Igreja Católica da catequese indígena, seguindo o preceito republicano de separação entre Igreja e Estado. O modelo indigenista adotado,

contudo, retoma formas de administração colonial empregadas desde os tempos dos missionários jesuítas no século XVI.

A base do SPI era a ideia de que a condição de índio seria transitória, isto é, a política indigenista teria por finalidade transformar o índio num trabalhador nacional (PACHECO DE OLIVEIRA, 1985). A partir do pensamento evolucionista da época, considerava-se o índio como representante dos humanos que estão na estaca zero da evolução (CUNHA, 2012). Também era esse imaginário que justificava a tutela dos povos indígenas. É importante compreender o que isso significa, a tutela não é o reconhecimento de que os indígenas precisam de proteção e assistência social, e sim que não têm capacidade civil e intelectual e, por isso, precisam de um tutor. No caso, o tutor escolhido foi o Estado e este delegou a tutela ao SPI e depois à Funai. Embora o SPI fosse o órgão responsável pelos indígenas, não conseguia controlar, estabilizar ou melhorar a condição sanitária dos povos originários.

Paralelamente ao SPI, havia em curso um processo conhecido por integração e assimilação cultural dos povos indígenas sob tutela do Estado, isto é, a tentativa de apropriação de suas terras e a negação de suas identidades. Faz parte desse movimento do Estado brasileiro, as tentativas de definir critérios de indianidade para estabelecer quem era mais índio, menos índio e quem havia deixado de ser índio por completo. Essa classificação seria atribuída de acordo com o grau aparente de contato: índios arredios ou isolados; índios não-aculturados; índios em via de aculturação e índios brasileiros integrados. A intenção era acelerar o processo de integração “[...] que deveria focar um único objeto de interesse do Estado: o fim da existência dos povos indígenas e a conseqüente negação e anulação de seus direitos sobre seus territórios” (LUCIANO, 2016, p.72).

Em meados dos anos 1960, acusações de genocídio de indígenas, corrupção e ineficiência administrativa cercavam o SPI, então investigado por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). A reportagem de Norman Lewis (2019), originalmente publicada na *Sunday Times Magazine*, em 1969, cujo título estampava em letras garrafais a palavra *Genocide*, isto é, *Genocídio*, em português, o jornalista britânico relata a dizimação da população indígena como algo presente em toda história brasileira e traz relatos dos crimes cometidos pelo conluio de funcionários do SPI, políticos, fazendeiros, mineradoras, arrendatários, que demonstram o extermínio de etnias indígenas não a despeito, mas justamente pela conivência do órgão governamental.

O resultado dessa investigação culminou em demissões ou suspensões de mais de cem servidores do SPI, incluindo ex-diretores. “Em termos estatísticos, os crimes por ganância eram os mais comuns, mas os crimes contra a pessoa mais hediondos” (CUNHA, 2019, p.36). Apesar de já existir a lei brasileira nº 2889, de 1º de outubro de 1956, a qual define como genocídio todo crime praticado com intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, os crimes presentes no Relatório Figueiredo, que trazia o resultado das investigações do SPI, não foram enquadrados e punidos como tal.

Aos indígenas reservou-se a criação de uma nova agência indigenista, a Fundação Nacional do Índio (Funai) pela Lei nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967. A Funai manteve não só seus princípios de ação baseados no mesmo paradoxo do SPI - o “respeito à pessoa do índio e às instituições e comunidades tribais”, “aculturação espontânea do índio” e promoção da “educação de base apropriada do índio visando sua progressiva integração na sociedade nacional” (MAGALHÃES, 2003 p. 85-86) - como o quadro funcional de mais de 600 servidores com pouca capacitação e baixos salários.

Em 1973, foi sancionado o Estatuto do Índio, pela Lei nº 6.001, o qual passou a regular a situação jurídica dos indígenas e de suas comunidades. Seu objeto eram os direitos civis, políticos, de bens, terras, rendas, educação, saúde e penalidades referentes aos povos originários. Contudo, o Estatuto foi elaborado sob a ideologia civilizatória e integracionista do SPI e, portanto, adotava um viés tutelar em relação aos indígenas. De acordo com Edvard Dias Magalhães (2003) quase um terço da lei do Estatuto do Índio, 22 artigos, regulamentavam atividades relativas às terras dos indígenas, uma delas estabelecia o prazo de cinco anos para a demarcação de todas as terras, o que não foi cumprido até hoje.

O direito dos indígenas à posse de suas terras foi garantido por diversas Constituições (1934, 1937, 1946, 1967) mesmo antes do Estatuto do Índio definir a *terra indígena* como categoria jurídica. Com a criação da Funai, a Emenda Constitucional nº1 de 1969, reafirmou que “as terras habitadas pelos silvícolas são inalienáveis [...] a eles cabendo a sua posse permanente e ficando reconhecido o seu direito ao usufruto exclusivo das riquezas naturais e de todas as utilidades nelas existentes” (BRASIL. LEIS, 1993, p. 19). Apesar disso, na prática, tal direito não era garantido pelo governo ou respeitado pela sociedade.

Tanto que, nas últimas décadas do século XX, repercutiram iniciativas e demandas indígenas em relação aos seus territórios e outros temas. Essas iniciativas envolveram novos atores, formas de ação e prioridades que abriram diferentes espaços em relação aos que existiam nas políticas indigenistas até então. A intervenção de missões religiosas católicas influenciou decisivamente o cotidiano dos povos indígenas nesse período, mas de uma forma diferente da verificada nos anos anteriores. A mudança de postura das missões se deu após o Concílio Vaticano II, que passou da então pressão aculturativa, para um esforço missionário dirigido à defesa da cultura e dos direitos indígenas.

O resultado dessa transformação no Brasil foi a criação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), que passou a basear sua missão na *inculturação* missionária, isto é, uma missão calada, na qual se valoriza a inserção no dia a dia da comunidade indígena, visando a superação do etnocentrismo e do colonialismo, além da instrução dos indígenas sobre os seus direitos (MATOS, 1997). Os contatos e articulações entre as diferentes etnias indígenas, promovidos pelo CIMI a partir da 1ª Assembleia Nacional de Líderes Indígenas, de 1974, e das outras 16 assembleias nacionais realizadas em diversas regiões do Brasil, os indígenas começaram a se organizar em torno de suas demandas em comum.

Até então, as reivindicações indígenas eram isoladas, não envolviam a situação de todos os povos originários do Brasil (OLIVEIRA, 1985). O aparato tutelar era empregado justamente para impedir qualquer mobilização dos indígenas frente ao Estado. Dessa forma, a experiência das assembleias permitiu aos povos indígenas conhecer a diversidade de etnias, povos e culturas originárias existentes no Brasil. As assembleias representaram um espaço de aprendizagem sobre os diferentes modos de viver – línguas, culturas, crenças – e uma nova forma de instrumentalizar a categoria índio, imposta a eles desde a chegada dos colonizadores, com intuito de unificar reivindicações e lutas por direitos.

[...] os povos indígenas do Brasil chegaram a conclusão de que era importante manter, aceitar e promover a denominação genérica de índio ou indígena como uma identidade que une, articula, visibiliza e fortalece todos os povos originários do atual território brasileiro e, principalmente, para demarcar a fronteira étnica e identitária entre eles, enquanto habitantes nativos e originários dessas terras, e aqueles com procedência de outros continentes, como os europeus, os africanos e os asiáticos. A partir disso, o sentido pejorativo de índio foi sendo mudado para outro positivo de identidade multiétnica de todos os povos nativos do continente (LUCIANO, 2006, p.30).

Os indígenas foram gradativamente assumindo a organização e formaram as primeiras entidades de âmbito nacional. Em 1980, foi criada a primeira organização nacional dos povos indígenas brasileiros, a União das Nações Indígenas (UNIND). De acordo com Gersem dos Santos Luciano Baniwa, a unidade política dos povos indígenas não significou igualdade ou homogeneidade sociocultural e política “[...] mas sim uma unidade articulada de povos culturalmente distintos, na defesa de seus direitos e interesses comuns” (LUCIANO, 2006, p.34).

As reivindicações que estruturaram o movimento indígena foram a demarcação de terras e o direito à autodeterminação, ou seja, a autonomia para gerir suas atividades no âmbito do Estado brasileiro, o que questionava frontalmente o regime tutelar. Quando instalada a constituinte, em 1987, o movimento indígena nacional – que havia mudado a sigla de UNIND para UNI – aliado ao movimento pró-índio, aos sindicatos e a outras associações, apresentou à Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Deficientes e Minorias uma proposta de artigo sobre direitos indígenas.

A Constituição de 1988, reconheceu aos índios “sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários” - ou seja, precedentes à existência do Estado brasileiro - “sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (BRASIL, 1988). A nova Constituição representou um marco na luta indígena porque rompe com a herança tutelar originada no Código Civil de 1916, o que permite aos povos originários, por exemplo, ingressarem em juízo para defenderem seus direitos e interesses individualmente ou por meio de suas comunidades e organizações.

O *status* político de cidadania brasileira conferido aos índios significou o reconhecimento e o acesso aos direitos dos cidadãos brasileiros ao mesmo tempo que adotam seus próprios modos “de viver, de pensar, de ser e de fazer” (LUCIANO, 2006, p.87). Porém, de acordo com Gersem dos Santos Luciano Baniwa tal direito não é totalmente respeitado e garantido. Essa cidadania diferenciada está sendo construída “na medida em que o princípio da tutela está sendo superado nos instrumentos jurídicos do Estado e na prática de algumas políticas públicas voltadas para os povos indígenas” (LUCIANO, 2006, p.87).

Segundo Luciano (2006), pensar a cidadania indígena brasileira, de fato, passa por superar a noção limitada e etnocêntrica pela qual o conceito é compreendido. Isto é, para considerar o índio, cidadania não pode ser direitos e deveres comuns a indivíduos que partilham os mesmos símbolos e valores nacionais. Apesar de reconhecer que os indígenas carregam o sentimento de brasilidade porque constituem parte importante do processo histórico nacional, suas línguas, símbolos, estrutura social, política e jurídica não são exatamente iguais ao da sociedade majoritária, e não deveriam precisar ser. Isso não significa, contudo, que a atual forma de reconhecimento da cidadania não seja importante para os indígenas.

[...] a cidadania é desejada, pois necessitam do amparo das leis do país para reivindicar seus direitos à terra, à saúde, à educação, à cultura, à auto-sustentação [...]. No interior das comunidades indígenas, por exemplo, a Carteira de Identidade ou o CPF são absolutamente desnecessários, mas tornam-se imprescindíveis quando lidam com a sociedade nacional. Neste sentido, podemos afirmar que a cidadania é um recurso apropriado pelos povos indígenas para garantir seu espaço de sobrevivência em meio à sociedade majoritária (LUCIANO, 2006, p.88-89).

É importante frisar também o quanto os direitos já conquistados fizeram a diferença na história dos povos indígenas. Para Luciano, o reconhecimento da cidadania indígena brasileira e a conseqüente valorização das culturas indígenas “[...] possibilitaram uma nova consciência étnica dos povos indígenas do Brasil. Ser índio transformou-se em sinônimo de orgulho identitário” (LUCIANO, 2006, p.38). Culturas e tradições que foram abdicadas diante da opressão e inferiorização frente a necessidade de se tornar gente civilizada para garantir suas vidas e o futuro de seus filhos, agora são gradativamente resgatadas, revalorizadas e revividas.

Terras tradicionais estão sendo reivindicadas, reapropriadas ou reocupadas pelos verdadeiros donos originários. Línguas vêm sendo reaprendidas e praticadas na aldeia, na escola e nas cidades. Rituais e cerimônias tradicionais há muito tempo não praticados estão voltando a fazer parte da vida cotidiana dos povos indígenas nas aldeias ou nas grandes cidades brasileiras (LUCIANO, 2006, p.39).

Ter leis que preveem os direitos dos povos originários é significativo e realmente uma conquista importante do movimento indígena, mas, como se vê nesse panorama histórico traçado até aqui, as leis não costumam sustentar os direitos

preconizados aos indígenas. A questão da terra, presente na nova Constituição, por exemplo, garante a posse permanente e o usufruto exclusivo do solo, rios e lagos aos povos indígenas que tradicionalmente ocupam em caráter permanente determinado território e torna nulos todos os atos administrativos e jurídicos anteriores que sejam contra esse direito. Contudo, essa mesma Constituição também determina o prazo de 5 anos a partir de sua promulgação, que foi em 5 de outubro de 1988, para a demarcação das terras indígenas, o qual não foi cumprido até hoje.

A luta indígena, assim, persiste, não só para garantir novos direitos, mas para fazer valer os já conquistados. Apesar de as TIs mais extensas estarem demarcadas, existem ainda 127 terras indígenas que estão em processo de demarcação, 119 em estudo para aprovação como terra tradicional e mais de 484 áreas reivindicadas para análise, segundo dados da Funai⁹. Há casos em que o processo de regularização já dura mais de um século e nunca é concluído. Nota-se que, mais do que uma questão administrativa, é o jogo de interesses econômicos e políticos que dificultam o cumprimento da lei.

São vários os problemas dos povos indígenas quando o assunto é seu direito originário às suas terras, mesmo estes sendo garantidos em lei. Invasões de TIs já regularizadas são comuns e há diversas regiões em que a pressão e a disputa sobre tais territórios é intensa. Para se ter uma ideia, em investigação de 2016 sobre casos de violência contra índios em oito comunidades do Mato Grosso do Sul, o Ministério Público Federal concluiu que fazendeiros da região formaram milícias para atacar e matar os indígenas. Já na Terra Indígena Sete de Setembro da etnia Suruí, localizada entre Rondônia e Mato Grosso, registra-se o maior crescimento de desmatamento ilegal entre 2015 e maio de 2018, com aumento de 77%, de acordo com estudo do Instituto de Conservação e Desenvolvimento Sustentável da Amazônia (Idesam). Ações que acabam sendo estimuladas pela alta lucratividade e pela frequente impunidade devido ao sucateamento dos órgãos de fiscalização do meio ambiente¹⁰.

A situação das TIs e da sobrevivência dos povos originários se agravou ainda mais a partir de 2019, com o governo de Jair Bolsonaro, o qual desde

⁹ Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/terras-indigenas/demarcacao-de-terras-indigenas>. Acesso em: 23 set. 2020.

¹⁰ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/26/politica/1540516932_115158.html. Acesso em: 23 set. 2020.

a campanha eleitoral vinha garantindo que não haveria nenhum centímetro de terra indígena demarcada sob sua liderança. De fato, as demarcações que já vinham em desaceleração desde o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), estão paralisadas, sem nenhuma homologação, desde Michel Temer (2016-2018), cenário que continua na gestão de Bolsonaro. Além de não cumprir com a demarcação de terras tradicionais, prevista na Constituição de 1988, com Bolsonaro as autorizações de fazendas certificadas em terras indígenas aumentaram. Desde o início de sua gestão, 42 fazendas foram certificadas de forma irregular em TIs da Amazônia Legal¹¹.

Em 22 de abril de 2020, a Funai publicou uma normativa autorizando a certificação de terras privadas em áreas indígenas não homologadas, isto é, em terras tradicionais que já passaram pelo longo processo de demarcação e aguardam apenas o decreto presidencial para seu registro definitivo. A normativa resultou em 72 novas certificações de fazendas em TIs, apenas em abril. Somente até o dia 15 de maio de 2020, já havia 114 fazendas com certificação aprovada no sistema de gestão de terras (Sigef) e que passam em trechos de áreas indígenas não homologadas. Juntas, essas fazendas somam mais de 250 mil hectares de áreas indígenas¹².

Os ataques aos direitos dos indígenas empreendidos pelo atual Governo e o descaso e atuação ineficiente agravam ainda mais a situação dos povos originários no país. Além dessas invasões consentidas pelo Estado, os indígenas enfrentam também a pandemia da covid-19, desde março, e as queimadas de diversos biomas brasileiros, desde junho de 2020. Situações que têm impacto amplo em suas terras e suas vidas – ainda mais se pensarmos a partir do entendimento desses povos que consideram os territórios como um conjunto de seres, espíritos, bens, valores, conhecimentos, tradições que garantem o sentido da vida de forma individual e coletiva (LUCIANO, 2006).

A pandemia do novo coronavírus matou, até 24 de setembro de 2020, 826 indígenas e registrou mais de 33.000 casos confirmados, de acordo com a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) – oficialmente o Governo contabiliza menos mortes porque não considera os indígenas que vivem em áreas urbanas. Segundo a Apib, a mortalidade entre os indígenas é de 9,6%, enquanto na população

¹¹ Disponível em: <https://apublica.org/2020/05/com-bolsonaro-fazendas-foram-certificadas-de-maneira-irregular-em-terras-indigenas-na-amazonia/?fbclid=IwAR2i%E2%80%A6>. Acesso em: 23 set. 2020.

¹² Idem 11.

brasileira em geral é 5,6%. Além das mortes, os indígenas viram suas terras sofrerem ainda mais com invasões, as quais aumentaram no período da pandemia, devido a diminuição da presença de órgãos responsáveis pela fiscalização diante da crise sanitária no país.

Os incêndios que ameaçam os biomas brasileiros, principalmente os da Amazônia, Cerrado e Pantanal, também impactam a sobrevivência dos povos originários. Somente no Pantanal, cerca de metade das onze TIs da região já registraram focos de incêndio. Cortes de verbas em 58% das brigadas federais para prevenção e controles de incêndio e redução de 71% na quantidade de multas que incluem desmatamento e queimadas no Pantanal, em relação ao ano anterior, se refletem no descontrole e na proporção que os incêndios tomaram este ano. Incêndios que além de destruir biomas brasileiros, destroem as formas de sustento de vida e das tradições de diversos povos, além da necessidade de deslocá-los para outras regiões, fugindo do fogo, e correndo o risco de terem contato com pessoas infectadas pela covid-19¹³.

3.2 REPRESENTAÇÃO DOS INDÍGENAS BRASILEIROS NO AUDIOVISUAL

Ao longo da formação do Brasil nos deparamos com representações dos povos originários, em sua extensa maioria, produzidas por não indígenas, e, portanto, que os retratam com um olhar de fora, como o Outro. Peter Burke (2004) aconselha encarar os testemunhos das imagens levando em consideração quem as produziu e quais podem ser os diferentes propósitos dos realizadores dessas imagens. Para ele, é imprudente atribuir um “olhar inocente”, ou seja, “totalmente objetivo, livre de expectativas ou preconceitos de qualquer tipo. Tanto literalmente quanto metaforicamente, esses esboços e pinturas registram ‘um ponto de vista’” (BURKE, 2004).

O cinema e as produções audiovisuais em geral possuem uma narrativa fluente com um efeito de realidade ou ilusão de realidade bem marcados. Tanto é que na história social existem diversos exemplos de filmes antropológicos que mostram como este meio de comunicação foi amplamente utilizado para registrar costumes sociais ou modos de viver, no início do cinema. De acordo com Burke

¹³ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-09-19/incendios-ja-tomam-quase-metade-das-terras-indigenas-no-pantanal.html>. Acesso em: 24 set. 2020.

(2004), Robert Gardner, um dos pioneiros em filmes etnográficos, afirmava que os filmes eram capazes de capturar a realidade instantaneamente, sem distorções decorrentes de falhas de vista, memória ou interpretação. Ele não considerava o processo de seleção do que e como a imagem seria captada e da edição do material, quando os produtores escolhem certas imagens em detrimento de outras.

De uma certa forma, o próprio meio de comunicação é enviesado no sentido de ser bem adaptado à representação da superfície dos eventos, em vez de representar o processo de tomada de decisão subjacente. Em qualquer caso, as pessoas que fazem filmes têm suas próprias visões dos acontecimentos (BURKE, 2004, p.195-196).

Rosa Berardo (2002) também defende que, independente do suporte – iconográfico, literário, fotográfico ou cinematográfico – encontram-se diversos problemas, inclusive de ordem etnográfica, na representação dos indígenas brasileiros feitas pelo Outro.

Os estudos realizados por antropólogos e historiadores registram o quanto o imaginário pessoal, político e religioso daquele que descrevia o outro influenciou a elaboração de imagens físicas e comportamentais falsas, carregadas de ideologia. A generalização dos tipos físicos, hábitos culturais e valores específicos de cada etnia indígena repete-se em vários documentários históricos. O índio brasileiro tornou-se uma entidade genérica, um ser imaginário que povoava o inconsciente europeu segundo conceitos extremos [...] (BERARDO, 2002, p. 62).

De acordo com Monte-Mór e Parente (1994), o cinema teve início no Brasil com Afonso Segreto, que, em 1898, captou as primeiras imagens brasileiras em movimento, assim o cinema mudo é inaugurado. Os primeiros filmes com personagens indígenas foram baseados em romances indianistas. Stam (2008) destaca a frequência com que a temática foi abordada nessa época, apenas na fase do cinema mudo, *O Guarani* teve quatro versões, *Iracema* três versões e *Ubirajara* uma versão. As adaptações das obras literárias mantinham a idealização do indígena e também do europeu. O índio é celebrado como um guerreiro, ingenuamente bom e leal ao branco, o qual, por sua vez, quer o bem do indígena, ensinando a ele atitudes civilizadas.

Os indígenas também foram retratados em documentários feitos a partir de imagens captadas nas pesquisas da equipe de Marechal Rondon, responsável pelo assentamento das linhas telegráficas no Centro-Oeste e Norte do

Brasil. Como parte da Comissão, o Major Luiz Tomás Reis foi encarregado de realizar uma documentação visual das sociedades indígenas que eles encontravam pelo caminho. Consoante Fernando Tacca (2011), nas imagens produzidas pela Comissão Rondon, os povos indígenas foram representados a partir de três perspectivas centrais: (1) a do bom selvagem, que permanece selvagem; (2) a do pacificado; e (3) a do integrado/aculturado.

O primeiro filme do gênero documentário sobre povos indígenas registrou um conjunto de rituais e atividades da etnia Bororo, no interior do Mato Grosso, e chama-se *Rituais e Festas Bororo*. De acordo com Tacca (2011) as imagens foram captadas em 1916 e o filme editado em 1917, sendo considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo. Na película, o índio é retratado como se estivesse completamente isolado ou, ao menos, quase sem contato com os brancos. Essa impressão é construída principalmente devido à ênfase em processos ritualísticos e em práticas culturais como a pesca e o artesanato.

Não há nenhuma indicação no filme, seja por imagem, seja por legenda, sobre a presença de missionários salesianos que habitavam a região desde o final do século XIX. Os missionários foram responsáveis por introduzir técnicas não tradicionais, como o cultivo e a moagem de cana-de-açúcar. O realizador do filme, Tomás Reis, contudo, escolheu não incluir cenas que demonstravam essas atividades na edição final, “transparecendo que Reis pretendia mostrar a ideia de um índio ‘como nos tempos do Descobrimento’, conforme a cartela que encerra a película” (TACCA, 2011, 206-207). Este filme reflete a primeira forma de representação apontada por Tacca (2011), a do “selvagem em seu estado natural”, ou seja, que mantêm a sua “pureza”.

O filme da Comissão Rondon que exemplifica a segunda forma de representação apontada por Tacca (2011) é *Ronuro: selvas do Xingu*, de 1932. Suas imagens foram captadas em 1924 e ele foi produzido a partir da combinação de filmes e fotografias. As imagens demonstram um índio dócil e sujeito a mudanças pelo avanço da civilização ao retratar a exploração do território e a imagem de um índio genérico, que ao final é vestido com roupas.

A terceira categorização feita por Tacca (2011) diz respeito à imagem do indígena como aquele que aceita a nacionalidade e seus símbolos, como a bandeira do Brasil ou a fronteira nacional. São exemplares dessa representação os filmes *Inspetorias de Fronteira* (1938) e *Viagem ao Roraimã* (1932), os quais também

mesclam fotografias em seu conteúdo. Estes são exemplares da condução do indígena para integração pela ação civilizatória do Estado brasileiro. Assim, independente se no cinema ficcional ou documental, em todas produções dessa fase do cinema mudo os indígenas são exóticos e representam o processo evolutivo da humanidade.

No Estado Novo da Era Vargas, o Ministério da Educação e Cultura, por meio do Instituto Nacional de Cinema Educativo – como assinalam as primeiras cartelas do filme – fomentou a produção de *O Descobrimento do Brasil* (1937) dirigido por Humberto Mauro. A obra cinematográfica apresenta uma imagem para o “descobrimento” do país, usando como referência a carta de Pero Vaz de Caminha. Os indígenas aparecem apenas na terceira e última parte do filme, em meio a uma natureza exuberante, no melhor retrato do bom selvagem, pacífico e carente de civilização. As relações de dominação são sempre apresentadas de forma harmoniosa.

Os índios, sempre pacíficos, aparentam alguma surpresa com a chegada do estranho, mas cedem rapidamente às novas formas de representação. Sua imagem é construída em vínculo direto com a paisagem, onde estão imersos, em uma receita típica da representação do exótico e do pitoresco. Ao mostrarem-se receptivos, aceitam sem restrições as simbologias oferecidas pela igreja de Portugal e, a partir daí, entram em um processo civilizatório que condiz com os valores que orientam a realização do filme, de uma história que tem no português um agente forte, dominador, mas construído como alguém gentil e bem intencionado (TREVISAN, 2016, p.231).

O filme foi produzido com finalidade educativa em uma época marcada pela busca de tornar o Brasil uma nação moderna, em processo de industrialização. Contexto em que a figura do índio representava um entrave aos ideais de uma nação moderna (SEVCENKO, 1995). Na narrativa do filme, então, o indígena é o passado “suplantado pela cultura portuguesa na construção de uma nova civilização, cuja argamassa era a religião” (TREVISAN, 2016, p.231-232).

Em sua versão de filme colorido, *Iracema: a Virgem dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, a idealização da obra de José de Alencar é preservada. Iracema é a representação do indígena idealizado em uma narrativa cinematográfica que constrói a figura heroica do branco/português. Rosa Berardo (2002) demonstra como, desde o primeiro plano, o filme apresenta seu olhar de fora, do colonizador. O

ponto de vista apresentado pela imagem é o olhar que avista de longe as terras “descobertas”.

A caracterização dos personagens, além de não respeitar as diferenças entre as etnias indígenas, ainda traz elementos que são referentes a povos originários do Estados Unidos, como é o caso das tangas que cobrem as genitálias dos índios, feitas em tecidos desfiados que descem pelas pernas, os cortes de cabelo, adornos e personagens fumando cachimbo, um clichê dos filmes norte-americanos.

Uma vez que os cineastas, baseados em dados sociais, especificam a etnia ou grupo representado em sua ficção, há a necessidade de o diretor do filme fazer uma pesquisa histórica e antropológica, para que não haja descaracterização ou ridicularização da identidade do retrato. A noção de pessoa, por meio da corporalidade, constitui um elemento central da construção da identidade nas sociedades indígenas brasileiras como idioma simbólico focal (BERARDO, 2002, p.64).

Os índios também são retratados como extensão da própria natureza, já nas primeiras palavras narradas no filme a descrição de Iracema, construída com base no texto de José de Alencar, demonstra essa estética do romantismo: “[...] nasceu Iracema, a virgem dos lábios de mel. Seus cabelos eram mais negros que a asa da graúna e mais longos que os talhes de Palmeira”.

O encontro cultural entre o indígena e o branco é retratado de duas formas. A primeira é a relação com o índio bom e servil. Já na primeira conversa com Martim, Iracema passa a confiar no português, mesmo ele sendo um desconhecido que declara ser amigo de Poti, membro do povo inimigo. Ao ouvir o simples pedido de paz entre as tribos, a índia confia na boa índole do branco, e depois ainda se apaixona por ele, construindo assim uma versão do encontro sem conflitos. A figura de Caubé, irmão de Iracema, também colabora com a caracterização do índio servil. À maneira do bom selvagem, Caubé defende Martim e sua união com Iracema.

A segunda forma de relação é evocada pelo índio Irapuã, o mau selvagem. Por ciúme, Irapuã quer impedir a união de Iracema com Martim, que justamente simboliza a união harmônica entre dois mundos, o europeu e o indígena. Irapuã representa o índio bravo, que luta e quer deter a colonização. No filme, a forma como Irapuã luta é animalésca, com cenas apelativas em que ele é caracterizado como o homem forte e mau que quer tomar o bebê de uma frágil mãe – filho de Iracema com Martim.

Além dessas caracterizações estereotipadas, a narrativa traz uma inversão de valores retratando o colonizador idealizado, o qual não aportou em terras do “novo mundo” com intenções de exploração e de lucratividade, e sim veio trazer paz entre as nações indígenas, um pacificador de bárbaros (BERARDO, 2002). Isso fica especialmente claro na cena em que Martim, após ser ferido por uma flecha, conversa amistosamente com Iracema, reproduzindo a figura do bom e cordial colonizador, sem ambições. Neste filme, tanto colonizador quanto colonizado ficam implicados na estereotipagem do discurso colonial (BHABHA, 1998).

Enquanto a imagem do colonizador é poupada de críticas, a imagem de Iracema é descaracterizada culturalmente e serve a um papel de esposa companheira e fiel ao marido. Para isso, ela nega suas tradições, transgride leis do seu povo para deitar-se com Martim, hospeda-se na tribo inimiga para acompanhar seu esposo, vê o marido ir lutar contra seus familiares completamente alheia ao conflito. Além disso, Iracema é explorada de uma forma sensual. Para Stam (2008), o filme usa o tema indianista como uma desculpa para exibir a nudez do corpo feminino.

Esse comportamento atribuído a Iracema não corresponde ao das mulheres indígenas, sendo mais um modelo de mulher construído para agradar a um público específico, que é o espectador de filmes pornô, cuja aspiração é a de ver a mulher bonita, submissa e sem personalidade, para que possa exercer seu poder e virilidade sem se sentir ameaçado (BERARDO, 2002, p. 70).

O filme *O Guarani* (1979), de Fauzi Mansur, baseado em obra de José de Alencar com mesmo nome, traz basicamente as mesmas representações de *Iracema: a Virgem dos Lábios de Mel* (1979). Peri, o personagem principal, é um índio representado como um cavalheiro europeu, que se comporta segundo as normas burguesas de educação, ou seja, é cordial, gentil e servil aos brancos em um enaltecimento próprio do bom selvagem. O ponto de vista do filme é totalmente eurocêntrico. A figura heróica de Peri também retoma os estereótipos dos índios e sua harmonia com a natureza, num encontro pacífico com os colonizadores devido a sua postura subserviente e completa adaptabilidade aos costumes do branco.

José de Alencar não estudou as culturas indígenas, o autor escreveu *Iracema* e *O Guarani* a partir de lendas fundamentadas no imaginário europeu idealizado dos índios. Nota-se, assim, que nos dois filmes baseados em suas obras, a narrativa esconde dados históricos de massacres, lutas e estupros contra mulheres

índias, resultantes do encontro com o colonizador. A história se dá pela “vitória do ‘bem’, o fruto da colonização portuguesa, sobre o ‘mal’, o índio resistente” (BERARDO, 2002, p. 72). Nessas adaptações de romances indianistas, não importa se bons ou maus, os índios são sempre selvagens.

Outro filme baseado em obra literária é *Kuarup* (1989), de Ruy Guerra, o qual se fundamentou no romance homônimo de Antônio Callado, publicado em 1967. A narrativa do filme, como no livro, retrata a história do Brasil, do governo Getúlio Vargas ao golpe de Estado de 1964, a partir do personagem Padre Nando, interpretado por Taumaturgo Ferreira. Trata-se de um padre jesuíta que é encorajado pelos amigos a trabalhar com os índios da reserva do Xingu, onde tenta reconstruir uma sociedade utópica na selva. Para Stam, “infelizmente, essa história bem-intencionada é mal contada, com saltos vertiginosos sobre o espaço (Rio, Recife, a reserva do Xingu) e o tempo” (STAM, 2008, p.446).

Segundo Lúcia Nagib (1989), mesmo antes de ficar pronto, *Kuarup* chamou atenção da crítica brasileira pela associação dos nomes de Ruy Guerra e Antônio Callado, pela produção milionária, pela presença de atores famosos e, posteriormente, por sua seleção para o Festival de Cannes. Contudo, Nagib avalia que “[...] tal como está, com sua proposta convencional de verossimilhança, o filme marca passo entre a saudade de *Quarup* e o quadro decepcionante de um Brasil que não existe” (NAGIB, 1989, p. 186).

Já nas telenovelas brasileiras, destaca-se, primeiramente, o silenciamento acerca da temática indígena. Em levantamento realizado por Ivânia Neves e Vívian Carvalho (2019), no período de 1963 a 2016, foram exibidas 665 telenovelas nas principais emissoras de televisão do Brasil, das quais apenas 28 contavam com personagens indígenas. Destas, 21 foram exibidas pela Rede Globo, a maior produtora de telenovelas do Brasil e líder de audiência.

Uga Uga (2000) foi a primeira da emissora a trazer um personagem indígena como protagonista. Exibida no horário das 19h, teve como protagonista o indígena Tatuapu, interpretado por Cláudio Heinrich, ator loiro e de olhos azuis. A telenovela explorava o gênero comédia, por isso os personagens foram construídos para serem engraçados. Dessa forma, não há na narrativa nenhum comprometimento em trazer conflitos envolvendo os povos indígenas ou em mostrar singularidades do cotidiano desses povos. Após tanto tempo de silenciamento, a representação do indígena em *Uga Uga* envolveu um personagem que falava uma língua indígena

fictícia e que se esforçava para aprender a língua portuguesa, mas, até mesmo palavras muito simples, eram repetidas com dificuldade.

Ele também aparecia, constantemente, pulando em móveis, semelhante a um animal selvagem. Quando ainda morava na floresta amazônica, este personagem andava sempre com uma lança nas mãos. Estas cenas e o próprio título da telenovela, “Uga Uga”, nos remetem ao *Uga Buga*, onomatopeia que evoca em nossas redes de memórias o som emitido pelo homem de Neandertal (CARVALHO; NEVES, 2019, s.p).

Também em 2000, justamente no ano de comemoração de 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, além de *Uga Uga*, outras duas minisséries com personagens indígenas nos núcleos principais foram exibidas na televisão (CARVALHO; NEVES, 2019). A primeira é *A Muralha*, também produzida e exibida pela Rede Globo, cuja narrativa está ambientada no século XVII, após cem anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. A trama central consiste na história dos bandeirantes, suas buscas por terras e riquezas no desbravamento do Brasil e seus planos para capturar os indígenas e vendê-los como escravos.

A Invenção do Brasil, microssérie da Rede Globo, também conta a história da chegada dos portugueses ao Brasil. A narrativa centra-se no jovem pintor português Diogo Álvares Corrêa, interpretado por Selton Mello, que em 1500 viaja com os navegadores em busca do caminho para as Índias. No meio da viagem, a caravela naufraga e só o pintor chega às costas brasileiras, onde é recebido pelos Tupinambás. A trama, contudo, se desenrola com centralidade no triângulo amoroso entre Diogo e as indígenas Paraguaçu, interpretada por Camila Pitanga, e Moema, por Deborah Secco.

Sobre o noticiário televisivo não se teve acesso a pesquisas amplas que abarcassem grande número de casos em que o telejornalismo abordou os povos indígenas brasileiros, contudo, sabe-se que os critérios de noticiabilidade os quais influenciam a seleção e a organização de informação na televisão passam, por exemplo, por interesse a anormalidade, imprevisibilidade, atualidade, proximidade física ou afetiva, quantidade ou poder multiplicador (MORÁN, 1986), de tal modo que é mais comum ver notícias de cunho negativo, relacionadas a tragédias, escândalos, entre outros. Uma das pesquisas cujo objeto referia-se a uma matéria telejornalística sobre protestos realizados por indígenas da etnia Munduruku, no Pará, demonstrou

que o discurso telejornalístico representou os indígenas como agressivos e selvagens, reiterando o discurso colonial e privando-os de espaço de voz (CORRADI; ASSUMPÇÃO; CORREIA, 2017).

Compreender a produção audiovisual na perspectiva proposta por Ella Shohat e Robert Stam (2008) é defender que este aparato se constitui tanto a partir de uma base material – câmera, iluminação, tela, etc – quanto de uma base imaterial e abstrata – desejos, símbolos, repertório. A soma desses componentes permite compreender o audiovisual enquanto forma cultural detentora de uma potência capaz de concorrer no processo de constituição das subjetividades individuais e coletivas, quase sempre construindo representações sociais e ideológicas.

Por isso, o quadro de representações do indígena exótico e estereotipado só começa a ganhar novos contornos com a maior acessibilidade das tecnologias de produção audiovisual e a organização do movimento indígena. Nesse contexto, a apropriação dos meios de comunicação pelos povos originários emerge como mecanismo de resistência, preservação da memória coletiva e autodeterminação.

Comunicação e cultura, aparentemente, se constituem em elementos indissociáveis, se materializam em sociedades particulares no tempo e espaço. Deste modo, tanto uma quanto outra, são socialmente (re)construídas. É nesta perspectiva que os povos indígenas contemporâneos se apropriam de diferentes tecnologias, dentre elas o audiovisual, para registrar e documentar suas histórias de resistências, assim como suas formas de organização sociocultural (DELGADO; TERENA DE JESUS, 2018, p.13).

Em 1987, quando uma equipe de documentaristas da Granada Television veio ao Brasil para realizar uma série de programas sobre os Kaiapó, lideranças indígenas exigiram como contrapartida a disponibilização de câmeras de vídeo, VCR, monitor de TV e videoteipes em troca de sua cooperação. Com este acesso, os Kaiapó tornaram-se o primeiro povo da Amazônia brasileira a produzir suas próprias imagens para fins culturais – gravando suas cerimônias, conhecimento tradicional sobre a floresta – e políticos – registrando, por exemplo, a participação de sua delegação na Convenção Constitucional Brasileira.

Nesse período, Terence Turner desenvolveu o projeto *Vídeo Kaiapó*, com objetivo de capacitar jovens da aldeia na prática de filmagem e edição de vídeos

para promover a troca de conteúdos audiovisuais entre os diversos povos. Contudo, em pouco tempo, lideranças passaram a apostar na incorporação de tecnologias e saberes ocidentais como estratégia de fortalecimento de posição e diálogo com a sociedade nacional. Para Turner (1993) o vídeo potencializou a imagem pública do grupo e contribuiu para o reconhecimento e demarcação do território Kaiapó.

Nesse processo de acesso e qualificação dos povos indígenas para a produção audiovisual a experiência do *Vídeo nas Aldeias* (VNA) também foi determinante. Esse projeto foi desenvolvido pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não governamental fundada em 1979 por Vincent Carelli e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira. A fundação do CTI está ligada ao rompimento institucional de Carelli e os seus colegas com a Funai anos antes. Como indigenistas da instituição, o grupo denunciava a subserviência aos interesses do Estado fazendo com que políticas indigenistas fossem subordinadas a interesses que não respeitam a vida dos indígenas, como construção de hidrelétricas e a ocupação para desenvolvimento da Amazônia (ARAÚJO, 2015, p.101).

No final da década de 1980, o VNA é desenvolvido com o ousado objetivo de “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p.62). Na primeira fase do projeto, a equipe do VNA inseriu o vídeo para atender os interesses da comunidade indígena e realizava um conjunto de documentários que pretendiam apresentar uma visão positiva das comunidades, diferenciando-se, portanto, dos estereótipos comumente apresentados pela mídia massiva e hegemônica. Os temas mais presentes nestes filmes, segundo Caixeta de Queiroz (2008) eram discussões em torno da questão da identidade indígena.

O projeto implantou, assim, uma rede de videotecas e de produção de vídeos em 12 aldeias de diferentes povos, como Waiãpi, no Amapá; Enawanê Nawê, Xavante e Nambiquara, no Mato Grosso; Gavião-Parketêjê e Xikrim’Kayapó, no sul do Pará; Krinkati, no Maranhão; Terena e Guarani, no Mato Grosso do Sul. De forma geral, a metodologia do projeto possibilitou exibições de vídeos sobre a realidade de diferentes povos indígenas do país como uma estratégia de promover o conhecimento sobre as manifestações culturais, as lutas políticas e formas de contato protagonizadas por diversas etnias (GALLOIS; CARELLI, 1995).

Com essa experiência foi possível a circulação e integração de práticas encontradas por outros grupos para subsidiar o relacionamento com setores diferenciados da sociedade nacional (GALLOIS; CARELLI, 1995). Outra frente do projeto, intensificada entre 1997 e 1999, visava promover a capacitação de indígenas e disponibilizar equipamentos de produção de vídeo para que eles tivessem a oportunidade de produzir suas narrativas.

Nos anos 2000, o VNA tornou-se uma importante e consolidada escola de formação de cineastas indígenas e expandiu suas atividades. Como resultado deste processo, foram realizados, até o ano de 2000, cerca de 70 filmes entre longas, médias e curta-metragens protagonizados por indígenas de diversas etnias e com uma variedade temática, estética e conceitual que se tornaram referência para o cinema indígena brasileiro, além de conquistarem prêmios nacionais e internacionais. Em 2018, o VNA lançou sua plataforma de *streaming* (transmissão online), tornando mais acessível sua extensa produção que na época somava mais de 127 oficinas, 8 mil horas de gravação e vídeos com mais de 31 povos.

Para Gallois e Carelli (1995) o acesso ao vídeo ampliou as possibilidades de comunicação entre os grupos indígenas e expandiu o conjunto de referências acerca dos diversos povos do país. Quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são utilizados principalmente para preservar as manifestações culturais próprias de cada etnia selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes para divulgar ações empreendidas por cada comunidade a fim de recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações.

A conexão, proporcionada pela comunicação audiovisual, em especial na Internet, permite o desenvolvimento da interculturalidade. Ao contrário de ver os povos indígenas como um entrave ao desenvolvimento econômico, combate-se a desigualdade e valoriza-se as diferenças culturais no trato dessa questão. [...] Os Avá-Guarani sabiam claramente como utilizar a comunicação audiovisual em sua defesa: a produção serviria para contar sua versão da história, denunciar a violência, o preconceito e preservar suas tradições, ao gravar as falas na língua materna e transmitir o conhecimento dos velhos. Porém, o que mais nos chamou a atenção foi a consciência sobre a necessidade de atualização da imagem do que é ser indígena na atualidade (KASEKER; RIBEIRO; QUEIROZ, 2019, p.168).

A partir do exemplo do VNA, seguiram-se outras iniciativas importantes de oficinas e produção de conteúdo audiovisual indígena como a Associação Filmes de Quintal (MG), o Festival Cine Kurumin (BA), o Instituto Catitu (SP) e a Produtora Pajé Filmes (MG), entre outros. Nesse cenário é possível vislumbrar um processo de constituição de um modo de fazer cinema que pode ser identificado enquanto categoria de cinema indígena.

O que diferencia a perspectiva da autorrepresentação é o fato de que os índios têm autonomia e protagonismo em narrativas que tratam e apresentam a sua própria realidade a partir de um olhar de dentro, de quem vivencia e da forma como querem ser vistos. Quando a representação parte dos povos originários, eles são mostrados em seu pleno dinamismo, seja para reafirmar suas identidades coletivas diferenciadas, seja na luta pelo respeito àquela diversidade.

Para Debray (1994), um modo de ver resulta de uma forma de pensar, a qual, por sua vez, expressa uma expectativa no olhar. A cultura do olhar, que observa diferentes mundos a partir de fotografias e produções audiovisuais, torna as representações imagéticas uma área estratégica de embates simbólicos. Por isso, a autorrepresentação dos povos originários é tão importante. Constitui-se em forma de superar ou ao menos trazer uma nova perspectiva para aquelas representações construídas a partir do olhar ocidental e colonizador, as quais expressam e se fundam nas relações de poder.

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem poder de representar tem o poder de definir e determina a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar na teorização contemporânea sobre a identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade (SILVA, 2003, p.91).

A autorrepresentação, portanto, permite aos povos originários determinar suas próprias identidades e demarcar o seu “local da cultura” para além daquele imposto pelo poder hegemônico, ou seja, superar o espaço do “bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação” (BHABHA, 1998, p.59) para ocupar o local de culturas legítimas, com saberes e cosmovisões próprias, tão valiosas e desenvolvidas como as demais culturas, sejam hegemônicas ou não.

4 A SÉRIE *ÍNDIO PRESENTE*

Como parte da produção audiovisual nacional que, ao abordar a temática indígena, propõe uma representação dos povos originários do Brasil, figura *Índio Presente*, objeto de estudo dessa pesquisa. Neste capítulo, pretende-se apresentar um panorama da série com intuito de situar o leitor quanto ao formato, às temáticas abordadas nos episódios, ao financiamento, à veiculação e alguns aspectos envolvendo a produção, como características da equipe, como foram selecionados os locais de gravação, os povos indígenas, os entrevistados e como se deu a participação indígena na série.

Índio Presente é, então, uma série de TV documental, produzida por não indígenas, que se apresenta como uma produção cujo intuito consiste em desconstruir os principais estereótipos atribuídos aos povos indígenas brasileiros. Com 13 episódios, de 26 minutos cada, a narrativa da série é construída pela fala dos entrevistados - indígenas e não indígenas -, sem a presença de um narrador. Voltada ao público não indígena, a série aborda, a cada episódio, um equívoco que permeia a visão de senso comum sobre os povos originários.

A série foi aprovada e financiada pelo edital público “BRDE/FSA - PRODAV - TV’S PÚBLICAS (REGIÃO NORTE) - 08/2014”, o qual buscava selecionar obras audiovisuais brasileiras de produção independente com disponibilização inicial às TVs públicas. Uma das linhas temáticas do edital era destinada à produção de série documental que abordasse a questão indígena e o colonialismo. A descrição da proposta no edital solicitava “série que aborda o papel que as nações indígenas reivindicam na construção de uma país plural e mais justo, enquanto revisam o processo colonial português”.

Assinam a criação do projeto Bruno Braga Rangel Villela, Juliana Almeida e Sérgio Lobato, todos não indígenas. Bruno Villela é realizador audiovisual, roteirista, escritor e educador, Juliana Almeida e Sérgio Lobato são antropólogos e indigenistas. A produção é da Amazon Picture e da Cambará Filmes, esta última, a empresa dos criadores da série. *Índio Presente* recebeu um milhão e trezentos mil reais¹⁴ de recurso e o tempo de produção - entre escrever o projeto e finalizar todos

¹⁴ Os recursos são do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que tem como agente financiador o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), por meio da chamada pública “BRDE/FSA - PROVA 08/2014 - Região Norte”.

os vídeos - foi de aproximadamente dois anos: aprovação do projeto em outubro de 2015, depósito do recurso em fevereiro de 2016 e finalização em abril de 2017.

Como previa o edital, a série foi veiculada em TVs universitárias e/ou educativas como: TV UFAM, TV UFPE, TV UFG e TV Cultura do Amazonas (atual TV Encontro das Águas). Posteriormente, a exibição foi cedida para rede nacional e veiculada pela TV Brasil, TV Cultura de São Paulo e comercializada com o Canal Futura sendo exibida pelo Futura Play¹⁵ - uma plataforma digital, de acesso gratuito, no qual é possível assistir tanto à programação ao vivo do Canal Futura, exibida na televisão, como um acervo de vídeos que a plataforma disponibiliza. Inclusive foi pelo Futura Play que se deu o acesso aos episódios para essa pesquisa. A quantidade de episódios e sua duração também seguem a determinação do edital.

De acordo com Bruno Villela, em entrevista para este estudo, o conceito de *Índio Presente* foi baseado no texto “Cinco ideias equivocadas sobre os índios”, do pesquisador José Ribamar Bessa Freire (2000), o qual, inclusive, aparece como entrevistado em cinco episódios. A partir dessa leitura, os criadores da série constataram que todos os estereótipos e distanciamentos em relação aos povos indígenas, basicamente, estavam atrelados a um equívoco central, a visão de que os indígenas pertencem ao passado. Assim, eles decidiram falar do indígena do presente, atual, “usando os equívocos como ironia a fim de exortar o público para o debate” (VILLELA, 2020).

4.1 OS EPISÓDIOS

Os 13 episódios da série tratam de equívocos do senso comum acerca dos povos indígenas brasileiros. Segundo Villela (2020), o conceito de “indigenização da modernidade” de Marshal Sahlins (1997), para o qual o índio não incorpora a modernidade sem também indigenizá-la, somado ao pensamento dos povos ameríndios, da inseparabilidade entre natureza e cultura, permearam a produção de *Índio Presente*. Com essas bases, os criadores da série escolheram cinco grandes temas: territorialidade; identidade; xamanismo e ciência; direitos e deveres; e cultura e sociedade. A partir desse alicerce, desdobraram-se os temas dos episódios descritos no Quadro 1.

¹⁵ Disponível em: www.futuraplay.org. Acesso em: 21 maio 2020.

Com exceção dos episódios 4, 5, 9 e 13, os demais foram intitulados com frases reproduzidas pelo senso comum, como: “Os índios estão acabando” (Equívoco 1); “Os índios estão perdendo a cultura” (Equívoco 2); “Todo mundo pode ser índio” (Equívoco 3); “Os índios são preguiçosos” (Equívoco 6); Os índios são incapazes, por isso precisam ser tutelados” (Equívoco 7); “Tem muita terra pra pouco índio” (Equívoco 10); “A sociedade indígena é atrasada” (Equívoco 11); “Os índios atrapalham o desenvolvimento” (Equívoco 12).

Quadro 1 - Nome, duração, tema e descrição dos episódios de *Índio Presente*

Nome do episódio	Duração	Tema	Descrição do episódio ¹⁶
Equívoco 1: Os índios estão acabando	25'59"	História	Há décadas a população indígena brasileira vem crescendo e reafirmando suas identidades específicas, apesar disso persiste a ideia de que "os índios estão acabando". A escola é uma das maiores responsáveis pela propagação destes estereótipos. Mas nem todos os estabelecimentos de ensino são assim. No Rio de Janeiro, as crianças da Escola Ogá Mitá tentam aprender um pouco mais sobre o povo Myky.
Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura	26'00"	Cultura	Superando o antigo mito da aculturação demonstrando que o índio não incorpora a modernidade sem também indigenizá-la. Um ritual encenado coloca os índios na posição de sujeitos conscientes de sua identidade.
Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio	25'57"	Identidade	Muitos julgam que a autodeterminação indígena é destituída de critérios, sendo somente um oportunismo. Ignora-se o fato das atuais populações indígenas serem fruto de um complexo e violento processo de colonização. Águas Belas, em Pernambuco, é um município que se constituiu dentro do território do povo Fulni-ô.
Equívoco 4: A igreja conquistou os índios	26'00"	Religião e dominação cultural	Indígenas do Povo Manoki visitam as ruínas do internato religioso Utariti - instalado na década de 1940 em plena Chapada dos Pareci, região central de Mato Grosso - e relembram as memórias do tempo em que residiram na missão. Utariti era destino das crianças órfãs, vítimas da depopulação de seus povos em meio ao avanço da colonização.

¹⁶ Descrição no Futura Play. Disponível em: www.futuraplay.org. Acesso em: 21 maio 2020.

Equívoco 5: Todos os índios falam Tupi	25'59"	Língua	Das muitas palavras indígenas incorporadas ao português, boa parte é derivada de línguas tupi, que foram amplamente saudadas no imaginário nacional, levando muitos a acreditar que todos os índios do Brasil são falantes deste idioma. No entanto, aqui existem outros troncos e famílias linguísticas totalizando cerca de 180 línguas.
Equívoco 6: Os índios são preguiçosos	26'00"	Cultura e Sociedade: trabalho	No senso comum os índios são geralmente associados à indolência e preguiça, imagem construída pelas frentes colonizadoras diante da recusa destas populações em ocupar a posição de escravos ou subalternos. Sem a necessidade de produzir excedentes para um acúmulo, os indígenas conseguem dedicar-se a outras atividades como os rituais, o cuidado com o corpo, o convívio com a família e o lazer.
Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados	26'01"	Direitos e deveres: tutela	Todos os anos, aproveitando as comemorações do "Dia do Índio", inúmeros representantes indígenas se reúnem em Brasília para reivindicar seus direitos num evento chamado "Acampamento Terra Livre". Em 2016, o "abril indígena" ocorreu no mês de maio devido à agitação política em torno do processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff.
Equívoco 8: Os índios não respondem pelos seus atos	25'59"	Direitos e deveres: imputabilidade	A imputabilidade dos índios perante crimes é tema de grande discussão e desconhecimento na sociedade brasileira. O tratamento diferenciado dado às populações indígenas, que visa garantir o direito ao exercício de suas particularidades culturais, é entendido por muitos como privilégio. Em Mato Grosso do Sul, o advogado Luiz Henrique Eloy, do povo Terena, explica como funciona na prática este tratam ¹⁷
Equívoco 9: Os índios não vivem em cidades	25'59"	Cultura e sociedade: territorialidades	São Gabriel da Cachoeira, situada no Noroeste do Amazonas, é conhecida como a cidade mais indígena do Brasil, com 90% da população formada por índios de 23 povos. No senso comum os indígenas são geralmente retratados como pessoas residentes em aldeias. A mudança geográfica para cidades implica, muitas vezes, no questionamento de suas identidades.

¹⁷ A descrição está incompleta no Futura Play. <<http://www.futuraplay.org/video/equivoco-8-os-indios-nao-respondem-pelos-seus-atos/432490/>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio	25'59"	Territorialidade e conflitos	Desde 2001 o povo Manoki, de Mato Grosso, luta para reconquistar parte do seu território tradicional não incluído na demarcação da Terra Indígena onde residem atualmente. Após uma expedição para o monitoramento de invasões e roubo de madeira nesta área, Giovani Tapura viaja para São Paulo onde conhece Davi e o povo Guarani-Mbya, que vivem na menor Terra Indígena do Brasil, com apenas 1,6 hectares.
Equívoco 11: A sociedade indígena é atrasada	25'59"	Xamanismo e ciência	Na Aldeia Catrimani, no Amazonas, o xamã Davi Kopenawa, do povo Yanomami, explica que o xamanismo é a "ciência do índio". Em São Gabriel da Cachoeira, também no Amazonas, indígenas dos povos Tukano e Tuyuka ressaltam a importância da relação entre os benzimentos, chamados basese, e suas técnicas de plantio – estas reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN.
Equívoco 12: Os índios atrapalham o desenvolvimento	25'59"	Economia e sociedade	Em Mato Grosso, os povos Manoki e Enawene-Nawe enfrentam os impactos decorrentes da construção de usinas hidrelétricas no entorno dos seus territórios. Os Manoki precisam se deslocar mais de oitenta quilômetros para pescar, já que o barramento do rio impede os peixes de chegarem próximo às suas aldeias, como ocorria antes da construção dos empreendimentos. Entre os Enawene-Nawe a situação é ainda ¹⁸
Equívoco 13: Os índios pertencem ao passado	25'59"	História	No episódio final da série Índio Presente, o cineasta indígena Kamikia Kisedje e os comunicadores da Rádio Yandê, Anápuaka Tupinambá e Denilson Baniwa, saem às ruas durante o carnaval na cidade do Rio de Janeiro para identificar as formas como as populações indígenas são representadas durante estas festividades.

Fonte: elaborado pela autora com informações do Futura Play e de Villela (2020).

¹⁸ A descrição está incompleta no Futura Play. Disponível em: <http://www.futuraplay.org/video/equivoco-12-os-indios-atrapalham-o-desenvolvimento/432664>. Acesso em: 21 maio 2020.

Nota-se, a partir da observação para este estudo, que os temas centrais dos episódios não abarcam a totalidade da discussão de cada um deles. Há uma presença concomitante do macrotema e de outros temas, os quais, inclusive, por vezes são os temas centrais de outros episódios. Por exemplo, o episódio 2, cujo tema é “Cultura”, já na descrição sinaliza-se que trará os assuntos “mito da aculturação” e “consciência identitária”, ou seja, a discussão sobre identidade permeia o debate cultural nesse episódio. Essa presença mútua de diversos temas é inevitável, na medida em que eles, de fato, se inter-relacionam para dar conta da discussão e das complexas e diversas áreas envolvidas na questão indígena. Portanto, cada episódio vai além do tema atribuído a ele.

4.2 SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

A decisão por uma narrativa construída pelos entrevistados, de acordo com Villela (2020), deu-se a partir da necessidade de abarcar a diversidade de histórias, de personagens e, ao mesmo tempo, construir uma abordagem didática com um olhar para a dissolução dos equívocos em detrimento da contextualização histórica e de seu desenvolvimento até a atualidade. Para isso, a equipe buscou incluir dois tipos de personagens que aparecem em todos os episódios da série: as autoridades e os “personagens agentes”. Tanto indígenas como não-indígenas integram ambos os grupos.

O primeiro grupo é formado por autoridades na questão indígena. Villela (2020) explica que foram selecionadas autoridades políticas, científicas, culturais e outras mais gerais, de acordo com os temas previamente selecionados. São os entrevistados desse grupo que, por vezes, aparecem em mais episódios (ver Quadro 2). O segundo grupo que identificamos é o que Villela (2020) chama de “personagens agentes”, constituído de pessoas que contam a história atual dos indígenas. A intenção com esses entrevistados, segundo o criador da série, consiste em mostrar os indígenas como são hoje e colocá-los em debate com os entrevistados selecionados - as autoridades. As pessoas desse grupo, em geral, aparecem em apenas um episódio e estão atreladas ao local em que a gravação da série foi realizada.

Quadro 2 - Entrevistados que aparecem em mais de três episódios

Nome	Descrição	Episódios												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ailton Krenak	Escritor	x						x					x	
Anápuaka Tupinamba	Comunicador Social			x				x		x	x			x
Beto Ricardo	Sócio-fundador ISA	x								x	x		x	
Deborah Duprat	Sub-procuradora Geral da União			x	x			x	x		x		x	
Daniel Munduruku	Escritor	x	x					x			x		x	
Denilson Baniwa	Rádio Yandê		x					x		x				x
Gersen Baniwa	Professor UFAM		x				x			x	x			
Ivar Bussato	Indigenista/ Coord. OPAN				x		x				x			
João Pacheco	Antropólogo/ Prof. Titular do Museu Nacional	x		x				x		x	x			
José R. Bessa Freire	Professor Unirio e UERJ		x	x		x	x			x				
Sônia Guajajara	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil	x		x				x			x			x

Fonte: elaborado pela autora.

4.3 SELEÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS E DOS LOCAIS DE GRAVAÇÃO

Os temas selecionados, a viabilidade econômica e o tempo de produção nortearam a seleção dos povos indígenas e locais de gravação. A princípio, houve uma busca por escolher povos e locais emblemáticos de cada tema, segundo Villela (2020). Contudo, a necessidade de demonstrar a viabilidade econômica e a possibilidade de entrega do material no tempo indicado no edital para aprovação do projeto também foi decisivo para essa seleção. Dessa forma, a equipe procurou priorizar os povos com os quais tinham contato prévio, principalmente Juliana Almeida

e Sérgio Lobato, que trabalharam como indigenistas em dezenas de comunidades nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Alguns povos, com os quais não tinham contato prévio, também entraram na lista por serem essenciais ao roteiro, como: Yanomami (AM-RR), Guarani Kaiowá (MS), Guarani Mbya (SP), Suruí (RO) e Tikuna (AM).

Quadro 3 - Povos indígenas cujas etnias tiveram representatividade na série¹⁹

Etnia	Local
Dessana	Aldeia do Tupé (AM); RDS ²⁰ Rio Negro (AM); Aldeia Multiétnica (GO)
Enawene Nawe	Aldeia Halataikwa na Terra Indígena Enawene-Nawe (MT)
Funil-ô	Município Águas Belas (PE)
Guarani Kaiowá	Diversos <i>Tekoha</i> ²¹ , sem demarcação de terras (MS)
Guarani Mbya	Diversas aldeias e Terra Indígena Jaraguá (SP)
Kayapó	Acampamento Terra Livre (DF/RJ), povo originário do Pará e Mato Grosso
Manoki	Diversas aldeias na Terra Indígena Irantxe Manoki (MT)
Myky	Aldeia Japuira na Terra Indígena Myky (MT)
Pankararu	Diversas aldeias em Taracatu (PE) e São Paulo (SP)
Paumari	Aldeia do Crispinho na Terra Indígena Paumari do Lago Maraã (AM)
Suruí	Diversas aldeias na Terra Indígena Suruí (RO)
Terena	Diversas aldeias e município de Dourados (MS)
Tukano	Diversas aldeias e Terras Indígenas em São Gabriel da Cachoeira (AM)
Tuyuka	Diversas aldeias e Terras Indígenas em São Gabriel da Cachoeira (AM)
Yanomami	Aldeia Missão Catrimani (AM) na Terra Indígena Yanomami (AM/RR)
Yawalapiti	Aldeia Multiétnica (GO) e Rio de Janeiro (RJ), povo originário do Mato Grosso

Fonte: elaborado pela autora com informações de Villela (2020).

¹⁹ Etnias dos entrevistados que não representavam especificamente seus povos e etnias que fazem parte de cenas de grupo, mas que não tiveram voz na série, não foram consideradas no Quadro 3.

²⁰ Reserva de Desenvolvimento Sustentável.

²¹ Tekoha refere-se a “aldeia guarani”, mas seu significado vai além, abrangendo o sentido de “o lugar do modo de ser guarani”, que envolve os preceitos de vida e os regramentos cosmológicos herdados por seus ancestrais.

4.4 Participação De Indígenas Na Produção Da Série

A proposição do projeto e grande parte das funções para sua realização foram desempenhadas por não indígenas. Villela (2020) explica que “o público-alvo eram os não indígenas, então sabíamos que a questão da representatividade dos índios dentro da realização do projeto haveria de ser permeada por nós”. Porém, por compreenderem a importância de ter a participação de indígenas na produção da série, treze indígenas contribuíram em alguns episódios, principalmente como assistentes de produção, tradutores e produtores (ver Quadro 4). A arte de todos os episódios também foi desenvolvida por Denilson Baniwa, do povo Baniwa, artista, curador, designer, ilustrador, comunicador, ativista dos direitos indígenas e um dos fundadores da Rádio Yandê. Além disso, ele contribuiu com BGs²² e o desenho de personagens nas animações.

A ideia inicial, segundo Villela (2020), era ter um episódio dirigido e roteirizado por três indígenas, os quais apresentariam a sua visão sobre o que é ser indígena atualmente. Contudo, devido a dificuldades de comunicação com eles essa versão não pôde ser realizada. A ideia do episódio 13 (Equívoco 13 - Os índios pertencem ao passado) surgiu como uma alternativa a esse desejo inicial. Neste, a participação de indígenas na produção é evidenciada para o espectador. Diferente dos outros episódios, em que a narrativa é construída pela resposta de entrevistados, nesse ela é mesclada com a cobertura que Anápuàka Tupinambá, Denilson Baniwa, comunicadores da Rádio Yandê, e Sônia Guajajara fazem do carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Kamikia Kisedje, cineasta indígena, participa não só como câmera, mas também é retratado em atividade, captando imagens.

²² Abreviação de “background”. É utilizado para descrever o som em segundo plano.

Quadro 4: Funções e episódios com participação de indígenas

Função	Nome	Povo	Episódio
Assistente de produção	Anápuàka Tupinambá	Tupinambá e Pataxó Hã-hã-hãe	13
	Denilson Baniwa	Baniwa	13
	Dodowai Kairole	Enawene Nawe	12
	Edilson Mokokoia	Paumari	5
	João Paulo Lima Barreto Tukano	Tukano	5, 9 e 11
Tradutor	Anastácio Peralta	Guarani-Kaiowá	6
	Cleberson Ferreira	Guarani-Kaiowá	8 e 10
	Kelly Duarte Vera	Guarani-Kaiowá	8 e 10
	João Paulo Lima Barreto Tukano	Tukano	11
Produtor	Dora Pankararu	Pankararu	3 e 9
	Giovani Tapurá	Manoki	4 e 12
	Maike Sá	Funil-ô	3
Câmera adicional	Kamikia Kisedje	Kisedje	6
	Geeh Pedro	Guarani-Kaiowá	8 e 10
Arte	Denilson Baniwa	Baniwa	todos
Assessoria antropológica	João Paulo Lima Barreto Tukano	Tukano	11
Assistente de fotografia	Geeh Pedro	Guarani-Kaiowá	8 e 10
Câmera	Kamikia Kisedje	Kisedje	13
Co-direção	Kamikia Kisedje	Kisedje	13

Fonte: elaborado pela autora com informações de Villela (2020).

5 METODOLOGIA

Neste capítulo será delineado o método de análise que subsidiará as reflexões acerca da representação dos povos indígenas brasileiros pela série *Índio Presente*. Faz-se necessário, contudo, primeiramente, compreender a natureza do objeto de estudo e os objetivos da pesquisa. Para isso, distingue-se os conceitos de *informação e comunicação*, os quais remetem a fenômenos sociais, do conceito de *mídia*, que, por sua vez, consiste em um suporte organizacional que integra os outros dois conceitos em diversas lógicas como a econômica, a tecnológica e a simbólica. Neste estudo em específico interessa-se pela lógica simbólica do objeto, ou seja, a “maneira pela qual os indivíduos regulam as trocas sociais, constroem as representações dos valores que subjazem a suas práticas, criando e manipulando signos e, por conseguinte, produzindo sentido” (CHARAUDEAU, 2018, p.16).

Como o objetivo principal da pesquisa é analisar em que medida a série *Índio Presente* articula um discurso de contestação às injustiças, desigualdades e opressão às identidades dos povos indígenas, rompendo com estereótipos e propondo uma abordagem mais dialógica da representação identitária dos povos originários é primordial estruturar um método que permita compreender os efeitos de sentido que a série constrói utilizando-se das diversas linguagens que implicam uma produção audiovisual: o verbal oral, o verbal gráfico, o imagético e o sonoro.

Para tal intento, as ferramentas propostas pela Análise do Discurso (AD), que permitem olhar o objeto para além da língua, considerando-o um objeto sócio-histórico, que relaciona a língua a sua exterioridade, mostrou-se uma forma pertinente de discutir a questão da representação dos povos originários na série. De acordo com Eni Orlandi, a AD se constitui “justamente na região das questões que dizem respeito à relação da linguagem (objeto linguístico) com a sua exterioridade (objeto histórico)” (ORLANDI, 1990, p.27). Nesta pesquisa, então, o ferramental metodológico da AD permite, a partir do olhar da comunicação, estabelecer uma análise da linguagem audiovisual em relação com a historicidade, ou seja, a discursividade que permeia a representação dos indígenas brasileiros.

A linguagem não se refere somente aos sistemas de signos internos a uma língua, mas a sistemas de valores que comandam o uso desses signos em circunstâncias de comunicação particulares. Trata-se da linguagem enquanto ato de *discurso*, que aponta para a maneira pela qual se organiza a circulação da fala numa comunidade social ao produzir sentido. Assim, pode-se dizer que a informação implica processo de produção de discurso em situação de comunicação. (CHARAUDEAU, 2018, p.33-34).

O ato de comunicação consiste, portanto, em pura enunciação²³, constrói saber e depende dos conhecimentos que o circunscreve, da situação de comunicação e do dispositivo. Essa é a visão do campo semiolinguístico, que Charaudeau (2008) integra, o qual entende que todo ato de discurso só pode ser concebido como “um conjunto de atos significadores que *falam* o mundo através das condições e da própria instância de sua transmissão” (CHARAUDEAU, 2008, p.20), podendo concluir que “o Objeto do Conhecimento é o *do que* fala a linguagem através do *como* fala a linguagem, *um constituindo o outro* (e não um *após* o outro). O mundo não é dado a princípio. Ele *se faz* através da estratégia humana de significação” (CHARAUDEAU, 2008, p.20-21).

Nesse sentido, compreende-se o discurso a partir de Eni Orlandi como “palavra em movimento, prática da linguagem” (ORLANDI, 2001, p.15) que atua como uma mediação entre o homem e a realidade, e “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive” (ORLANDI, 2001, p.15). Assim, o discurso, neste estudo, envolve não só a análise da produção de sentido pela linguagem audiovisual, como também a relação que se estabelece entre a representação dos povos indígenas pela série *Índio Presente* e o poder hegemônico que difunde uma representação estereotipada dos povos originários.

O estudo recai invariavelmente sobre a questão da representação, pois partimos da compreensão de que ela conecta o sentido e a linguagem à cultura. É por meio da representação, portanto, que a linguagem se movimenta para expressar algo sobre o mundo e, por meio das relações de poder, estabelecer “verdades” sobre o mundo a outras pessoas. É por isso que todo discurso envolve sujeitos, pois “produz sujeitos e define as *posições de sujeito*, de onde o conhecimento procede” (HALL,

²³ Enunciar consiste em organizar categorias de língua, ordenando-as de forma que deem conta da posição do sujeito falante em relação ao interlocutor.

2016, p.110), ou seja, “está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2001, p.26).

Charaudeau (2008) também considera a presença dos sujeitos no discurso e os classifica em *parceiros* e *protagonistas*, como pode-se ver na Figura 1. A situação de comunicação - que se refere ao ambiente físico e social do ato de comunicação - define a identidade social das pessoas, que comunicam, as quais, ao comunicar, atribuem-se também uma identidade linguageira, que não tem a mesma natureza da identidade social. Assim, para determinar os sujeitos da comunicação de um discurso faz-se necessário distingui-las.

Os parceiros são seres sociais externos ao ato de comunicação, mas inscritos nele. Trata-se do *locutor* que produz o ato de comunicação e o *interlocutor* que recebe o discurso do locutor, o interpreta e reage. No caso de *Índio Presente* os locutores são as pessoas envolvidas com sua produção e aqueles que efetivamente emprestam sua voz ao discurso da série por meio das entrevistas e outras ações. Os interlocutores, por sua vez, são a audiência, os sujeitos sociais que assistem a série. Nesse caso, a troca comunicativa é monologal por se tratar de uma série televisiva, que só posteriormente foi publicada na internet²⁴, isto é, não há interação entre locutor e interlocutor de forma que influencie o teor do discurso.

Já os protagonistas são internos ao ato de linguagem. O *enunciador*, o ser de fala, realiza seu papel linguageiro intervindo ou apagando-se do discurso. O *destinatário*, por sua vez, é aquele a quem o locutor atribui um lugar determinado no interior de seu discurso. Nesse sentido, o destinatário depende do enunciador e do locutor, enquanto o interlocutor, o ser social que interpreta o discurso, só depende de si mesmo.

²⁴ Site do Futura Play. Disponível em: www.futuraplay.org. Acesso em: 21 maio 2020.

Figura 1 - Sujeitos do ato de comunicação



Fonte: elaborado pela autora com base em Charaudeau (2008)

Essa diferenciação é importante porque a intenção da pesquisa é analisar o discurso da série *Índio Presente* e não dos sujeitos sociais que exercem papéis na produção ou como entrevistados (locutores). Principalmente no caso da produção audiovisual, deve-se ter em mente que esta envolve muitos processos de seleção que interferem no efeito de sentido, portanto, é mais coerente considerar o enunciador e o destinatário, seres de fala, internos ao discurso, em detrimento dos sujeitos sociais, que não tem mais controle sobre como a sua emissão será utilizada.

Para se ter uma ideia, a produção audiovisual envolve, além da seleção dos locais, das pessoas, das perguntas, dos assuntos a serem abordados, também escolhas no momento da captação das imagens, como o ambiente e o enquadramento, e escolhas na edição, selecionando trechos que farão parte (e os que serão descartados), o encadeamento das falas para construir a narrativa, quais imagens e sons integrarão o discurso e em que momento. Tudo isso é crucial para a construção do discurso audiovisual e para seus efeitos de sentido.

Isso não quer dizer que os sujeitos sociais (locutor e interlocutor) não sejam importantes para a análise, e sim que parceiros e protagonistas têm funções diferentes. Nesta pesquisa, a análise irá centrar-se nos protagonistas e os parceiros serão um apoio para compreender o lugar de fala e os sentidos que emergem da exterioridade do discurso e o complementam. Como afirma Orlandi, "o sujeito, ao mesmo tempo em que o des-centra, isto é, não o considera fonte e responsável do sentido que produz, embora o considere como parte desse processo de produção" (ORLANDI, 1990, p.29).

Além disso, todo ato de comunicação implica um dispositivo cuja centralidade é ocupada por um sujeito falante (locutor) em relação a outro sujeito (interlocutor) ambos envolvidos em uma encenação ou *mise-en-scène*, que, para Charaudeau (2008) envolve tanto as restrições, mais ou menos conscientes para o locutor, em relação a situação de comunicação (por exemplo, o que as circunstâncias de produção e o dispositivo permitem) e a impossível naturalidade das ações ou das falas diante de uma câmera, pois saber que está sendo gravado para determinado objetivo, implica em portar-se de forma estratégica, por exemplo, preocupando-se sobre como falar "[...] levando em conta o que percebo do interlocutor, o que imagino que ele percebe e espera de mim, do saber que eu e ele temos em comum, e dos papéis que eu e ele devemos desempenhar" (CHARAUDEAU, 2008, p.75).

O discurso, dessa forma, é voltado para outra coisa além das regras de uso da língua. "É, pois, a imbricação das condições extradiscursivas e das relações intradiscursivas que produz sentido. Descrever sentido de discurso consiste, portanto, em proceder a uma correlação entre dois planos" (Charaudeau, 2018, p.40). Assim, pode-se afirmar que o sentido resulta de uma cointencionalidade e envolve, de um lado, uma instância de produção que só pode supor e imaginar o receptor de maneira ideal ao visar produzir determinados efeitos de sentido, sem garantias de que estes serão percebidos, e, por outro lado, a instância de recepção que constrói seus próprios efeitos de sentido a depender de suas condições de interpretação. Conclui-se, então, que o enunciado produzido é portador de efeitos de sentidos possíveis, que representam o entre dos efeitos visados pela instância de enunciação e dos efeitos produzidos pela instância de recepção. "Com isso, toda análise de texto²⁵ nada mais é do que a análise dos 'possíveis interpretativos'" (CHARAUDEAU, 2018, p.27-28).

²⁵ Texto compreendido de forma ampla como toda enunciação que comunica algo para alguém e produz efeitos de sentido, como texto oral, texto gráfico, imagem, som, e etc.

Dessa forma, considera-se a série *Índio Presente* um discurso construído pela linguagem audiovisual e parte-se da hipótese de que seus possíveis interpretativos contribuem para propor maior compreensão da diversidade dos povos indígenas, além do reconhecimento e da desconstrução dos estereótipos relacionados a eles. Para verificar essa hipótese busca-se aferir as estratégias utilizadas para intervir no campo da representação dos povos indígenas; verificar qual é a imagem projetada sobre o que é ser indígena para os não indígenas que assistirem a série; e, por fim, averiguar se os indígenas têm espaço e voz na construção da imagem projetada sobre os povos indígenas brasileiros na série.

Para isso, constitui-se como *corpus* deste estudo trechos de dois episódios: “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura” e “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”. A escolha do episódio 3 deve-se à temática atribuída por Bruno Villela, um dos produtores da série, que o classifica sob o tema identidade. Já o episódio 2 foi escolhido após fase exploratória que observou o macrotema de todos episódios e a verificação de que a questão da identidade e da representação dos indígenas também são amplamente abordadas neste. O mesmo critério foi utilizado para selecionar os trechos destes episódios para análise, ou seja, foram escolhidas sequências²⁶ que tratam da identidade e da representação dos povos indígenas na série (Quadro 5).

A Análise do Discurso supõe, segundo Orlandi (1994), “uma transformação de suas práticas” de acordo com cada disciplina, objeto e prática científica “em que o discurso entra como um campo de questões” (ORLANDI, 1994, p.55). Com intuito de adequar a análise ao objeto audiovisual apoia-se na divisão analítica em seis dimensões proposta por Antonio Augusto Braighi Andrade (2016), com alterações pontuais, a fim de atender aos objetivos de pesquisa específicos deste estudo, são elas: dimensão contextual, dimensão verbal, dimensão visual, dimensão sonora, dimensão imagem-texto e dimensão dos efeitos.

²⁶ A sequência corresponde à unidade de ação de um filme que normalmente estabelece uma unidade narrativa.

Quadro 5 - Sequências selecionadas para a análise

Sequência	Episódio	Tempo do vídeo	Descrição geral
A	2	1'17" a 4'17"	Interculturalidade <i>versus</i> congelamento das culturas indígenas
B	2	4'18" a 6'50"	O papel do turismo na conservação da cultura Dessana
C	2	8'40" a 9'54"	Interculturalidade <i>versus</i> congelamento das culturas indígenas
D	2	11'44" a 12'58" 13'47" a 14'37" 15'46" a 19'02" 19'27" a 20'48"	Percepções de não indígenas que participam de evento da Aldeia Multiétnica (GO) sobre os indígenas
E	3	1'20" a 3'56"	Identidade e autorreconhecimento indígena
F	3	9'12" a 15'32"	Indígenas que exercem profissões consideradas de não indígenas e suas percepções
G	3	16'56" a 21'08"	Índio imaginário <i>versus</i> diversidade indígena

Fonte: elaborado pela autora

Destaca-se ainda, que o ferramental metodológico da AD será utilizado de forma a identificar e compreender os sentidos a partir das afecções, isto é, a partir da análise daquilo que chama atenção, dos signos que saltam aos olhos e dos sentidos que emergem a partir da aplicação dos pontos de cada dimensão analítica. Pretende-se assim, mapear os efeitos de sentido possíveis de forma a identificar as estratégias discursivas e qual é a representação dos povos indígenas construída pelo discurso, com base na linguagem audiovisual, da série. Para isso, delinea-se a seguir as dimensões analíticas adotadas.

5.1 DIMENSÃO CONTEXTUAL

A produção de sentido dos discursos consiste, como se viu, na correlação entre as condições extradiscursivas e intradiscursivas. A dimensão contextual representa a primeira frente de observação a partir da análise dos sistemas

que regem o uso de signos em determinadas circunstâncias de comunicação. Fazem parte dessa dimensão dados externos à linguagem, os quais dizem respeito às regularidades comportamentais do campo de uma prática social. Para Charaudeau, a situação de comunicação “é como um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que constitui o seu valor simbólico” (CHARAUDEAU, 2018, p. 67). O autor aponta quatro condições de enunciação consideradas externas ao ato de comunicação: identidade, finalidade, propósito e dispositivo.

A identidade é a condição que contempla a característica de todo discurso depender dos sujeitos inscritos no ato de linguagem, tanto na instância da produção, quanto da recepção. No caso da série *Índio Presente*, a primeira é composta por sujeitos diversos, desde a equipe de produção até os entrevistados, cujos trechos de falas selecionados no momento da edição do material compõem o conteúdo de enunciação verbal a ser analisada. De acordo com Charaudeau (2018), é preciso destacar traços identitários dos sujeitos envolvidos que de fato interferem no ato de comunicação. Assim, consideramos importante descrever as características dos sujeitos quanto a profissão, a trajetória em relação à questão indígena ou o papel que exercem na sociedade.

Quanto à recepção será descrita a audiência possivelmente idealizada pela instância de produção, uma vez que, nesse caso específico da série, por ser uma produção audiovisual originalmente veiculada em emissoras de TVs públicas e universitárias e, posteriormente, disponibilizada no *site* do Canal Futura, provavelmente foi acessada por um público diversificado. Infere-se, contudo, que no Brasil a audiência dos veículos educativos paradoxalmente seja segmentada em um público de maior escolarização. Não havendo medições de audiência por não terem fins comerciais, não há como especificar a identidade do público ou a quantidade de acessos. Avaliamos, contudo, que isso não limita a análise dos objetivos desta pesquisa, na medida em que o importante é observar as estratégias discursivas para a construção da representação dos povos indígenas brasileiros.

Destaca-se, ainda, que serão consideradas as características identitárias dos criadores da série - responsáveis pela estruturação dos temas e de toda equipe que participou da produção - e dos sujeitos que têm espaço de voz nos trechos selecionados e que são identificados pela série. Isso porque somente os entrevistados são identificados. Há sujeitos que fazem parte, inclusive com espaço de

voz, encenando algumas situações ou pessoas que têm apenas espaço visual, principalmente em cenas de grupos, sobre os quais não há informação para incluir nesse item. Estes podem ser considerados na dimensão verbal ou visual deste estudo, caso seja pertinente e contribua com a análise de estratégias discursivas de *Índio Presente*.

A finalidade consiste na segunda frente de análise dessa dimensão, a qual aponta para o fato de todo ato de linguagem ser ordenado em função de um objetivo. Segundo Charaudeau (2018), esta pode ser encontrada a partir da questão “estamos aqui para dizer o quê?”, isto é, na expectativa de sentido em que se baseia a troca comunicativa. Originalmente, este item é abordado a partir de *visadas*, contudo, pela série ser resultado de financiamento público, que tem um edital que delinea formato, tempo, objetivos que o projeto aprovado precisa cumprir, compreende-se que expor e abordar essas diretrizes diga mais sobre o objetivo, ao menos em teoria, da série. Por isso, buscaremos responder à pergunta norteadora de Charaudeau a partir dessas considerações.

O propósito contempla a condição de todo ato comunicativo se construir em torno de um domínio de saber. Há casos em que podem ser identificados além de macrotemas, outros temas e subtemas. No capítulo 4, abordamos os macrotemas dos treze episódios da série, em uma classificação feita pelos produtores desta (Quadro 1). Inclusive, a percepção de que o episódio 2, classificado sob o macrotema cultura, também se apresentava relevante para análise por conter o tema da identidade, norteou a forma de estruturação do *corpus* deste estudo. Sendo assim, neste item vamos identificar os temas e possíveis subtemas dos trechos selecionados.

O dispositivo, por sua vez, é a condição do ato de comunicação se construir de uma maneira particular segundo as circunstâncias materiais em que se desenvolve. Para Charaudeau (2018), o ambiente em que o ato de comunicação se inscreve, o espaço físico ocupado pelos parceiros e o canal de transmissão utilizado podem ser relevantes. Isto é, para além do canal, a observação trata também dos cenários que compõem o ato de comunicação. Este item será analisado de forma macro, apresentando os tipos de cenários predominantes nos trechos selecionados e também o canal de transmissão.

5.2 DIMENSÃO VERBAL

A dimensão verbal trata dos dados internos da troca comunicativa, aqueles propriamente discursivos. Nesta dimensão serão abordadas duas frentes analíticas da semiolinguística de Charaudeau (2008): os atos locutivos e os modos de organização do discurso. Os atos locutivos permitem a compreensão das posições que os entrevistados, enquanto enunciadore (seres de fala internos ao ato de linguagem), tomam no discurso e suas intenções enunciativas, ou seja, a partir da modalização do texto verbal busca-se apreender o jogo comunicativo do enunciador em relação ao destinatário.

Isso significa que, as posições, intenções enunciativas e o jogo comunicativo aos quais nos referimos ao verificar as modalizações do texto verbal da série são intenções do enunciador, interno a linguagem, e não do sujeito social. Isso porque, por mais que o sujeito social tenha suas próprias intenções ao falar, a análise diz respeito ao discurso da série e não das pessoas. Os sujeitos sociais fazem parte da enunciação da série porque foram convidados pela equipe de produção, suas falas também foram selecionadas e dispostas de acordo com o que a equipe da série julgou ser melhor combinando-as com determinadas trilhas sonoras e imagens. Ou seja, a série pode ou não enunciar ou gerar efeitos de sentido que necessariamente consistem na posição ou intenção do sujeito social, e sim do enunciador que é interno ao discurso de *Índio Presente*.

A modalização, então, divide-se em três tipos de atos locutivos. O primeiro é o *alocutivo*, quando o enunciador implica o interlocutor no seu dizer e impõe um comportamento a ele. O efeito é o estabelecimento de uma relação de influência, ou seja, carrega um ponto de vista acional, em que o interlocutor é instado a ter uma determinada ação. Ao marcar a presença do locutor, sua posição pode ser de superioridade ou de inferioridade em relação ao interlocutor. Algumas categorias como a interrogação, as ordens (imperativo), as interpelações, bem como as respostas a elas são maneiras de reconhecer a alocação.

A *elocução*, por sua vez, revela o ponto de vista do locutor e não implica o interlocutor. O efeito da enunciação é um distanciamento do sujeito de fala, que, ao revelar o modo como vê o mundo, não inclui o interlocutor nessa visão. Nesse sentido, marcas como julgamentos, opiniões, argumentações, indicam um comportamento menos relacional. Já na *delocução* o sujeito falante é apagado da

enunciação e não implica o interlocutor. O efeito é de uma enunciação aparentemente objetiva, que diz respeito a um ponto de vista externo ao sujeito ou ainda de um saber comum, já dado, de uma interação que se conforma em si mesma, independente de quem sejam os participantes do ato de comunicação. As asserções e o discurso relatado são categorias que marcam essa modalização.

Para compreender o jogo comunicativo do enunciador, as seguintes reflexões serão base para analisar o texto verbal quanto os atos locutivos: (a) se há, e por que, marcação de presença ou apagamento do enunciador no ato de enunciação; (b) se há, e por que, marcação de presença ou apagamento/silenciamento do destinatário no ato de enunciação; (c) explicitação de posição passiva por parte do destinatário, em posição de objeto de uma ação; e (d) explicitação de posição passiva por parte do enunciador, que se mostra objeto de uma ação. Assim, será necessária a transcrição das enunciações de todos os trechos selecionados de modo a facilitar a identificação das modalizações e compreender o que representam para os efeitos de sentido.

A segunda frente analítica são os modos de organização do discurso, os quais se referem à finalidade discursiva dos atos de comunicação que podem ser agrupados em descritivo, narrativo e argumentativo (CHARAUDEAU, 2008). Cada um desses modos propõe, ao mesmo tempo, uma forma de referenciar o mundo, contudo, eles não estão isolados e se compõem mutuamente. O modo descritivo representa a qualificação e a identificação (nomear/localizar) dos seres, espaços, condições e ações. O modo narrativo tem por função de base construir a sucessão de ações de uma história no tempo, fazer um relato. O modo argumentativo consiste em uma atividade tripla do enunciador, a de problematizar, elucidar e provar, uma posição persuasiva, portanto.

5.3 DIMENSÃO VISUAL

A dimensão visual parte do entendimento de que a imagem também é um discurso, ou seja, têm potencial de significação capaz de identificar, qualificar e contar fatos, dependendo da forma como são manipuladas pelo narrador visual, apagado da cena enunciativa. A construção de sentido pela imagem passa pela escolha dos planos, angulações, movimentos e ocularizações, os quais serão os

parâmetros para a análise das estratégias discursivas da série (DAVID-SILVA, 2005; ANGRISANO, 2014).

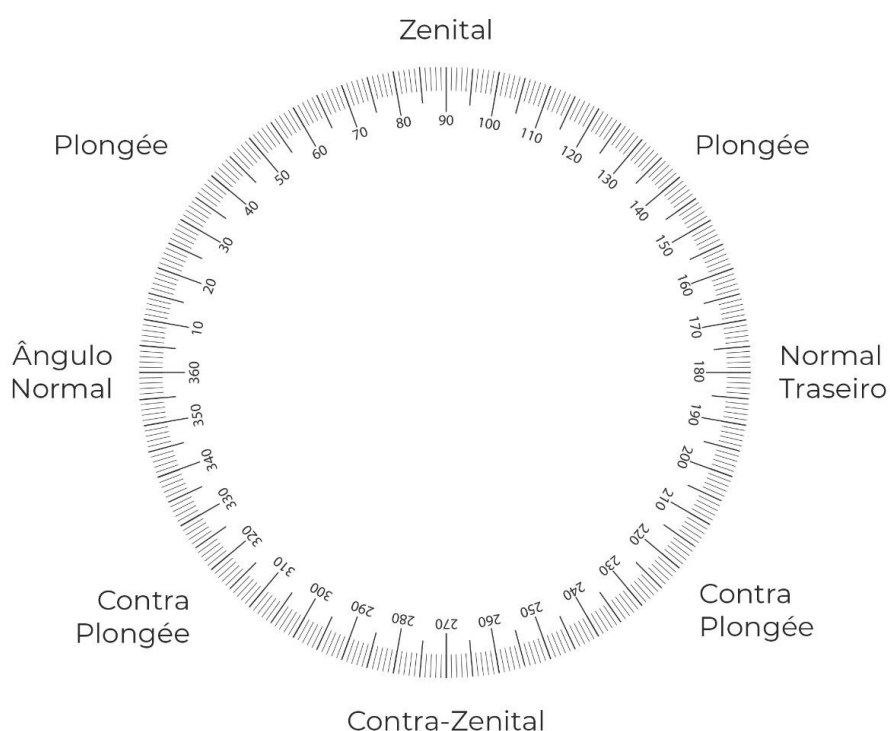
Os planos costumam ser nomeados de formas diferentes pelo telejornalismo e pelo cinema, contudo, o que mais importa para este estudo é ter uma forma de classificação para descrever a linguagem visual utilizada pela série e compreender os seus efeitos de sentido. Propomos a seguinte classificação de MOURA (2005), do enquadramento mais amplo ao mais fechado: Grande Plano Geral (GPG), Plano Geral (PG), Plano Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiro Plano (PP), Primeiríssimo Plano (PPP), Plano Detalhe (PD).

O *Grande Plano Geral* (GPG) tem um ângulo de visão muito aberto e utilizado para descrever o cenário, pois não é possível perceber detalhes da ação ou identificar pessoas. O *Plano Geral* (PG) apresenta um ângulo de visão menor que o GPG, mas continua sendo difícil descrever os pormenores da cena. Caracteriza-se como um plano descritivo, mostra o personagem de corpo inteiro e serve para mostrar a posição dele na cena. O *Plano Conjunto* (PC) apresenta uma pessoa ou um grupo de pessoas na cena, com enquadramento que os mostra na altura dos joelhos para cima. A ação não pode ser vista nos mínimos detalhes, mas permite reconhecer os personagens e a movimentação em cena. Tem um caráter descritivo e narrativo, com tendência maior para a descrição. O *Plano Americano* (PA) enquadra o personagem acima do joelho e abaixo da cintura, privilegiando a ação em relação ao cenário.

O *Plano Médio* (PM), por sua vez, mostra a pessoa da cintura pra cima, e tem função narrativa, pois a ação tem maior impacto na imagem. O *Primeiro Plano* (PP) mostra o personagem na altura do busto para cima. É um plano de caráter psicológico, uma vez que é possível perceber o estado emocional dos personagens e a direção do seu olhar, havendo pouca quantidade de detalhes do cenário. Na TV, o PP tem o mesmo enquadramento do cinema e costuma ser utilizado em diálogos ou entrevistas. O *Primeiríssimo Plano* (PPP) mostra basicamente o rosto ou parte do rosto do personagem em toda tela. A ação não pode ser percebida, dando-se atenção, portanto, ao lado emocional transmitido pela expressão facial da pessoa. Este plano tem função indicativa. O último enquadramento é o *Plano Detalhe* (PD), que, como o nome indica, mostra os detalhes dos objetos ou de partes do corpo da pessoa. É considerado um plano de forte impacto visual, mais frequente no cinema e em vídeos publicitários do que no telejornalismo.

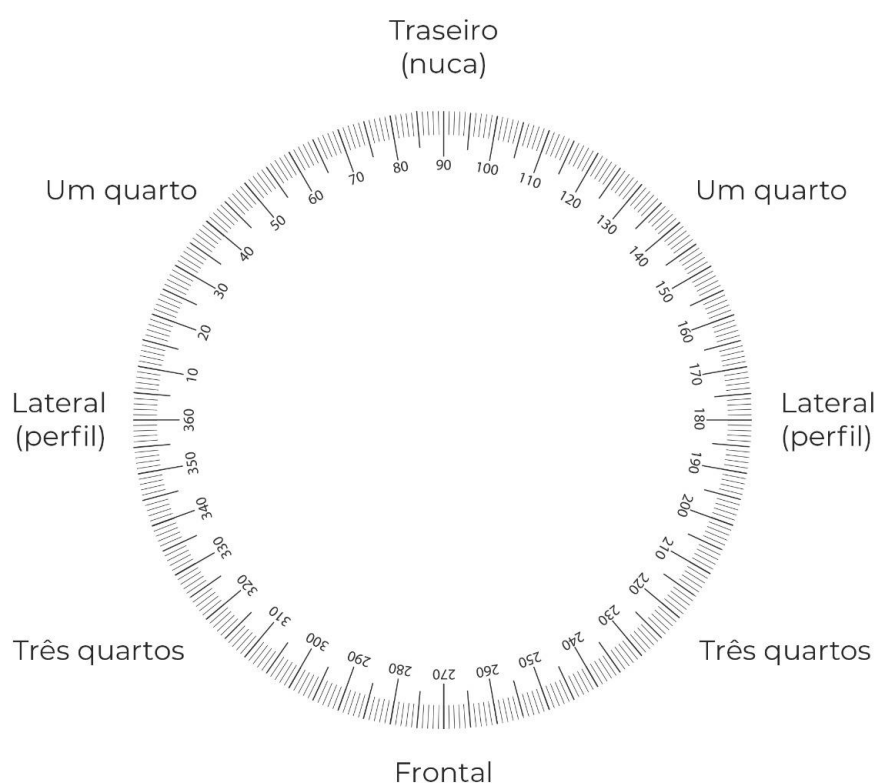
Quanto as angulações podemos identificar os ângulos verticais e os horizontais. Os primeiros referem-se ao posicionamento da câmera em relação a cena, pode ser normal ou linear, plongée (de cima para baixo), contra-plongée (de baixo para cima), zenital (ângulo de 90 graus) e contra-zenital (ângulo de 270 graus), como demonstrado na Figura 2.

Figura 2 - Angulação vertical da câmera



Fonte: elaborado pela autora com base em Braighi (2016)

As angulações horizontais, por sua vez, estão na perspectiva do posicionamento do objeto ou pessoa a ser enquadrada em relação à câmera, são elas frontal, três quartos (objeto enquadrado de frente, mas diagonalmente), perfil, um quarto (objeto enquadrado de trás, mas diagonalmente), e traseiro, como na Figura 3.

Figura 3 - Angulação horizontal da câmera

Fonte: elaborado pela autora com base em Braighi (2016)

Os movimentos podem ser da ordem do intraquadro - movimentos dos sujeitos ou objetos da cena; da câmera - *travelling* (deslocamento da câmera em qualquer direção, sem trepidação), *panorâmica* (câmera gira ao redor de um eixo imaginário na horizontal), *tilt* (como uma panorâmica na vertical) e *shake* (balançar da câmera, normalmente proposital no cinema); e de objetiva - o *zoom in* (aproximação) ou *zoom out* (distanciamento). Além desses, o movimento do equipamento como a *câmera na mão* e *câmera nervosa* são identificadas mais como um aspecto de improviso nas produções audiovisuais. A *câmera na mão* demonstra algum nível de instabilidade, sugerindo um tipo de captação mais íntima, subjetiva ou amadora, como quando se produz um vídeo caseiro ou se flagra algo inesperado, “normalmente merecedoras de um estatuto de realidade mais imediata, pois captam situações que não são tradicionalmente encenadas” (PENKALA, 2009, n.p.).

Por fim, serão observadas a ocularização, que é a forma como a narrativa posiciona o espectador não-indígena, existem dois tipos: a externa, que faz um registro objetivo, em que o espectador é um observador que está fora da cena, e a interna, a qual faz um registro subjetivo, como posicionar o olhar de um personagem na cena enunciativa, assim o espectador é parte do que é encenado. Dessa forma, as imagens são elementos materiais a partir das quais é possível aprofundar a análise dos signos visuais.

5.4 DIMENSÃO SONORA

Os sons têm uma atuação particular na série com suas trilhas, cantos, rezas e ruídos dos ambientes, os quais compõem as narrativas e seus processos de significação. No campo de estudos do rádio, temos a definição da linguagem radiofônica que pode ser adotada como referência para pensar a dimensão sonora do audiovisual. Armand Balsebre (1994) a define como a articulação de quatro elementos: a palavra falada, que inclui a voz e a narrativa verbal; os sons ambientais, ruídos ou efeitos sonoros; a música e o silêncio.

Será observado também se há a *cacofonia*, que Tarkovsky (1998) preconiza, no que concerne especificamente à produção cinematográfica, quando o que aparece na tela ganha mais vida com o som de origem. Por outro lado, será verificado, o que Braighi (2016) propõe em sua análise, se há momentos em que o extracampo emerge pela captação sonora, quando a imagem não corresponde aos sons, mas estes dão uma dimensão do que tem ou que se sugere ter nesse ambiente. Esses casos serão pontuados na análise, caso façam parte da composição discursiva dos trechos selecionados.

5.5 DIMENSÃO IMAGEM-TEXTO

A dimensão imagem-texto examina a soma dos elementos verbais, visuais e sonoros a partir de Roland Barthes (1964) que versa sobre as funções de ancoragem e complemento da imagem a partir do questionamento sobre um possível efeito de redundância. Entendendo que as imagens carregam sentidos que ultrapassam o texto verbal serão verificados vácuo da imagem (quando x diz e não consegue mostrar), ancoragem (quando x diz e mostra x), *relais* (quando x diz e

mostra y) e vácuo sonoro (quando não diz e mostra x). O intuito é verificar de forma localizada, em momentos representativos que ajudem a compreender pontos marcantes da produção da série.

5.6 DIMENSÃO DOS EFEITOS

A última dimensão reunirá os pontos verificados nas seções anteriores de forma a associá-los e contrapô-los com intuito de averiguar quais os efeitos que atravessam a série *Índio Presente*. De acordo com Braighi (2016), a partir das escolhas do enunciador, o enunciado é atravessado por três tipos de efeitos: de realidade, de ficção e de patemização. O efeito de realidade “[...] ancora-se em um processo de planificação de um mundo real/empírico [...]”, ao qual a narrativa faz referência construindo uma “[...] verdade de correspondência” com intuito de autenticação dos relatos (BRAIGHI, 2012, p.51). Assim, a escolha de pessoas em lugar de fala que atestem a legitimidade e/ou credibilidade da informação, o uso de imagens com função de corroborar o enunciado e atos locutivos e modos de organização do discurso com efeito de objetividade contribuem para a construção do efeito de realidade.

O efeito de ficção, por sua vez, emerge na combinação da reconstrução social da realidade por meio das narrativas e dos processos de dramatização das situações, as quais produzem sentidos particulares ao real como se posto fora da mediação. Dessa forma, a escolha de pessoas que narram a experiência de outro, o uso de imagens com função exclusivamente narrativa ou caracterizada pela performance, com intuito de imitar a realidade, e atos locutivos e modos de organização do discurso, que se estruturam de forma a construir um relato, contribuem para o efeito de ficção. Já o efeito de patemização estabelece uma relação muito próxima com a ficção. Essa categoria origina-se no *pathos* aristotélico e nas construções narrativas com apelos às afetações emotivas decorrendo também da espetacularização dos fatos. A presença da dramatização, além de outros elementos que compõem o efeito de ficção, fazem parte da construção deste.

As estratégias foram relacionadas a partir do trabalho de Braighi (2016) e de uma primeira observação exploratória dos trechos selecionados. O Quadro 6 será uma referência de apoio e não um instrumento rígido de análise, deixando em aberto para que a pesquisa possa aprofundar-se em outras estratégias

que podem vir a ser reconhecidas à medida que se combinam e se compreende a inter-relação dos elementos das diferentes dimensões deste estudo. A intenção é, a partir de todo o material coletado, observado e analisado, empreender uma análise geral, uma interpretação possível, a partir das estratégias, sentidos e relações verificadas em todo estudo à luz da análise pautada pelo campo dos efeitos.

Quadro 6 - Condições para emergência dos efeitos

Realidade	Ficção	Patemização
Objetividade	(dinâmica) Narrativa	Dramatização
(relato da) Experiência (vivida)	Intriga (narrada/relatada)	Intriga (vivenciada)
Saber (<i>experts</i>)	Encenação (performance/imitar a realidade)	Encenação (performance/imitar a realidade)
Imagens descritivas	Imagens reconstruídas	Imagens reconstruídas (fazer-sentir)

Fonte: elaborado pela autora com base em Braighi (2016)

Além disso, devido a presença indígena e não indígena, desde a equipe de produção até os entrevistados, cujos dizeres são tecidos em uma narrativa organizada pelos produtores – assunto que será discutido na análise da dimensão contextual – torna-se interessante e relevante observar o discurso da série *Índio Presente* a partir da presença da polifonia. Para Ducrot, o enunciado pode representar reações ou pontos de vista de diferentes pessoas, o que sugere, para ele, “uma concepção teatral da enunciação: o sentido do enunciado descreve a enunciação como a confrontação de pontos de vista diferentes que se justapõem, se superpõem ou se respondem” (DUCROT, 1989, p.178).

A partir disso, será importante observar se há uma unicidade ou não nas abordagens e no estabelecimento das identidades dos povos indígenas brasileiros. Para tanto, deve-se apreender de que forma e porque as performances são construídas de uma determinada maneira, quais são os efeitos de sentido e os

efeitos possíveis na audiência. Lembrando que, por mais intencionado que seja o enunciador, este não consegue prever e controlar os efeitos produzidos de fato.

Ainda neste item, será verificado também se os indígenas têm espaço de voz na produção de sua representação na série *Índio Presente* e de que forma essa voz foi utilizada na série. Para isso, além das observações proporcionadas pelas outras dimensões, será feito um levantamento de todos os entrevistados que compõem a narrativa da série *Índio Presente*, nos 13 episódios, para verificar quantas fontes são indígenas e não indígenas, além de conferir o tempo de fala de indígenas e não indígenas nos episódios selecionados para o *corpus* deste estudo (episódio 2 e 3). Assim, poderemos apreender se a voz dos indígenas tem um papel de legitimação e/ou protagonismo na série.

6 ANÁLISE

Neste capítulo coloca-se em prática a metodologia apresentada anteriormente a fim de efetuar a análise das sequências selecionadas para este estudo. Cada dimensão contribui propondo o ferramental base, que permite investigar os objetivos específicos da pesquisa. As dimensões contextual, verbal, visual, sonora e imagem-texto, mais especificamente, apoiam a verificação de estratégias discursivas de intervenção no campo da representação dos indígenas e também a observação de qual é a imagem do indígena que emerge do discurso de *Índio Presente*. A dimensão dos efeitos congrega todas as informações apreendidas nas dimensões anteriores para trazer um olhar macro dos efeitos de sentido que atravessam a série e avalia a presença de espaço no enunciado para os indígenas participarem da construção da imagem que se projeta sobre eles.

Com intenção de facilitar a aplicação da metodologia e a compreensão dos efeitos de sentido que emergem do enunciado da série, o capítulo será organizado trazendo primeiro a análise da dimensão contextual, a qual refere-se aos dados externos à condição de enunciação da série como um todo, por isso, será abordada primeiramente, no item “Olhar para fora”, considerando todas as sequências selecionadas para análise.

Em seguida as dimensões verbal, visual, sonora, imagem-texto serão abordadas em conjunto, sequência por sequência, porque se relacionam intimamente na linguagem audiovisual. A ordem seguirá a mesma do Quadro 5, a qual consiste na ordem cronológica em que os trechos compõem os episódios: “Cultura parada vira museu (sequência A)”; “A gente nem sabia que a nossa cultura era atração turística (sequência B)”; “Ele não é mais índio porque usa roupa (sequência C)”; “A gente pode se tornar um pouquinho indígena (sequência D)”; “Qualquer um pode ser índio? Isso é uma bobagem (sequência E)”; “Nunca vi índia dançar (sequência F)”; e “Hoje os não índios vieram olhar como nós somos (sequência G)”. E, por fim, será abordada a dimensão dos efeitos, na qual serão considerados os estudos das dimensões anteriores.

6.1 OLHAR PARA FORA

Neste item será realizada a análise da dimensão contextual, que aborda os dados externos da condição de enunciação da série, são eles: identidade, finalidade, propósito e dispositivo. A identidade refere-se aos sujeitos engajados nas trocas comunicativas. A finalidade consiste na condição que verifica a ordenação em função de um objetivo e expectativa de sentido do enunciado. O propósito é a condição de todo ato de comunicação ser construído em torno de um domínio do saber. E, por fim, o dispositivo, a condição material de desenvolvimento da troca, que considera ambiente, cenários e canais de comunicação.

6.1.1 Identidades

Os sujeitos engajados na série são a equipe de produção, responsável pela seleção dos temas e dos entrevistados, pela captação das imagens e pela edição da série, e também os entrevistados, personagens cujas vozes costumam a enunciação e a narrativa de *Índio Presente*. Por entender que comunicar ou informar é uma questão de escolha que vai além da busca por estar de acordo com normas do bem falar e da clareza, “mas escolha de efeitos de sentido para influenciar o outro, isto é, no fim das contas, escolhas de *estratégias discursivas*” (CHARAUDEAU, 2018, p.39), avaliamos que ambos os grupos têm papel fundamental na construção da enunciação do discurso de *Índio Presente*.

A equipe de produção, inicialmente, como exposto no capítulo 4, era formada por um trio de não indígenas que tiveram a iniciativa de elaborar um projeto, submeter a proposta ao edital e, assim, conseguir o financiamento público para a realização da série. Os três têm em comum formações acadêmicas e atuação no audiovisual relacionadas à temática indígena. Para a realização da série *Índio Presente* fundaram em sociedade a empresa Cambará Filmes e juntos pensaram e escreveram o projeto, são eles Bruno Villela, Juliana Almeida e Sérgio Lobato (ver breve biografia no apêndice A).

Em um segundo momento, a equipe buscou inserir indígenas na produção da série. De acordo com Bruno Villela (2020), fez parte da discussão dos três criadores de *Índio Presente* a importância de ter indígenas na equipe, assim como tecer a narrativa a partir de uma maioria de personagens e de entrevistados que

fossem índios. No capítulo 4, listamos os indígenas que participaram da produção da série de TV documental e as funções que cada um exerceu (Quadro 4), são elas arte, assistente de produção, assessoria antropológica, co-direção, produção, tradução, assistente de fotografia, câmera e câmera adicional.

Quais seriam, então, os possíveis motivos que levaram os produtores não indígenas da série a buscar indígenas para participar da produção de *Índio Presente*? Pode-se inferir que, nas instâncias de tradução, assistente de produção e produção, a motivação poderia ser a necessidade de, por exemplo, encontrar pessoas dispostas a dar entrevista e com o perfil desejado, se comunicar com essas pessoas em sua língua nativa, caso não falassem português, e até para legendar falas, cantos e rezas em línguas indígenas que se queria mostrar na série. Quanto às funções de câmera, câmera adicional, assistente de fotografia, assessoria antropológica e co-direção poderia haver a intenção de legitimar o discurso da série, pois foram participações pontuais, em alguns episódios (ver no Quadro 4). A escolha por um artista indígena para criar o visual gráfico da série poderia ser também uma forma de legitimar o discurso de *Índio Presente*.

Por outro lado, levando-se em consideração o histórico de envolvimento com a questão indígena dos criadores de *Índio Presente*, inclusive em produções audiovisuais que partem da autorrepresentação – como é a experiência de Juliana Almeida na produção de *Yaõkwa: um patrimônio ameaçado* (2009) junto com Vídeio nas Aldeias e de Sérgio Lobato que foi responsável pela formação audiovisual do povo Araweté – pode-se inferir que haja uma compreensão por parte deles da importância de dar voz aos povos originários. Assim, depreende-se que inserir indígenas na produção pode ter sido uma preocupação da equipe em incorporar o olhar indígena na narrativa da série garantindo sua participação para além das entrevistas.

Nota-se, desse modo, que a enunciação da série, já no âmbito de sua produção, se constrói de maneira polifônica, ou seja, diferentes vozes compõem o enunciado. Para Ducrot, “[...] o sentido de um enunciado descreve a enunciação como uma espécie de diálogo cristalizado, em que várias vozes se entrecrocaram” (DUCROT, 1987, p.9). Assim, para a proposta ducrotiana, descrever o sentido do enunciado passa pelo confronto de diversas vozes inscritas nele, ou seja, por analisar com quais

delas o locutor²⁷ se identifica, pois essa assimilação por parte do locutor é que determina o sentido de um enunciado. Portanto, a compreensão da polifonia permite acrescentar um ponto de apoio para a análise na Dimensão Verbal, na qual se poderá avaliar a presença de sentidos que se entrecrocaram no discurso da série.

Em relação aos personagens com espaço de voz nos trechos selecionados, os classificamos em quatro grupos, são eles: (a) os porta-vozes indígenas, (b) as autoridades não indígenas, (c) os não indígenas que buscam conhecer ou ter contato com indígenas e (d) indígenas não identificados com espaço de voz (Quadro 7). Sobre a última classificação, vale ressaltar que há um padrão na série de identificar apenas as pessoas que são entrevistadas, contudo, tem personagens que, apesar da não identificação, tem sua voz como parte da enunciação central da série, por isso achamos importante incluí-los nessa categorização.

Sobre o processo de seleção das pessoas entrevistadas em *Índio Presente*, Bruno Villela (2020) afirma que a decisão passou pela necessidade de imprimir certo didatismo à narrativa e em ter pessoas que pudessem falar de forma geral e/ou específica sobre os equívocos escolhidos para serem discutidos ao longo dos 13 episódios da série. Nesse grupo estão as autoridades não indígenas e alguns porta-vozes indígenas também. Outro ponto importante foi a decisão de trazer o que ele chamou de “personagens agentes” para contar uma história dos indígenas do presente e para debater com os entrevistados. Na decisão editorial da série foi estabelecido que não haveria uma contextualização histórica ou ênfase no índio do passado, e sim a apresentação da dissolução dos equívocos trazendo a questão indígena e os povos indígenas para o presente.

²⁷ Na nomenclatura que Ducrot faz o *locutor* é o ser do discurso responsável pelo enunciado. O *enunciador*, por sua vez, é a partir do qual se identificam os diversos pontos de vista abstratos presentes no enunciado - podendo ser explícito, implícito ou direto. Adequando a classificação para a de Charaudeau (2008; 2018), mais utilizada nessa pesquisa, o *locutor* ducrotiano seria o *enunciador* (interno a linguagem, podendo ou não coincidir com o sujeito social falante), e o *enunciador* seria as diferentes vozes/pontos de vista que, a partir dos pressupostos, poderá ser identificado no enunciado.

Quadro 7 - Lista de locutores das sequências selecionadas para análise

Nome	Etnia	Identificação feita pela série
a) Porta-vozes indígenas		
Anápuàka Tupinambá	Tupinambá	Comunicador Social
Daniel Munduruku	Munduruku	Escritor
Denilson Baniwa	Baniwa	Rádio Yandê
Kissibi Kumu	Dessana	Xamã Dessana
Regis Myrupu	Dessana	Povo Dessana
Lappa Kamayurá	Kamayurá/Yawalapiti	Povo Kamayurá
Maike Sá	Fulni-ô	Cientista Social
Sônia Guajajara	Guajajara	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
Suyanne Verissimo	Fulni-ô	Professora de Dança
Tawa Verissimo	Fulni-ô	Atleta
Towe Verissimo	Fulni-ô	Sensei
b) Autoridades não indígenas		
Anna Maria da Costa	Não indígena	Historiadora
Bruna Franchetto	Não indígena	Antropóloga / Profa. Museu Nacional
Deborah Duprat	Não indígena	Subprocuradora Geral da União
João Pacheco	Não indígena	Antropólogo / Prof. Museu Nacional
José R. Bessa Freire	Não indígena	Professor UNIRIO e UERJ
c) Não indígenas que buscam conhecer ou ter contato com indígenas		
Ana Paula	Não indígena	Veterinária
André Borba	Não indígena	Educador Físico
Arthur Freitas	Não indígena	Estudante
Carolina Luz	Não indígena	Pedagoga
Renata Curado	Não indígena	Mestre em Memória Social - UNIRIO
d) Indígenas não identificados com espaço de voz		
Professor (SG)	Fulni-ô	-

Fonte: elaborado pela autora

Já os povos originários e os locais que fariam parte das gravações foram selecionados numa tentativa de equilibrar as necessidades da série e os fatores limitantes. De acordo com Bruno Villela (2020), já na submissão do projeto ao edital foi necessário delinear os povos e locais emblemáticos de uma forma que demonstrasse a viabilidade econômica e social, uma vez que havia o entrave do custo e do tempo de produção, além de entraves jurídicos e dificuldades culturais para contatar e entrevistar alguns povos indígenas. Por isso, priorizaram etnias que já tinham contato prévio e, posteriormente, selecionaram alguns povos que julgaram interessante manter, como os Yanomami (AM-RR); Guarani Kaiowá (MS); Guarani Mbya (SP); Suruí (RO) e Tikuna (AM).

A categorização de todos os indígenas como porta-vozes, segue a compreensão de Orlandi (1990), de que os indígenas que se propõem a dialogar publicamente com a sociedade, falando em nome de sua etnia ou de sua visão e entendimento de mundo como indígena, devem ser considerados porta-vozes. Além desse panorama, descreve-se no apêndice B uma breve biografia dos locutores das categorias *porta-vozes indígenas* e *autoridades não indígenas*, pois são aqueles mais conhecidos e dos quais é possível encontrar informações a respeito de suas profissões, relações com a questão indígena e papel que exercem na sociedade.

Quanto ao público receptor, como explicitado na metodologia, só é possível inferir a audiência idealizada pela instância de produção de *Índio Presente*. Bruno Villela explica que a intenção da série é dialogar com o público adulto e leigo a questão indígena na atualidade, “tão distante da educação e cultura das sociedades não-índias, sobretudo urbanas” (VILLELA, 2020). Sendo uma série televisiva, feita via financiamento público, com a temática pouco debatida e pouco conhecida na sociedade, a idealização de uma audiência abrangente é inevitável.

Inclusive pela forma como optou-se por nomear os episódios, como “equivocos”, demonstra que produtores da série imaginaram a instância de recepção como pessoas que só tiveram contato com a representação estereotipada dos indígenas, que provavelmente nunca conheceram um indígena e tem visões homogeneizadoras e generalizantes sobre os povos originários, afinal, essa escolha se deu “para não gerar desaviso e, à primeira vista, alguns preconceitos e estereótipos fossem dados como verdade (já que para muitas as pessoas, infelizmente eles são)” (VILLELA, 2020).

6.1.2 Finalidade

A pergunta norteadora proposta por Charaudeau (2018) para esse item é “estamos aqui para dizer o quê?”. Como a série é delineada quanto a tema, formato, tempo de produção e objetivos da obra pelo edital “BRDE/FSA - PRODAV - TV’S PÚBLICAS (REGIÃO NORTE) - 08/2014”, o qual ao aprovar o projeto possibilitou o financiamento para a produção de *Índio Presente*, essas informações irão nortear as reflexões nesse âmbito. Além disso, serão consideradas as intenções apontadas pelos produtores acerca do papel da série na sociedade.

O edital “BRDE/FSA - PRODAV - TV’S PÚBLICAS (REGIÃO NORTE) - 08/2014” foi publicado em 2014, último ano do primeiro mandato do governo de Dilma Rousseff, e destinava-se a seleção de projetos de obras audiovisuais brasileiras em regime de produção independente, com disponibilização de recursos financeiros no valor total de doze milhões e sessenta e três mil reais, exclusivamente para estados da região Norte do Brasil. A destinação inicial das obras selecionadas, quando concluídas, seria o campo público de televisão, considerando os segmentos comunitário, universitário, educativo e cultural.

A categoria na qual *Índio Presente* foi selecionada previa a tipologia de série documental, com público-alvo adulto e a produção de treze episódios de 26 minutos cada. A proposta deveria adequar-se a descrição prevista em edital de “série que aborda o papel que as nações indígenas reivindicam na construção de um país plural e mais justo enquanto revisam o processo colonial” com valor de financiamento de um milhão e trezentos e cinquenta e dois mil reais. Para essa categoria o edital indicava a seleção de duas obras, além da série que é objeto de pesquisa neste estudo, também foi selecionada a obra *Nokun Txai - Nossos Txais*, de uma produtora do Acre.

Os critérios de seleção envolviam (1) aspectos artísticos e de adequação ao público, especificamente para os documentários foi verificada a estratégia de abordagem e estrutura da obra, (2) qualificação técnica do diretor e do roteirista e (3) capacidade gerencial e desempenho da produtora, na qual foi considerada a experiência e desempenho comercial das obras produzidas, especialmente relacionadas a tipologia de obra proposta pelo projeto, além de participações e premiações em festivais e congêneres. O período de inscrição foi entre 12 de janeiro de 2015 a 27 de abril de 2015. Segundo Villela (2020) a aprovação do

projeto foi em outubro de 2015, os depósitos dos recursos em fevereiro de 2016, marcando o início da produção, a qual foi concluída em abril de 2017, isto é, as cenas da série foram produzidas entre 2016 e 2017.

A proposição do edital que financia uma produção para abordar a temática indígena, se dá em um cenário, igualmente de luta dos povos originários pelos seus direitos, mas de maior otimismo e crescente empoderamento da causa, se comparado ao contexto atual, no qual o Presidente da República ataca publicamente os direitos das populações indígenas e, não só apoia a expansão do desmatamento e do agronegócio, como também estimula a infração de leis ambientais e violação de Terras Indígenas.

A perspectiva de ganho econômico pode estar em jogo, mas não tanto na forma de lucro sobre a veiculação da série, uma vez que o edital para financiamento público impõe algumas limitações quanto a veiculação e também por não ser exatamente um formato e tema da área do entretenimento ou que se perceba rentável e atrativo no meio audiovisual em geral. Pelo contrário, nota-se que essa temática não é abordada com frequência nas mídias. O desejo de captação de público, portanto, teria mais relação com uma finalidade simbólica, do que econômica.

De acordo com Bruno Villela (2020), ele e Juliana Almeida já sonhavam “em realizar uma série documental que apresentasse ao público leigo a questão indígena hoje, tão distante da educação e cultura das sociedades não-índias, sobretudo urbanas” e o edital, que previa uma linha, a qual propunha a série documental problematizando a questão indígena e o colonialismo representou a oportunidade de desenvolver um material com maior alcance de público.

A intenção política geral era reduzir o distanciamento do senso comum em torno da questão indígena e da imagem dos índios no passado, ou sem projeto de futuro, mostrando os índios atuando na modernidade, indigenizando-a, revertendo o processo colonial. Uma série documental sozinha não faria isso. Mas acreditávamos que, junto a outras produções e a cada vez mais prolífica produção indígena, criaríamos essa cultura audiovisual comunicacional, sobretudo na televisão, onde a questão indígena não era colocada. [...] acho que o material levantado por “Índio Presente”, independente da sua emissão, constitui-se como documento desse processo de indigenização da modernidade frente aos retrocessos cada vez maiores nos direitos indígenas (VILLELA, 2020).

Sobre o papel da série na sociedade, Villela, afirma:

[...] acredito que Índio Presente tenha um capítulo ou subcapítulo na história da representação dos povos indígenas no audiovisual como justamente um espelho realizado pelo não-índio dessa autorrepresentação e protagonismo indígena na sociedade brasileira atual. No que diz respeito à história da televisão, Índio Presente é importante pois foi a primeira série documental realizada sobre a questão indígena na descontínua produção audiovisual do Amazonas, e a segunda no Brasil a abordar a questão indígena de forma geral, atualizando com linguagem documental, o debate colocado na série Índios no Brasil (2000), do Vídeo nas Aldeias (VILLELA, 2020).

6.1.3 Propósito

O propósito indica a condição do ato de comunicação estar baseado em um domínio de saber. No quadro 8 estão identificados os macrotemas, temas e subtemas dos trechos selecionados para análise. Devido ao recorte deste estudo interessar-se pela questão da identidade e da representação dos povos indígenas, inevitavelmente a *identidade* se repete em todos os trechos. Para atribuição do macrotema manteve-se as temáticas identificadas por Bruno Villela (2020) para cada episódio, os demais foram atribuídos de acordo com as temáticas depreendidas a partir da análise das sequências.

Quadro 8 - Macrotemas, temas e subtemas das sequências selecionadas

Sequência	Episódio	Macrotema	Tema	Subtema
A	2	Cultura	Identidade	Interculturalidade
B	2	Cultura	Identidade	Turismo
C	2	Cultura	Identidade	Interculturalidade
D	2	Cultura	Identidade	Modo de viver
E	3	Identidade	Autorreconhecimento	Autonomia cultural
F	3	Identidade	Profissão	Preconceito
G	3	Identidade	Diversidade	Resistência

Fonte: elaborado pela autora

O quadro proporciona a visualização macro dos assuntos a partir dos quais a série se propôs a discutir a questão da identidade. Nota-se que o único tema mais comum numa abordagem de produção audiovisual feita por não indígenas é o “modo de viver”, subtema da Sequência D, justamente a que é formada apenas por entrevistas com não indígenas. Os demais temas destoam da representação hegemônica sobre povos indígenas brasileiros, os quais, em geral, tratam-na a partir do folclore, do estereótipo ou como um objeto de estudo. Dessa forma, apreende-se nesse primeiro momento, que o discurso de *Índio Presente*, aborda a questão da identidade a partir de assuntos que rompem com o que se vê com mais frequência na mídia hegemônica.

6.1.4 Dispositivo

O dispositivo considera a condição material do ato de comunicação, sendo assim, serão levados em conta o canal de transmissão e os tipos de cenários predominantes nos trechos selecionados. O canal de transmissão é o suporte físico da mensagem e a sua materialidade não é indiferente ao que veicula. “Todo dispositivo formata a mensagem e, com isso, contribui para lhe conferir um sentido” (CHARAUDEAU, 2018, p.105), afinal é por meio das propriedades do canal de transmissão que o discurso se estrutura e se manifesta. No caso da televisão, sua característica diferencial é trazer em seu discurso a conjugação da imagem e da fala numa solidariedade tal, que, apesar de terem certa autonomia de significação uma em relação à outra, é de sua interdependência que de fato nascem os efeitos de sentido do discurso.

Para captação da imagem e da fala, os produtos televisivos dependem de equipamentos – câmeras, microfones, iluminação –, de forma que, principalmente em entrevistas, a espontaneidade das pessoas é afetada, tanto que a encenação ou *mise-en-scène* atribuída por Charaudeau (2008) a todos os atos de comunicação fica mais evidente nesse contexto, ou seja, a pessoa age de determinada maneira para aparecer no vídeo, a imagem que se vê não é o retrato fiel do que a pessoa é ou da forma como ela age naturalmente.

Por outro lado, o efeito de presença que a televisão – e os discursos audiovisuais, em geral – tem, cria a ilusão de ausência de fronteira espacial e temporal, como se houvesse um contato entre a instância de enunciação e de

recepção. Construindo, inclusive, uma sensação de proximidade com personagens que se vê com certa frequência, por exemplo. Isso somado ao poder das imagens e das estratégias discursivas pode criar a fantasia de que o discurso televisivo representa o mundo tal como ele é, sem encenação, sem edição, sem uma mediação entre um mundo-objeto e objeto-sentido construído a partir da interpretação de alguém. O mundo televisionado, assim, corre o risco de ser tomado como o mundo real.

Observa-se que *Índio Presente*, nos trechos selecionados para análise, explora a relação imagem-texto principalmente de maneira descritiva, num movimento de demonstrar ou provar o que está sendo dito. Por vezes com imagens que trazem em si signos que agregam o efeito de real ao que está sendo apresentado – movimentos não planejados, captação subjetiva – que deixam a encenação latente. Mas, também tem em seu discurso imagens construídas para serem performadas, as quais ficam claras para o espectador mais atento. Contudo o formato da série de TV documental, construída por diversas entrevistas, traz em seu bojo um aspecto de realidade ao que é exibido, na medida em que os entrevistados exercem papéis de especialistas ou de testemunhas dos assuntos abordados. A análise desse efeito de sentido proporcionado por meio do canal de transmissão será mais detalhadamente abordada na análise da dimensão dos efeitos.

Sobre os cenários escolhidos para ambientar a série, nota-se uma predominância de locais que envolvem signos de natureza, isto é, árvores, montanhas, grama, matas, terra, céu. Em segundo lugar, mas com frequência consideravelmente menor, vê-se cenários que remetem ao contexto urbano de cidades pequenas e/ou comunidades com baixo poder aquisitivo – por exemplo, espaços urbanos com predominância de casas, com tipos de construções e fachadas de comércio mais simples, além de casas feitas com materiais improvisados ou sem terminar os acabamentos da construção. Os cenários são importantes porque eles localizam o personagem e tem o poder de sugerir pertencimento de uma pessoa àquele ambiente. Assim, as considerações apontadas aqui serão abordadas mais especificamente a seguir, na análise das dimensões verbal, visual, sonora e imagem-texto.

6.2 CULTURA PARADA VIRA MUSEU

A partir desse item serão analisadas as dimensões verbal, visual, sonora e imagem-texto a começar pela Sequência A, trecho do episódio “Equívoco 2 - Os índios estão perdendo a cultura”. A análise se apoiará no ferramental metodológico proposto em cada dimensão e, para explicitar os itens verificados, as reflexões serão apresentadas a partir da descrição das cenas, na ordem em que elas compõem o discurso, de modo a evidenciar as estratégias discursivas do enunciador e os efeitos de sentido possíveis que emergem a partir do enunciado.

A Sequência A inicia-se com uma tomada que mostra uma casa simples feita em madeira, com uma lona de plástico tampando o que parece ser uma janela. Em volta dela há algumas árvores e o chão é de terra batida. No que parece ser os fundos da residência há uma construção que aparenta ter sido feita de improviso com lonas e outros materiais. Nota-se também a presença de uma antena parabólica instalada perto da casa (Figura 4). O GC²⁸ indica que se trata da Terra Indígena Irantxe no Mato Grosso. Não faz menção, contudo, a que povo indígena essa terra pertence ou a aldeia de que etnia se trata. Para o espectador não indígena leigo não fica claro se *Irantxe* também é o nome da etnia ou não.

Figura 4 - Terra Indígena Irantxe em Grande Plano Geral



Fonte: Índio Presente (2018)

²⁸ GC é a abreviação de Gerador de Caracteres, termo que indica os créditos no telejornalismo.

Na sequência, vemos imagens do interior da casa. Um homem idoso, vestido com uma camiseta que imita a da seleção brasileira de futebol, usa um cocar na cabeça, pulseiras coloridas com grafismos e relógio nos pulsos. Provavelmente, se não fosse a presença da câmera, o homem não usaria o cocar, visto que os cocares são utilizados em ocasiões especiais ou para eventos públicos e manifestações, demonstrando a *mise-en-scène* do ato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008), a partir da qual se confere um dado visual que identifique aquele homem como indígena. No fogão, o homem indígena pega uma panela, despeja um líquido em uma caneca e bebe. Uma mulher, vestindo o que parece um vestido florido e chapéu, lava a louça. Por estarem na mesma casa e pela aparência de terem idade similar, a impressão que temos é de que se trata de um casal, o que se confirmará em um diálogo entre eles, que faz parte do episódio, porém não foi selecionado para análise.

A trilha que toca ao fundo desde o começo da Sequência A é um som de teclado que lembra o forró acompanhado do som ambiente. Apesar de não aparecer nas imagens, ouvimos sons de pássaros, o que faz emergir o extracampo localizando a cena em um lugar envolto por natureza. Após as tomadas descritas anteriormente, as imagens revelam que a música é tocada e, posteriormente, cantada por três jovens que estão sentados no sofá de uma sala de estar que tem televisão de tela plana sobre um móvel. Eles estão vestidos com camiseta, bermuda e chinelo ou pés descalços. Destes, dois estão mais envolvidos com a música e o terceiro está mexendo no celular enquanto come algo que não é possível identificar. Devido a temática da série, imagina-se que os jovens são indígenas, mas isso fica mais claro quando o homem idoso das primeiras cenas adentra a sala em que os jovens estão. O homem segura arcos e um instrumento que lembra uma flauta. As imagens mostram que o senhor gosta da música, pois se movimenta no ritmo, como que a apreciando.

O trecho anterior é entrecortado por falas de Daniel Munduruku, identificado pelo GC como escritor, e José R. Bessa Freire, identificado como professor UNIRIO e UERJ. Daniel Munduruku está sentado em um ambiente externo e a entrevista é realizada durante o dia numa região que tem árvores e grama ao fundo. A iluminação e a predominância da cor verde nos dão essas informações, mas a tomada tem baixo campo de profundidade, ou seja, coloca o foco e evidencia a imagem do entrevistado. Com enquadramento em plano médio posicionado em ângulo vertical linear, ângulo horizontal três quartos, câmera estática e ocularização objetiva, Daniel Munduruku veste uma camiseta e usa colares (Figura 5).

Esse tipo de plano e angulações são usuais no telejornalismo e em documentários. Ao mesmo tempo que possui um traço narrativo por deixar o ambiente compor a imagem, imprime também objetividade, sem adjetivar visualmente, enaltecendo ou inferiorizando o entrevistado. Tal enquadramento é utilizado na maior parte das entrevistas de *Índio Presente*, demonstrando uma padronização dos produtores da série e a adoção de uma narrativa mais objetiva na maioria das entrevistas. Por isso, para facilitar a identificação, denominaremos essas características como o “enquadramento padrão de entrevistas²⁹” da série.

Figura 5 - Daniel Munduruku em Plano Médio



Fonte: *Índio Presente* (2018)

(SA1)³⁰ Daniel Munduruku: A cultura, pra ela continuar existindo, ela tem que se atualizar, ela tem que estar em movimento. Cultura parada vira museu, de fato, né. Vira objetos que você vai pesquisar e vai olhar. Mas a cultura viva, ela se movimenta.

A enunciação SA1 de Daniel Munduruku, apesar de ter a marcação do pronome da segunda pessoa do discurso – mas por não se implicar no discurso e a maneira como enuncia, tom de voz neutro, olhar dirigido para fora (para o

²⁹ O enquadramento padrão de entrevistas refere-se ao enquadramento em plano médio, ângulo vertical linear, ângulo horizontal três quartos, câmera estática e ocularização objetiva.

³⁰ Sigla para identificar de forma mais assertiva a enunciação. A sigla é composta pela letra que identifica a sequência (por exemplo, SA para *Sequência A*; SB para *Sequência B*; e assim por diante até SG para a *Sequência G*) e o número identifica a ordem das enunciações em cada sequência.

entrevistador, não para a audiência) - esse “você” tem valor de generalização, direcionando a fala para um sujeito não implicado no ato de discurso. Assim, a impressão que se tem é de um texto objetivo que parte de um ponto de vista externo ao sujeito que enuncia, ou seja, a característica de constante movimento e mudança da cultura supõe-se um saber dado, de conhecimento comum entre as pessoas e incontestável.

A trilha sonora passa a ser cantada, em português, após SA1, uma música em ritmo animado que fala sobre a dificuldade de superar o término de um relacionamento, cantada pelos jovens indígenas mencionados anteriormente. Ao buscar pela letra da canção constatou-se que se trata da música “Um pedaço de mim”, de Lucas Lucco, cantor de música sertaneja, a qual originalmente tem um ritmo lento, adaptado pelos indígenas em sua versão. Esta adaptação, inclusive, representa de certa forma o mesmo movimento da hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2008a), que gera novas práticas e objetos a partir de estruturas que existiam separadas. As cenas do trio de jovens indígenas e a música em suas vozes intercalam-se entre as falas de Daniel Munduruku e de José R. Bessa Freire a partir daqui e até SA4.

José R. Bessa Freire também é entrevistado sentado e veste uma camisa de manga curta. A entrevista se dá em ambiente externo, durante o dia, num local com árvores que parece ser uma praça. O campo de profundidade também é baixo, destacando a imagem do professor, o qual está em enquadramento padrão de entrevistas (Figura 6). Na maior parte do tempo a câmera é estática, nota-se, contudo, que se move de forma irregular, com características de câmera na mão, readequando o enquadramento inicial à medida que o entrevistado se movimenta, algo sutil que demonstra um improviso acentuando o efeito de real da cena.

(SA2) José R. Bessa Freire: Esse processo de congelar, é, é, é essas culturas é, é curioso porque só serve pras culturas indígenas.

A enunciação SA2 é delocutiva, ou seja, não implica o enunciador ou o destinatário no enunciado, tratando-se assim de uma afirmação com efeito de um saber já dado. Essa fala destaca uma constatação presente em Freire (2000) que, inclusive, serviu de base para a estruturação do projeto da série. Ao mencionar o congelamento das culturas indígenas, o professor retoma o próprio texto e destaca o comportamento de fixar o indígena no passado. Privado da possibilidade de

interculturalidade ou de qualquer mudança em sua cultura, tal visão funciona como um mecanismo de deslegitimação da cultura indígena e, conseqüentemente, de seus direitos. Concepção que será complementada em SA4, outra enunciação do professor.

Figura 6 - José R. Bessa Freire em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

Em SA3, o enquadramento de Daniel Munduruku muda para primeiro plano, as demais características são mantidas - angulação vertical linear, angulação horizontal três quartos, câmera estática e ocularização objetiva (Figura 7).

(SA3) Daniel Munduruku: Se ele não se atualizar ele morre. Aquela cultura desaparece e vira peça de museu.

Essa enunciação também tem modalização delocutiva e chama atenção o fato de o enunciador, apesar de ser indígena, referir-se aos indígenas como “ele”, isto é, não se incluir nesse grupo de pessoas. Não se quer com isso afirmar que o sujeito social Daniel Munduruku demonstra não se identificar como membro de uma etnia indígena, afinal o recorte que é feito na edição pode ter retirado parte de sua fala que demonstraria o contrário e também porque, como destacado anteriormente, essa

análise não tem como intenção pesquisar o sujeito social, e sim o sujeito de fala da série, o enunciador.

Esse tipo de modalização coloca o sujeito falante como um relator de fatos de forma objetiva, apartado do sujeito, construindo uma asserção sobre a realidade dada. O que se pode inferir é que Daniel Munduruku não fala em nome de sua etnia, mas de forma generalizada sobre os povos originários, e opte, assim, por não se implicar na enunciação. Uma postura que faz sentido para a forma como a série foi estruturada, na qual Daniel Munduruku pertence ao grupo de autoridades no assunto, em detrimento da posição de “personagens agentes”. Isso significa que o seu papel é falar do lugar de indígena, mas como uma autoridade científica, política e cultural sobre a questão como um todo, não de uma etnia em específico.

Figura 7 - Daniel Munduruku em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

Em SA4, Freire está no mesmo enquadramento da Figura 6.

(SA4) José R. Bessa Freire: O critério que a senadora Kátia Abreu usa pra dizer “ah, não é mais índio”, nós poderíamos dizer que o Cristiano Ronaldo não é mais português. Porque ele não, não, não fala como o, o, o, o Pero Vaz de Caminha, num, num, não se veste como Cabral, então ele não é mais português. Mas a gente reconhece que no meio dessas mudanças, é, radicais da vida e da cultura, se manteve elementos que permite que a gente fale, “não, é a cultura portuguesa”. Isso a gente reconhece pra todas as culturas, mas quando chega no índio a gente é, é, desconhece, né.

A enunciação SA4 de Freire retoma uma fala produzida fora do discurso da série pela senadora Kátia Abreu, a qual, além de política, é empresária, pecuarista, já presidiu a Confederação da Agricultura e Pecuária do Brasil entre 2008 e 2011 e ocupou o cargo de Ministra da Agricultura entre janeiro de 2015 e maio de 2016, no segundo mandato do governo de Dilma Rousseff. Mesmo sem ter acesso ao que Abreu disse de fato, é possível depreender a partir da enunciação de Freire, que a senadora considera que se o índio não fala e se veste como o índio de 1500, não pode ser considerado índio “de verdade”. Tal discurso é comum no setor agropecuário que historicamente ataca os direitos dos povos indígenas às suas terras, com o interesse de ampliar a área de suas posses e até hoje entra em conflitos violentos com os indígenas. Afirmar que o indígena não é legítimo por ter mudado e assimilado objetos e formas de viver que vieram de fora de sua cultura, consiste em uma maneira de deslegitimar o direito deles às terras em que habitam.

Os pressupostos que permeiam o discurso de Kátia Abreu são inferidos a partir da comparação que Freire faz entre Cristiano Ronaldo, jogador de futebol português internacionalmente conhecido, e Pero Vaz de Caminha, escrivão oficial do rei de Portugal, Dom Manuel I, que foi um dos primeiros portugueses que relatou sua impressão sobre as terras “descobertas”. Destaca-se que Freire torna sua enunciação, até então, delocutiva, em alocutiva ao implicar o enunciador e o interlocutor em sua fala. Ao dizer “a gente reconhece”, “a gente fale”, “(a gente) desconhece”, Freire supõe que o interlocutor se identifique com o que está sendo dito, ao também se identificar com ele, um não indígena. Dessa forma, a série interpela o interlocutor a refletir, a significar sobre seu pensamento e sua postura diante da afirmação do enunciador.

Em contraposição com a fala de Kátia Abreu, até esse momento o que surge como signo de identidade indígena não é o índio que habita o imaginário do senso comum - que anda nu, fala em língua indígena e está restrito única e exclusivamente a hábitos e modos de viver relacionados a floresta - pelo contrário, a série nos apresenta indígenas que mantêm a utilização de artefatos que reconhecemos serem característicos de povos originários, como cocar, arco e flecha, *yetá*³¹, e com muito mais ênfase a série destaca a presença de música não indígena,

³¹ *Yetá* ou *Jetá* é a flauta sagrada do povo Manoki. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Iranxe_Manoki. Acesso em: 3 nov. 2020.

vestimenta, habitação, uso de eletrodomésticos, enfim, objetos, gostos e modos de viver identificáveis em qualquer grupo de pessoas ou casa brasileira de não indígenas. A representação do indígena na Sequência A, portanto, localiza-o como parte de dois universos culturais, indígena e não indígena, que convivem, sem precisar ser ou aderir somente a um ou outro.

A série introduz, dessa forma, a discussão da interculturalidade, ou seja, não só o encontro, mas apropriação e reapropriação do que vem da cultura de outros em sua cultura original, que também é resultado de outras hibridações anteriores. Demonstra, tanto pelas enunciações verbais como visuais, que os povos indígenas se apropriam do moderno, sem abrir mão da própria identidade. A ideia de que a identidade cultural do sujeito pós-moderno não é fixa devido a ampla participação de culturas diferentes em contextos comuns e convergentes não serve somente para os “civilizados”, mas a todas as pessoas inseridas na sociedade atual hiperconectada.

Somente na continuação dessa sequência, vê-se imagens que mostram indígenas com vestimentas adornadas com penas, corpos semi-nus, rostos pintados, uso de muitos colares, chocalho de semente de pequi amarrado no tornozelo - um costume específico da etnia Manoki, a qual essas pessoas pertencem - e a atividade de fazer fogo pelo atrito entre gravetos de árvore. Uma cena também construída para ser gravada, cuja intenção, provavelmente, era o de estabelecer esse paralelo, demonstrando a interculturalidade presente na identidade indígena. Nessa parte não há trilha sonora, se ouve o som ambiente, as movimentações e atividades ali realizadas. A cena é escura e composta de imagens em plano detalhe. A última fala desse trecho selecionado é de Daniel Munduruku, no mesmo enquadramento de SA1 (Figura 5). Sua imagem aparece apenas no trecho abaixo em itálico.

(SA5) Daniel Munduruku: Há pessoas da cidade que olham pro indígena como um ser do passado ainda. *A maioria das pessoas gostaria mesmo que “índio” ficasse lá no meio da floresta andando pelado, caçando e pescando. E eles pudessem ser visitados como se fosse um museu.*

Em SA5, a enunciação tem modalização delocutiva implicando nas observações, já apresentadas, de um discurso que traz um saber comum, dirigido a alguém exterior ao ato de comunicação. Quando diz “índio”, Daniel Munduruku faz o sinal de aspas com as mãos, por isso foi incluída as aspas como parte da enunciação.

Isso se dá porque o termo *índio* foi atribuído aos povos originários pelos primeiros europeus que chegaram à América, os quais erroneamente acreditavam terem chegado à Índia e também porque foi um termo imposto, o qual, além de não respeitar a diversidade e a diferença entre os povos indígenas, eles não se reconheciam por essa denominação, afinal cada um tinha a sua própria ou a atribuída por um povo inimigo, por exemplo. Inclusive, esse termo foi e é utilizado até hoje como uma forma de reforçar a generalização e a estereotipagem dos povos indígenas. Atualmente, o Movimento Indígena se apropria do termo para a sua luta em comum, mas a palavra carrega esses significados e efeitos de sentido.

Daniel Munduruku, em SA5, expõe alguns dos estereótipos comuns sobre os indígenas - o morar exclusivamente na floresta, andar pelado, viver da caça e da pesca - como o desejo da maioria das pessoas. A delocução ameniza a enunciação, ao não direcioná-la diretamente ao interlocutor em tom acusatório, mas fica claro que o enunciador está apontando para os não indígenas que moram em cidades em geral, isto é, a maior parte da população brasileira e o perfil imaginado da pessoa que estaria assistindo à série. Apesar da forma mais sutil, o enunciado interpela o destinatário.

Imagens escuras em plano detalhe das vestimentas e do processo de acender o fogo são a continuidade dessa sequência. A trilha sonora com uma musicalidade de gaita e viola soma-se ao som ambiente. Vemos que os indígenas fazem o fogo e na última tomada em plano geral podemos perceber que são os três jovens que estavam nas cenas anteriores na sala da casa tocando forró (Figura 8 e 9).

Figura 8 - Jovens indígenas tocando e cantando em português



Fonte: Índio Presente (2018)

Figura 9 - Jovens indígenas de roupas tradicionais de sua etnia



Fonte: Índio Presente (2018)

Esse paralelismo entre as imagens ressalta que o enunciador da série escolhe demonstrar, que o indígena do presente não é só aquele que o senso comum tem em seu imaginário. Reforça a relação de interculturalidade presente no modo de

viver dos povos indígenas, os quais não se restringem a uma cultura fixa, e sim assimilam e hibridizam aquilo que se quer e concomitantemente mantêm o que em sua cultura não se quer ou não pode ser hibridizado.

Isto é, assim como qualquer pessoa, o indígena apresentado na série escolhe a forma como quer estar no mundo. O fato de fazer uso daquilo que não é originalmente de sua cultura não implica em abandono de sua identidade indígena e de sua cultura tradicional. Tal percepção é salientada quando se olha o conjunto de enunciações que compõem a Sequência A, as quais destacam a necessidade de reconhecer a possibilidade de movimento das culturas para todas as culturas, inclusive e em especial a indígena, por ser a cultura para a qual se nega essa mudança.

A partir da análise da sequência como um todo, a forma como a edição estrutura as enunciações, as imagens e os sons, apreende-se que nesse trecho a relação imagem-texto funciona por ancoragem, isso porque as imagens são usadas como forma não só de descrever o que está sendo dito, mas de exemplificar e provar que de fato o que se diz faz parte da realidade dos povos indígenas, ao mesmo tempo que contrapõe ao que faz parte do imaginário e pensamento da maioria das pessoas não indígenas. Essa dinâmica acontece junto ao modo argumentativo de organização do discurso, o qual problematiza, elucida e prova sua enunciação, estabelece uma posição persuasiva, portanto.

Esse discurso dialoga com o discurso colonial e se opõe a ele, na medida em que questiona a estereotipagem do indígena delineada por algumas características consideradas como “típico” do índio, as quais seriam parâmetros para medir quão “legítimo” um indígena é, como se isso fosse possível. Ao discordar com o discurso colonial, a série, na Sequência A, corrobora que, além de ser normal e esperado que uma cultura formada por pessoas que estão vivas passe por transformações, como qualquer cultura passou desde o século XVI, também demonstra pelas enunciações e imagens que usar a tecnologia, gostar de um ritmo musical ou se vestir como um não indígena não é sinônimo de abandono por parte do indígena de sua cultura tradicional ou de sua identidade indígena, a qual, por sua vez, não depende de uma “pureza”.

Vale destacar que a série só identifica as pessoas que são entrevistadas, por isso ficamos sem a informação dos nomes, etnia e profissão dos indígenas que aparecem nesse trecho e são moradores da Terra Indígena Irantxe.

Mesmo em outros trechos em que as pessoas retratadas aqui voltam a aparecer, suas falas são em diálogos e encenações entre eles e, assim, também não são identificadas durante todo o episódio 2. Este é um recurso utilizado na série, essas pessoas são os “personagens agentes” que apresentam o *modus vivendi* da comunidade, representam a coletividade, e por isso não precisam ser nominadas uma a uma.

Segundo a matéria publicada pelo ISA³², os indígenas da Terra Indígena Irantxe ou Iranxe do Mato Grosso são conhecidos como Irantxe, que é sua família linguística, mas se autodenominam Manoki. A terra em que habitam fica no município de Brasnorte, no oeste do Mato Grosso, na região do Rio Cravari. A criação da TI foi em 1968, e com apoio dos missionários uma ampliação foi parcialmente realizada em 1977 e homologada somente em 1990. Contudo, a terra indígena não corresponde ao território ancestral dos Manoki e destoa ecologicamente da original. O território atual situa-se em área de cerrado e o original era constituído de áreas florestadas.

Isso não impacta somente na questão da perda da presença dos ancestrais que estão enterrados em outra região, mas também na dificuldade de manter sua roça tradicional que era composta de mandioca brava, milho fofo, batata doce, cará, batata, feijão costela, feijão fava, arauta, urucum, algodão, amendoim, entre outros. Por ter de 70 a 80% do solo com acidez elevada e fertilidade baixa, os Manoki mantêm as roças, mesmo que em menor quantidade, na busca pela continuidade da realização de seus rituais que são intimamente ligados à roça.

Rodeados de áreas desmatadas para a plantação de monoculturas, os Manoki ficam não só com a falta dos alimentos de sua plantação tradicional, mas também de caça, de frutas para coleta e de água limpa. Assim, muitos indígenas acabam precisando trabalhar em fazendas do entorno para garantir minimamente seu sustento. Isso explica a moradia simples e com aspecto de improvisado que a série mostra e põe em questão a imposição, do discurso representado aqui pela senadora Kátia Abreu, de que o indígena “de verdade” é o que não se corrompeu, que se mantêm sem acessar tudo o que em tese pertence a cultura não indígena, afinal, será que é sempre uma questão de gosto e escolha?

³²Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Iranxe_Manoki. Acesso em: 3 nov. 2020.

6.3 A GENTE NEM SABIA QUE A NOSSA CULTURA ERA ATRAÇÃO TURÍSTICA

A ilustração de um mapa mostrando a região central, norte e nordeste do Brasil indica que a série irá deslocar sua narrativa da Terra Indígena Irantxe, em Brasnorte, no Mato Grosso (Sequência A), para a Aldeia Tupé, em Manaus, no Amazonas. Essa é a imagem que abre a Sequência B, trecho do episódio “Equívoco 2 - Os índios estão perdendo a cultura”. Sons de grilos são a trilha sonora que acompanha as primeiras imagens desse trecho, as quais retratam um homem indígena que está no meio de uma mata colhendo plantas. O homem, que veste bermuda e camiseta, entoava uma reza em língua Dessana, do tronco linguístico Tukano. A sonorização dessas primeiras cenas fica por conta do som do ambiente e de sua voz. As imagens, nessa ordem, mostram em enquadramento plano detalhe o rosto, depois a mão segurando galhos de plantas e, por último, em plano entre o americano e o médio, vê-se toda ação descrita anteriormente reunida em uma única cena.

Nesta última tomada, a imagem está em angulação horizontal três quartos e angulação vertical em um leve contra-plongée. Esse tipo de angulação, que retrata a pessoa de baixo para cima, valoriza a imagem conferindo uma conotação de superioridade ao personagem, o qual, nesse caso, se trata de Kissibi Kumu, Xamã Dessana. Na narrativa da série, ele é identificado apenas em SB3, quando de fato é entrevistado. *Kumu* é como se chamam os pajés Dessana e como Raimundo Kissibi ficou mais conhecido. Grande conhecedor de ervas, benzimentos e rezas, Kissibi Kumu teve um papel importante na preservação da cultura do seu povo e como testemunha dos efeitos da colonização para os indígenas³³. Sabemos o que ele diz em sua reza a partir das legendas, transcritas abaixo da mesma forma que são exibidas no vídeo, cada trecho entre as barras apresenta-se isoladamente e em sequência.

(SB1) Kissibi Kumu: Jogando água por cima / com as folhas / folhas amargas / folhas curadoras de doença / com as folhas de ingá / folhas de salvar vidas / Incorpora-se e tira os males das doenças. / assim foi feito / O nosso avô fazia o remédio/a purificação da água / Isso que vai acontecer

³³ Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-rio-negro/morre-o-paje-dessana-raimundo-kissibi-do-alto-rio-negro-am>. Acesso em 6 nov. 2020

Ter como parte da série a voz do indígena em sua língua demonstra uma valorização da cultura, não só da etnia retratada, mas de todos os povos indígenas. Isso porque, a população brasileira em geral não sabe ou, se sabe, não considera que no Brasil se fala outra língua além do português. Vê-se alguns países que foram colonizados como o Brasil, que adotam duas ou mais línguas oficiais da nação, como é o caso da Guiana e da África do Sul. No Brasil, contudo, a única língua oficial é a do colonizador e não se discute muito, seja na escola, seja nas mídias de massa, a presença de outras línguas, invisibilizando a diversidade brasileira e indígena.

A série, contudo, traz nesse trecho e em muitos outros, diversas línguas indígenas e proporcionam, dessa forma, o contato dos espectadores com essa diversidade que constitui o próprio país. A utilização da língua indígena na televisão e, posteriormente, em um site que aborda outros assuntos que não a temática indígena, ou seja, que não traz apenas materiais especializados sobre indígenas brasileiros e atrai, portanto, pessoas interessadas em outros assuntos que não esse, chama atenção por não ser comum a visibilização da língua indígena nesses meios.

A partir dessa cena inicial a encenação fica mais evidente. Já discutiu-se anteriormente que para Charaudeau (2008; 2018) toda informação midiática é construída e encenada de modo a atender a finalidade daquele ato de comunicação. Mas, nesse trecho em especial, a encenação se dá no mesmo sentido de performance, como uma cena produzida com intenção de imitar a realidade. A imagem mostra um homem sentado no chão, vestindo camiseta e bermuda jeans, com o telefone no rosto, como quem aguarda uma ligação ser atendida, trata-se de Regis Myrupu. O som de um telefone chamando está propositalmente mais alto, como se o aparelho estivesse no ouvido do espectador, como está no do homem em cena (Figura 10). Percebemos a cacofonia (TARKOVSKY, 1998) indicando, assim, no que o enunciador quer que o espectador preste atenção: a ligação.

O plano seguinte é de Kissibi Kumu dando continuidade à sua reza, quando é interrompido pelo toque do seu celular. Ele coloca as plantas e o facão que usou para as colher embaixo do braço, tira o celular do cós da bermuda, atende e fala em sua língua nativa. Mais uma vez, sabemos o teor da conversa devido às legendas. Somente a partir desse diálogo (SB2) entre os dois homens a série revela que se trata de pai e filho.

(SB2) Kissibi Kumu: O que está acontecendo?
 Regis Myrupu: Pai, tem uns visitantes que ligaram alguns minutos atrás. Querem falar com o senhor.
 Kissibi Kumu: No momento estou ocupado colhendo ervas medicinais para curar doenças das crianças.
 Regis Myrupu: Puxa vida, aqui não tem ninguém, mas eles querem conhecê-lo.
 Kissibi Kumu: Está tudo bem, estou indo.
 Regis Myrupu: Vem logo pra gente se arrumar antes deles chegarem.
 Kissibi Kumu: Já estou chegando
 Regis Myrupu: Estou te esperando.
 Kissibi Kumu: Está certo.

Figura 10 - Sequência de imagens Kissibi Kumu e Regis Myrupu em encenação de telefonema



Fonte: Índio Presente (2018)

Nas imagens desse diálogo, Kissibi Kumu está em enquadramento primeiro plano, angulação horizontal três quartos, angulação vertical contra-plongée, novamente tendo sua imagem valorizada pela angulação. A câmera não fica estática, tem movimentações de câmera na mão, o que torna a ocularização menos objetiva. Regis Myrupu, por sua vez, está em enquadramento próximo ao plano americano, com grande profundidade de campo, pode-se ver parte de uma construção que tem grafismos nas paredes e uma porta, feita somente por uma abertura. As cenas de Myrupu tem angulação vertical linear, angulação horizontal frontal levemente angulada, câmera estática e ocularização objetiva.

Todo esse diálogo, evidentemente encenado, provavelmente compõe as cenas pensadas para a série avançar “no terreno do cinema documentário” (VILLELA, 2020). Esse trecho em especial tem o modo de organização do discurso narrativo. Planejar uma cena para ser encenada tem uma dinâmica diferente das entrevistas. Quando se entrevista uma pessoa se espera certas respostas, mas não há como saber previamente tudo o que o entrevistado vai dizer, o quanto da entrevista servirá às intenções enunciativas do entrevistador e do que está produzindo. Já a cena

planejada certamente tem um motivo prévio, algo que os produtores querem que não falte na série.

O diálogo performa uma conversa que se desenrola, de forma fictícia, antes da chegada da equipe de gravação da série. Em termos narrativos essa cena precede a entrevista de Kissibi Kumu e Regis Myrupu. Dessa forma, costura-se a narrativa que estaria demonstrando o antes da entrevista - a preparação dos entrevistados -, mas os elementos sonoros e o conteúdo do diálogo demonstram que isso não é o mais importante dessa cena planejada. A partir da compreensão de que essa encenação faz parte das cenas de “personagens agentes” que mostram como os indígenas vivem no presente, depreende-se que o que motiva a construção dessa cena é a demonstração do uso do celular pelos indígenas como um meio de comunicação que faz parte do dia a dia deles, um aparelho trivial que serve para se comunicarem com familiares e amigos. A partir disso, a série destaca o que o indígena tem em comum com o não indígena, em detrimento das diferenças.

Após essa encenação discutida até aqui, a narrativa segue com a entrevista de ambos personagens. O primeiro a falar é Kissibi Kumu (SB3), cujas primeiras palavras tem na dimensão visual uma sequência de imagens, nessa ordem: plantas medicinais em suas mãos, em plano detalhe e plongée; seu rosto em primeiríssimo plano e em contra-plongée. Nota-se que, até aqui, as imagens que retratam Kissibi Kumu são feitas em contra-plongée, reforçando sempre uma ideia de superioridade. Todas essas cenas tem uma certa instabilidade, ao estilo da movimentação de câmera na mão, a qual traz um efeito de real a cena. O Xamã fala em português e a imagem de sua entrevista aparece em todo trecho de fala em itálico em SB3. Kissibi Kumu, identificado pelo GC como Xamã Dessana, está em em primeiro plano, angulação vertical linear, angulação horizontal três quartos e ocularização objetiva (Figura 11).

(SB3) Kissibi Kumu: Em 1915, chegaram com os nossos ancestrais os primeiros missionários. Uma parte eles trouxeram coisas boas e outra parte acabaram com a nossa cultura, *e é isso aí que eu costume falar pra ele.*

Figura 11 - Kissibi Kumu em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

A fala de Kissibi Kumu (SB3) tem modalização delocutiva, demonstrando como o mundo se impôs à sua etnia, sem implicar o interlocutor. Dessa forma, o que se diz tem o efeito de uma asserção, um testemunho de como se deu o contato de sua etnia com os missionários. Em sua enunciação, Kissibi julga que os missionários trouxeram coisas boas, contudo, acabaram com a cultura Dessana. Encontra-se relatos identificados como do próprio Kissibi em matérias³⁴, nas quais ele conta que os missionários tiraram deles tudo que era relacionado a sua cultura - ornamentos, instrumentos - e que atualmente tudo isso está em um museu de Manaus. A catequização dos indígenas e a imposição de trabalho pesado caracterizam essa fase que marca a destruição da cultura Dessana. Na mesma matéria, conta-se que Kissibi Kumu foi responsável pelo resgate da tradição de sua etnia, produzindo novos instrumentos e ensinando as músicas, as danças e os costumes dos Dessana para seus descendentes.

O Xamã, na cultura Dessana, é o sábio e sacerdote da comunidade, o qual tem poderes e autoridade baseados no seu conhecimento da mitologia e dos procedimentos rituais. O *Kumu* comumente ocupa também a liderança política de seu povo e tem o *status* de confiança fundamentado em seu papel proeminente nos ritos,

³⁴ Disponível em: <http://historia.encontrodeculturas.com.br/2010/noticiasDetalhe.php?id=345>. Acesso em: 14 nov. 2020.

através dos quais assume a responsabilidade de proteção do seu povo nos contatos perigosos, porém necessários e potencialmente benéficos, entre os vivos, os espíritos e os mortos. Por isso, presidir as festas de dança e supervisionar os rituais em que se tocam os *Yurupari* - flautas e trombetes sagrados feitos de tronco da palmeira paxiubá - os quais, para os Dessana, são os ossos de seus ancestrais e incorporam o seu sopro e seu canto, faz parte das funções do *Kumu*. Para os Dessana, os seres humanos, os animais, as plantas, os peixes e tudo que deriva disso, faz parte do mesmo sistema vivo, o qual é revitalizado durante os rituais com *Yurupari*. Tais rituais fomentam a reprodução das plantas e dos animais, asseguram a fertilidade e as estações da natureza.³⁵

A sequência da narrativa é a fala de Regis Myrupu (SB4), a qual começa em plano médio, em que ele e Kissibi Kumu estão juntos na imagem. A angulação é contra-plongée, mas o tipo de enquadramento destoa em relação ao que é adotado como narrativa visual das entrevistas pela série. Como logo a imagem muda para um enquadramento que coloca somente a imagem de Regis, em primeiro plano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva, a impressão é de que houve algum problema com a imagem da câmera principal - o que é plausível na medida em que estavam gravando a entrevista de duas pessoas ao mesmo tempo e pode acontecer de um dos entrevistados falar num momento em que não se estava esperando e a câmera não estar preparada para o enquadramento “correto” - e que na edição a escolha foi aproveitar a imagem da segunda câmera para dar o sentido pretendido à narrativa. A enunciação desse trecho é “Porque era uma coisa que já tinha ficado pra trás pra nós”, que tem a função de conectar a fala de Regis a do pai, mantendo a referência a cultura Dessana.

Regis Myrupu, identificado no GC como Povo Dessana, está em primeiro plano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva. A cena tem pouca profundidade de campo, dando destaque ao rosto e à fala de Regis. O enquadramento da Figura 12 se estende por todo trecho em itálico a seguir.

(SB4) Regis Myrupu: *Porque era uma coisa que já tinha ficado pra trás pra nós. Então, graças ao turismo, meu pai, o que ele tinha preso de dentro, ele conseguiu botar pra fora e repassar pros filhos dele. Até pros netos. Então, isso foi uma grande satisfação pra ele.*

³⁵ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Desana>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Figura 12 - Regis Myrupu em Primeiro Plano

Fonte: Índio Presente (2018)

A modalização em SB4 é elocutiva, pois não implica o interlocutor. Regis relata a relação de sua comunidade com a tradição Dessana, a qual havia ficado “pra trás pra nós” e que foi resgatada graças ao turismo que deu a oportunidade de o pai externalizar o que sabia e transmitir esses ensinamentos de pai para filho e até de avô para neto. O turismo representa, neste contexto, não só uma forma de contato interétnico, mas também de resistência das culturas indígenas em uma sociedade cujos espaços de aprendizado sobre os indígenas são deficitários. A ausência de interesse econômico na manutenção e divulgação dos povos indígenas é um dos motivos pelo qual o conhecimento acerca dessas populações são tão débeis e distorcidos. Neste sentido, o turismo de fato torna-se um espaço possível e fértil de contato guiado pelos próprios indígenas, em que eles têm voz para se autorrepresentar e também para perpetuar a sua cultura.

Para Flávia Lac (2010), o turismo envolve, de um lado o turista que quer experimentar o diferente, e de outro, os indígenas criando espaços políticos de atuação. Dessa forma, ao destacar a cultura Dessana e apresentar a sua resistência por meio do turismo, a série também apresenta uma possibilidade de aproximação do espectador não indígena com os povos indígenas para além do produto audiovisual e fortalece a divulgação desse espaço político dos indígenas que resistem pela via do turismo.

A parte final da fala (SB4) de Regis Myrupu é marcada pela utilização das imagens de forma descritiva como uma demonstração da cultura Dessana que pôde ser preservada, servindo como um atestado de veracidade da fala e de visibilizar essa cultura. A sequência de imagens (Figura 13) demonstra como elas estão em relação de ancoragem com o texto, buscando mostrar ponto a ponto a enunciação de SB4.

Figura 13 - Sequência de imagens Cultura Dessana



Fonte: Índio Presente (2018)

Após este trecho descrito e analisado, uma tomada de quinze segundos mostra a dança do Povo Dessana em plano geral, angulação linear e três quartos com câmera em travelling acompanhando a aproximação dos homens Dessana que executam a dança. O som é das *Yurupari*, instrumentos de sopro, que eles tocam de forma sincronizada e ritmada. Trata-se de uma apresentação cultural feita para o público não indígena (não só os produtores da série, mas também os turistas) apreciar. Tal percepção deve-se a todo ordenamento do cenário e de como a imagem é captada, muito diferente de cenas da Sequência G, por exemplo, as quais provavelmente são imagens captadas de um ritual que estava sendo realizado pelo significado do ritual, não para alguém em específico ver ou registrar. Ao final dessa cena, junto com o início da fala de Regis Myrupu (SB5), uma trilha sonora, também

com instrumentos de sopro e outros como chocalho e tambor, inicia-se e segue até o começo da SB7.

(SB5) Regis Myrupu: A gente nem sabia que a nossa cultura indígena era uma atração turística. Ninguém sabia nada. Seria como se fosse um emprego pra nós, entendeu?

Do começo ao fim de SB5 as imagens mostram a presença de turistas na Aldeia Tupé, olhando e provando peças artesanais no que parece uma loja improvisada, tirando foto com Regis Myrupu e assistindo a apresentação do ritual. Apesar de em SB5 a enunciação dirigir uma pergunta ao espectador, “entendeu?”, o fato de não aparecer o rosto de Regis falando, ter a musicalidade da trilha sonora sobreposta à fala, imagens que mostram a atividade turística acontecendo e até a forma como Regis fala - mais como um apoio linguística do que como um questionamento -, faz com que a pergunta perca qualquer nuance de interpelação ou interrogação. A enunciação tem modalização elocutiva, em que Myrupu relata seu ponto de vista acerca do turismo para seu povo. É interessante nessa enunciação que ele destaca o turismo como um emprego deles, trazendo à tona e contrapondo-se a um dos estereótipos que lhes são atribuídos de serem preguiçosos, indolentes, que não gostam de trabalho.

As cenas da visitação de turistas não indígenas na Aldeia Tupé seguem e nota-se a repetição de uma personagem nessas imagens, a Ana Paula, que enuncia a fala de SB6. As imagens que cobrem o início de sua enunciação são descritivas, ancoram o texto e servem como um suporte visual, um exemplo, da vivência da turista em sua visita à aldeia, como que legitimando o seu discurso. As cenas são de Ana Paula com outros não indígenas assistindo algo - o que, pelo sequenciamento de imagens na edição, fica subentendido que é a apresentação de dança dos homens Dessana -, conversando com um indígena enquanto observa alguns artefatos dos Dessana e participando de uma roda de dança com indígenas.

O trecho em *itálico* em SB6 marca a parte da fala de Ana Paula, identificada pelo GC como veterinária, em que a imagem é do momento de sua enunciação (Figura 14) com o enquadramento padrão das entrevistas e pouca profundidade de campo, que permite, contudo, identificar que ela está no mesmo local em que a dança dos indígenas Dessana foi realizada, mas o que realmente se destaca na imagem é a personagem que enuncia.

(SB6) Ana Paula: A principal contribuição dos indígenas é a manutenção da cultura deles. Assim como podemos ver hoje aqui com as apresentações de dança, a explicação, é fundamental para manter essa cultura viva *que é tão rica e muitas vezes pouco conhecida pela população brasileira.*

Figura 14 - Ana Paula em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

A enunciação em SB6 é elocutiva e apresenta uma opinião acerca de um outro que não está implicado no ato de comunicação. Ana Paula destaca que a contribuição mais importante dos indígenas é a manutenção da “cultura deles”, que dito no singular não contribui para reforçar a presença de diversidade cultural quando se trata de cultura indígena, porém, reconhece o seu valor. Essa fala também atua como um reforço do que Regis Myrupu afirmou anteriormente sobre o papel do turismo na manutenção da cultura Dessana. Outro ponto que vale destacar é que na voz de Ana Paula, uma não indígena, a série constata em seu enunciado que apesar de ser uma cultura rica, a cultura indígena é pouco conhecida pela população brasileira. Dito dessa forma, Ana Paula não se inclui na “população brasileira” que pouco conhece os indígenas. Além disso, essa afirmação atua justificando a necessidade de se ter uma série como *Índio Presente*.

Regis Myrupu (SB7) dá sequência à narrativa, no mesmo enquadramento de SB4. A trilha sonora, que vinha acompanhando todo esse trecho,

cessa quando Myrupu começa a falar sobre “[...] a cultura de vocês é muito valioso [...]” em diante, o silenciamento da trilha sonora dá relevo a toda essa fala. Durante a enunciação SB7 a imagem é a da entrevista, ou seja, do rosto de Regis no momento da enunciação.

(SB7) Regis Myrupu: Eles vê, ‘poxa, vocês superaram lá, então vocês tão, é hoje em dia, vocês, a cultura de vocês é muito valioso, por favor, não perca, continue, continue repassando de geração pra geração, assim como você mesmo fala’, falam.

A enunciação SB7 tem modalização delocutiva e discurso relatado. Esse tipo de modalização pode conter alguns problemas como a questão da fidelidade do que está sendo relatado, por exemplo. Essa fala no contexto da série, contudo, não incorre nessa questão na medida em que há em sua narrativa, inclusive antecedendo essa fala, uma prova de que esse pensamento sobre o valor da cultura indígena e do desejo de manutenção entre as gerações existe de fato. A enunciação anterior funciona, dessa forma, como um recorte de um desejo existente na sociedade e atesta a veracidade do que é dito pelo indígena.

Assim como na Sequência A, nota-se a representação do indígena permeada pela demonstração da interculturalidade. O indígena da série não é “puro”, não é o mesmo índio que os portugueses encontraram em terras brasileiras, e sim um ser intercultural, que utiliza as tecnologias, que se veste com roupas não indígenas, fala português e essa assimilação de alguns pontos de outra cultura não os torna menos preocupados com a manutenção da cultura de sua etnia, não os torna alheios aos seus ritos sagrados.

Essa demonstração pode ser verificada na representação do mesmo personagem indígena misturando aspectos de sua cultura original, com aspectos da cultura do “branco” - como é o caso das primeiras cenas identificáveis pelas enunciações SB1 e SB2, em que os dois indígenas se vestem como o “branco”, usam celular e falam em sua língua nativa. Visualmente, outra forma de demonstrar a interculturalidade, também utilizada na Sequência A, é mostrar o mesmo personagem indígena em dois momentos diferentes: em um vestido com roupas (como um não indígena) e em outro, com roupas e artefatos de rituais da sua cultura originária.

Esta última estratégia discursiva de manifestação da interculturalidade na série pode ser uma forma de corresponder a expectativa do espectador não indígena leigo, que ao ver uma série sobre povos indígenas espera

ver o indígena projetado pelo seu imaginário, no qual perpassa representações estereotipadas do olhar hegemônico sobre o indígena - seja do “bom selvagem”, seja do “mau selvagem”. Assim, ao mesmo tempo que busca quebrar a expectativa mostrando o indígena intercultural ao invés do “puro”, a série corresponde em parte à essa expectativa, comprovando sua identidade indígena visualmente, mostrando que eles mantêm uma identificação com a cultura indígena e que, portanto, se sentem indígenas e são indígenas.

Ainda no âmbito visual, justapondo a Sequência A e B nota-se diferenças entre as vestimentas e pinturas corporais dos indígenas representados, mostrando, assim, de um jeito implícito, não narrado pelas falas, mas exposto pelas imagens, a diversidade dos povos e destacando essas diferenças entre as culturas indígenas. Nessa comparação também é possível ao espectador perceber que cada etnia vive de uma forma única, isto é, a série não retrata apenas povos que vivem do turismo, por exemplo, contribuindo para complexificar e não homogeneizar as diferenças entre os povos indígenas.

A Sequência B também trata da resistência dos povos indígenas que sobrevivem apesar das ações que ameaçam suas culturas e suas vidas. Kissibi Kumu (SB3) conta que os missionários acabaram com a cultura Dessana e, no caso desse povo, Regis (SB4) explica que a via do turismo foi a forma que encontraram para resistir e continuar existindo. Em SB7, Regis relata o que ouve dos “brancos”, provavelmente turistas que visitam a Aldeia Tupé, reconhecendo a superação dos povos indígenas aos ataques sofridos pelo contato interétnico, e inclusive com Ana Paula em SB6, reforça a necessidade e o desejo - tanto dos indígenas como dos brancos - de que a cultura indígena continue sendo passada de geração em geração. Nesta sequência, constrói-se, dessa forma, a percepção de que os casos de destruição da cultura indígena e o que ameaça a sua sobrevivência estão no passado - “eles acabaram com nossa cultura” (SB3) - , como se na atualidade houvesse um consenso entre indígenas e não indígenas de que essas culturas têm um valor inestimável para o país e, portanto, devem ser preservadas, o que, no entanto, é só um recorte da realidade, na medida em que, em geral, os povos indígenas continuam sendo ameaçados e lutam diariamente para resistir.

6.4 ELE NÃO É MAIS ÍNDIO PORQUE USA ROUPA

Uma trilha com batida eletrônica é a sonorização que dá início a Sequência C, trecho do episódio “Equívoco 2 - Os índios estão perdendo a cultura”, cujas imagens mostram uma estrada de terra batida iluminada pelos faróis de um carro e um jovem indígena conduzindo o veículo. As cenas são escuras, gravadas a noite, e as imagens constroem uma perspectiva de dentro do carro, inclusive com as instabilidades proporcionadas pela movimentação do veículo em uma estrada de chão. Tal movimentação insere o espectador na cena, construindo uma ocularização subjetiva. A fala de Denilson Baniwa (SC1) inicia-se ainda em sobreposição a essas imagens, as quais demonstram, numa relação de ancoragem, que de fato os indígenas aprenderam e inseriram “as coisas dos brancos”, representadas pelo uso do automóvel, em suas vidas.

(SC1) Denilson Baniwa: Desde 1500, nós somos forçados a nos inserirmos e aprendermos as coisas dos brancos. *Aí, chega em 2016, nós aprendemos tudo assim. Gente, nós aprendemos tudo. Nós aprendemos a falar português, a usar as ferramentas, assim tipo, vocês nos forçaram a aprender isso, quando a gente aprende, vocês querem falar, assim, tipo, que nós não deveríamos ter aprendido. Isso é muito contraditório, sabe.*

O trecho em itálico (SC1) é a parte enunciada em que se apresenta visualmente o entrevistado em enquadramento padrão de entrevistas (Figura 15). Apesar da pouca profundidade de campo é possível notar um cenário mais urbano, se comparado aos dos trechos analisados anteriormente. A impressão que se tem é de que a gravação foi feita em um condomínio de prédios. A entrevista é captada em ambiente externo, em local com alguns elementos de grama e com destaque para o muro alto e para as edificações. Quando a imagem de Denilson Baniwa toma conta da tela, a trilha sonora do início da Sequência C para, dando ainda mais destaque para a enunciação do entrevistado.

Figura 15 - Denilson Baniwa em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

A fala de SC1 tem modalização alocutiva e categoria modal de julgamento. Essa modalidade de enunciação implica o interlocutor no enunciado e estabelece não só que ele é responsável pelo ato apresentado, como também atribui a si a autoridade de julgar ou declarar sua aprovação ou desaprovação em relação ao enunciado. Nesse caso, em uma configuração implícita, o enunciador desaprova a atitude do interlocutor, ao afirmar que sua ação é contraditória. Como a angulação horizontal adotada é a três quartos, visualmente o enunciador não estabelece um contato prolongado com o olhar. Além disso, ele fala sorrindo e o enunciado ganha um tom de indignação e deboche, o que atenua o julgamento, no sentido de o enunciado não ganhar uma conotação de acusação agressiva.

Ao utilizar a palavra “forçar” para referir-se à atitude do “branco” - e, pela modalização de SC1, também a atitude do interlocutor - pressupõe-se que os indígenas não queriam aprender “as coisas dos brancos”, que só aprenderam porque foram obrigados. “Forçar” traz em sua significação um aspecto de violência, “forçar” é exercer uma força contra, obrigar, constranger, e, nesse sentido, dialoga mais especificamente com a violência simbólica imputada aos povos originários, retomando o processo colonial e também as políticas de branqueamento do Brasil, ou seja, tentativas históricas de apagar a cultura dos indígenas ao obrigá-los a adotar modos de viver “civilizados”.

Tal discurso já foi apresentado no episódio 2, representado por Kátia Abreu (Sequência A), e atesta que o índio só é “índio de verdade” se for “puro”, com uma cultura intocada e incorruptível, ressaltando a contradição que o enunciado SC1 desaprova. Dessa forma, desaprova-se também o discurso hegemônico-colonial e, ao mesmo tempo, responsabiliza o interlocutor que pode se ver implicado na crítica se identificando ou não com esse pensamento. O enunciado marca também uma distinção entre “nós”, “a gente” (indígenas) e “brancos”, “vocês” (não indígenas), em que se relaciona uma atitude de superioridade do indígena - representado por Denilson Baniwa - *versus* a desaprovação da violência simbólica e do discurso colonial que permeia a relação dos “brancos” com os indígenas.

A parte final da fala de Denilson Baniwa (SC1) é sobreposta por imagens que justamente descrevem a sua enunciação, demonstrando o que a série considera “coisas de branco” que os indígenas aprenderam a usar, são eles o celular e a câmera de vídeo. Em relação de ancoragem com o texto, as imagens não só manifestam a presença da interculturalidade na vida do indígena do presente, como também fazem referência a autorrepresentação dos povos indígenas. A sequência de imagens (Figura 16) mostra o indígena manuseando a câmera e também captando imagens de mulheres indígenas. Pensando na audiência de não indígenas leigos, pode ser a primeira vez que são colocados frente a possibilidade de um indígena saber usar uma câmera de vídeo ou de produzir uma narrativa sobre si mesmo, atuando, junto com o texto, como uma abertura de caminho para a autorrepresentação indígena.

Figura 16 - Sequência de imagens autorrepresentação indígena



Fonte: Índio Presente (2018)

A continuidade dessas imagens é a entrevista com a historiadora Anna Maria da Costa em enquadramento padrão de entrevistas (Figura 17). A profundidade de campo é média, podemos notar que a gravação é feita provavelmente na casa de Anna Maria por ela estar sentada em um sofá e o ambiente ter estante e decorações mais comuns em uma casa. Essa imagem da entrevistada falando segue por todo trecho em *itálico* (SC2).

Figura 17 - Anna Maria da Costa em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

(SC2) Anna Maria da Costa: *Essa ideia do não índio, “ah, ele não é mais índio porque ele usa roupa, ele tem celular, ele tem relógio, ele sabe dirigir”.* Então, são esses, essas concepções que estão arraigadas na nossa sociedade, que elas precisam urgentemente serem desfeitas.

Em SC2 a enunciação é delocutiva, ou seja, desvincula-se dos sujeitos do ato de comunicação, isto é, o efeito de sentido consiste em uma informação que já está dada, existe em si e se impõe a eles. O enunciador não só confronta um discurso relatado, o que afirma “não é mais índio” para aquele indígena que usa roupa, celular, relógio ou sabe dirigir, como institui, como uma necessidade que se impõe aos sujeitos envolvidos no discurso, a urgência em superá-lo. De forma mais explícita, esse enunciado dá voz e reforça o discurso visual de SC1, o qual não só demonstra a presença da interculturalidade, mas que, ao apresentá-la, desaprova qualquer discurso que deslegitima o que é ser indígena devido a presença da assimilação de aspectos da cultura do “branco”.

Na frase final de SC2, as imagens que compõem o discurso são de Kissibi Kumu dentro de um avião, vestindo roupas, boné e óculos escuros. Em certa medida as imagens são descritivas em relação a fala da historiadora, mas o sequenciamento, mostrando as ações comuns quando se viaja de avião - aeromoça checando se os passageiros estão usando o cinto, servindo bebidas, a chegada ao

aeroporto - trazem um aspecto narrativo. Isso confere a esse trecho a dupla função de demonstrar o que a historiadora diz e também fazer uma transição para a próxima cena que é a mudança do lugar da narrativa da série para a Aldeia Multiétnica em Brasília.

Chama atenção também o fato de as “coisas de branco” enumeradas neste trecho, seja por imagens, seja por palavras, serem objetos que se relacionam a um modo de vida visto como característico do desenvolvimento da sociedade brasileira, portanto, com uma conotação de progresso e de serem tecnologias modernas, almejadas e validadas pela cultura ocidental eurocêntrica - ter carro, celular, relógio, viajar de avião -, as quais também foram incorporadas pela sociedade ao longo do tempo, muitas delas (ou todas) assimiladas de outras culturas e países. Ao demonstrar que essa recusa em reconhecer o acesso a essas tecnologias aos índios como “concepções que estão arraigadas na nossa sociedade” (CS2) dialoga e se contrapõe ao discurso do primitivismo indígena, outro estereótipo que considera o indígena um ser atrasado ou do passado, que não só não quer, como não tem capacidade e não deveria acessá-las.

Assim, nessa sequência, reforça-se que a identidade indígena não tem relação com uma pureza cultural idealizada pelo discurso colonial, nem com o primitivismo, porém de forma mais explícita e enfática do que nas sequências anteriores, visto que a afirmação é feita utilizando-se, concomitantemente, as dimensões verbal e visual. Seja pelo julgamento do quão contraditório é exigir “pureza” do indígena, seja pelo saber enunciado pela historiadora, a qual destaca o discurso colonial como algo a ser superado urgentemente pela sociedade, a série, ao se contrapor aos estereótipos relacionados aos povos originários, interpela o espectador a repensar sua postura sobre o assunto.

A imagem do indígena que emerge, portanto, da Sequência C é a mesma das sequências anteriores, a de um indígena intercultural, que faz uso de ferramentas e adere a alguns costumes da cultura do “branco”, porém mantém aspectos fundantes da cultura de sua etnia reconhecíveis - principalmente na dimensão visual - por um leigo não indígena.

6.5 A GENTE PODE SE TORNAR UM POUQUINHO INDÍGENA

A Sequência D é diferente das demais, pois foram selecionadas quatro entrevistas com pessoas diferentes, em trechos descontínuos do episódio “Equívoco 2 - Os índios estão perdendo a cultura”. A escolha somente dos trechos de entrevista e de algumas cenas que as complementam segue o critério para a seleção de todas as outras sequências, o de analisar aqueles trechos que tratam da identidade e da representação dos povos indígenas. A opção por reunir todas as quatro entrevistas nessa mesma sequência baseia-se em aspectos similares entre elas: são todos não indígenas realizando uma vivência na Aldeia Multiétnica e falando sobre suas impressões acerca do seu contato com indígenas.

Todas as enunciações, inclusive, tem modalização elocutiva, ou seja, dizem da relação do enunciador consigo mesmo e indicam um ponto de vista pessoal sobre o mundo, seja como um saber, opinião ou constatação, assim, o espectador é uma testemunha e não está implicado no discurso. Contudo, pode identificar-se ou não com o que é enunciado, na medida em que os locutores são não indígenas também. A análise é realizada em ordem cronológica de exibição, como em todas as outras sequências, isto é, os trechos selecionados para análise, apesar de serem descontínuos, são entrevistas que se sucedem, sem outras entrevistas entre elas, apenas trechos de ação dos personagens, os quais não foram considerados nessa análise mais detalhada.

Como exposto, as entrevistas são com não indígenas que estão na Aldeia Multiétnica, localizada na Chapada dos Veadeiros em Goiás, a qual consiste em um território criado para receber diferentes etnias com intenção de promover “uma experiência de convivência e imersão na natureza e na cultura indígena”³⁶. Isso significa que não se trata de uma aldeia que já existia e foi transformada em algo turístico para integração de culturas, e sim que foi criado com essa finalidade. No *site* da Aldeia Multiétnica consta a informação de que reúnem povos indígenas, como os Kayapó Mebengrokê (PA), Krahô (TO), Guarani Mbyá (SC), Fulni-ô (PE), Xavante (MT), Povos do Alto Xingu (MT), e os quilombolas³⁷ Kalunga, com o objetivo de

³⁶ Disponível em: <http://www.aldeiamultiethnica.com.br>. Acesso em: 16 nov. 2020.

³⁷ Quilombolas são os atuais habitantes de comunidades negras rurais formadas por descendentes de africanos escravizados, os quais vivem, em sua maioria, da agricultura de subsistência em terras doadas, compradas ou ocupadas há muito tempo. O Ministério da Cultura mapeou 3.524

fortalecer essas culturas, suas lutas, preservar e promover o acesso ao patrimônio material e imaterial brasileiros³⁸.

Anualmente, desde 2007, promove-se um evento que se chama “Aldeia Multiétnica” com intenção de proporcionar a vivência de oito dias para que os não indígenas tenham a experiência de se incorporar ao cotidiano da aldeia. Não se encontra o custo para participar deste evento, pois ele foi suspenso em 2020 por conta da pandemia da Covid-19. Mas, no *site* da Aldeia Multiétnica diz que o preço para participação é calculado com base nos gastos para providenciar alimentação, para contratação de profissionais que trabalham durante o evento e também com o transporte e alimentação dos grupos indígenas que saem de suas aldeias, localizadas em diversas regiões do Brasil, para participarem do evento³⁹.

Provavelmente é desse evento que os entrevistados desta sequência participam, uma vez que a Aldeia Multiétnica fica fechada durante o ano e só abre para promover encontros interétnicos e interculturais durante atividades e eventos agendados. Inclusive visitas pontuais, de um dia, só são possíveis nesses períodos, com custo de entrada de 50 reais⁴⁰. Trata-se, portanto, de um evento e um espaço com características performáticas, construídas para aqueles dias, para o contato de não indígenas com diferentes etnias indígenas, não se tratando de um local de vivência diária desses povos, configurando assim em um espaço produzido como uma estratégia de sobrevivência e valorização das culturas indígenas, cuja manutenção é custeada pelos visitantes.

A primeira entrevista da Sequência D é com Arthur Freitas, participante do evento “Aldeia Multiétnica”. Algo que se verifica em comum nas formas de inserir essas entrevistas na narrativa da série é a utilização de imagens em que os personagens entrevistados estão em ação naquele meio - assim como foi feito com a Ana Paula (SB6) na sequência B. Então, por exemplo, a fala de Arthur inicia-se com imagens dele chegando a um local em que várias pessoas estão reunidas e procurando um lugar para se sentar. Esse tipo de contextualização do personagem entrevistado em ação naquele meio em que está inserido é realizado com todas as

comunidades quilombolas, contudo, há fontes que afirmam poder chegar a cinco mil. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=3041>. Acesso em: 16 nov. 2020.

³⁸ Disponível em: <http://www.aldeiamultiethnica.com.br>. Acesso em: 16 nov. 2020.

³⁹ idem 38.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.aldeiamultiethnica.com.br/pt/contato/perguntas-frequentes>. Acesso em: 16 nov. 2020.

quatro pessoas, cujas entrevistas compõem a Sequência D, apesar de nem toda essa ambientação fazer parte dos trechos selecionados para a análise.

A fala de Arthur Freitas, identificado pelo GC como estudante, inicia-se, portanto, pelas imagens descritas anteriormente e, no trecho em itálico de SD1, ele aparece no enquadramento padrão de entrevistas da série (Figura 18). Tem pouco campo de profundidade, mas é possível depreender um cenário feito com construções rústicas, edificadas com materiais naturais como madeira, palha e pedra, trazendo assim signos que remetem às moradias indígenas tradicionais, as quais, inclusive, fazem parte do imaginário como a casa autêntica dos índios.

Arthur tem seu corpo pintado com grafismos em tinta preta, está sem camisa e usa óculos de grau. A pintura indígena em seu corpo demonstra a interculturalidade de uma forma diferente da vista até aqui, não a partir do indígena que assimila aspectos da cultura do “branco”, mas do não indígena assimilando a cultura indígena e inserido num “cenário indígena”. Durante toda a enunciação feita na voz de Arthur Freitas não há presença de trilha sonora, os sons utilizados são sons ambientes, como canto de pássaros ou interação entre as pessoas, ou seja, a voz do estudante ganha destaque em todo trecho (SD1, SD2 e SD3).

Figura 18 - Arthur Freitas em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

(SD1) Arthur Freitas: Eu venho até pra cá pra ter ideias de como eu posso melhorar a vida das pessoas. Foi um pouco difícil me acostumar porque é muito diferente, *mas depois eu comecei a perceber as semelhanças que tem, não só as diferenças*. E a gente percebe que índio também, por exemplo, usa roupa, índio também usa celular. Eu deixei de ver só as diferenças, pra encontrar essas semelhanças que a gente tem na vida.

Arthur conta que sua motivação para ir até a Aldeia Multiétnica é a busca por ideias de como melhorar a vida das pessoas. Essa fala emoldura uma imagem positiva da cultura indígena, no sentido de ser um povo que vive de tal modo que seja exemplo de uma vida melhor. Mais adiante, Arthur vai sinalizar aspectos do modo de viver indígena que, em sua concepção, são melhores do que o do não indígena, como a solidariedade em que se divide o que se tem para a alimentação com todos da comunidade (SD2) e a visão do coletivo que busca ajudar o outro (SD3). Toda sua fala é permeada por comparações entre o que é indígena e o não indígena, sendo que o primeiro é o exemplo de algo positivo e o segundo algo negativo que ele quer transformar em si.

Nessas comparações, Arthur também aponta as semelhanças entre as duas culturas que estão sendo contrastadas - duas, justamente porque não há uma diferenciação específica entre as etnias indígenas nesse momento - e ressalta que passou a ver mais semelhanças do que diferenças. As imagens que compõem o as duas frases finais de SD1 são descritivas dessas semelhanças, relacionando-se por ancoragem à medida que ele fala: “E a gente percebe que índio também, por exemplo, usa roupa”, na edição foi colocada a imagem de mulher indígena lavando roupa e a imagem de outra mulher indígena de braços pintados com grafismos em tinta preta também usando roupa; “índio também usa celular”, fala sobreposta na edição pela imagem de menina indígena com pinturas no rosto, cabelo preto liso e franja, usando o celular; e “Eu deixei de ver só as diferenças, pra encontrar essas semelhanças que a gente tem na vida”, imagem de Arthur e outra não indígena lavando louça.

A primeira e a última cena descritas no parágrafo anterior se relacionam num paralelismo que mostra algo cotidiano para o “branco” e destaca a semelhança dos indígenas com os não indígenas. Apesar de não estarem em sequência na edição, como os recortes selecionados e dispostos sequencialmente (Figura 19), elas estão próximas o suficiente para construir o efeito de sentido de continuidade da cena. Isso porque a tomada da mulher indígena lavando a roupa faz

um travelling e retrata os dois jovens não indígenas com pratos nas mãos saindo daquela cena, quando a imagem dos não indígenas reaparece lavando a louça, é como se fosse a continuação dessa primeira imagem com a qual se relaciona, construindo o paralelismo e demonstrando semelhanças entre ambos.

Figura 19 - Sequência de imagens semelhanças entre indígenas e não indígenas



Fonte: Índio Presente (2018)

Após esta sequência de imagens, a narrativa visual volta para Arthur que fala todo o texto SD2 no mesmo enquadramento de SD1. A imagem destaca o estudante na medida em que tem pouca profundidade de campo. Arthur gesticula nessa fala e ressalta o “um grão de feijão”, fazendo “um” com a mão e depois o “dividir entre toda aldeia” fazendo um círculo em volta do “um”, efetuando uma redundância que salienta essa informação, a qual, por sua vez, destaca a solidariedade entre toda comunidade. Em SD2, ao falar “povos indígenas” no plural, evidencia-se também a diversidade indígena.

(SD2) Arthur Freitas: Uma frase muito, muito marcante que eu tive aqui, que eu ouvi várias vezes, é que, nos povos indígenas, se tem um grão de feijão, eles vão dividir entre toda aldeia e todo mundo vai comer.

Novamente, as imagens que se desenrolam após SD2 funcionam como uma forma de comprovar e/ou demonstrar o texto dito anteriormente. As cenas são de um grupo de pessoas, majoritariamente indígenas, reunidas para fazer uma refeição. A sonorização sugere um som ambiente, porém, olhando atentamente, nota-se que ou não é o som exato das cenas que estão sendo mostradas na dimensão visual ou não estão sendo mostrados os personagens que produzem esses sons, isso porque não se vê uma sincronização entre imagem e som, construindo, assim, um vácuo sonoro.

O áudio é de um homem falando “come” e a risada de uma criança, o que conota alegria à cena. O vácuo sonoro pode passar despercebido, pois há uma menina indígena na cena e pode parecer que é ela que está rindo naquele exato momento em que a imagem foi captada. Arthur também faz parte desse momento de comunhão em torno do alimento, demonstrando, assim, que ele fala a partir de uma experiência vivida e contribui tanto para legitimar a sua fala, quanto para um efeito de realidade e credibilidade da enunciação da série.

O texto de SD3 inicia-se com imagens do estudante comendo peixe, sentado no chão junto com vários indígenas, consolidando sua enunciação (SD2) de que compartilhar o alimento de forma que não falte para ninguém faz parte da cultura indígena. A partir de sua fala, Arthur destaca que essa atitude encenada “não é nada parecido com o que eu vejo no meu dia a dia lá fora”. Assim, a solidariedade que Arthur destaca na cultura indígena está ausente na cultura do “branco”.

(SD3) Arthur Freitas: Que não é nada parecido com o que eu vejo no meu dia a dia lá fora. Essa vinda pra cá vai me transformar muito. Vai me ajudar a compartilhar mais com todos, tentar ajudar as pessoas. Acho que essa visão do coletivo se tem muito mais aqui do que lá fora.

No restante da enunciação de SD3, as imagens demonstram o estudante ajudando a descarregar toras de madeira de um carro; um homem indígena com um não indígena se abraçando; mulheres não indígenas sorrindo (inclusive uma delas é a próxima entrevistada, Carolina Luz); e Arthur molhando o chão de terra batida com uma mangueira. Esse trecho encerra-se com a imagem em grande plano geral do ambiente - montanhas cobertas de mata verde e céu azul com nuvens - e o que se ouve quando a fala de Arthur termina são diversos pássaros cantando. As imagens, portanto, também têm um papel descritivo, de demonstração e

exemplificação do que diz o texto, associando, assim, a transformação, o compartilhar com todos, o ajudar as pessoas, não só aos indígenas como também ao ambiente conectado à natureza.

Ainda sobre SD3, quando Arthur diz “Acho que essa visão do coletivo se tem muito mais aqui do que lá fora”, o enunciado pressupõe que “lá fora” - fora da Aldeia Multiétnica, fora do contato com a natureza, fora da vivência com os indígenas - a visão que predomina é a do individualismo, a qual Arthur percebe que irá transformar em si para uma visão coletiva, atribuída aos indígenas, reforçando assim as posições opostas entre ambas, sendo o modo de viver indígena positivo.

A segunda entrevista desta sequência é com Carolina Luz, identificada como pedagoga pelo GC. Essa entrevista não está exatamente em seguida da de Arthur, uma reza de Kissibi Kumu na Aldeia Multiétnica separa os dois trechos. Toda fala de Carolina (SD4) mostra a sua imagem no momento da enunciação. Sua entrevista é gravada por duas câmeras, o que permite ao editor variar um pouco o enquadramento e também fazer cortes da fala original sem a utilização de outras imagens para esconder esses cortes e dar fluidez ao vídeo final. Nota-se também, que as imagens dessa entrevista basicamente tem essa função de conferir maior fluidez ao vídeo e não para destacar alguma fala ou gerar um efeito de sentido específico.

No primeiro enquadramento em que Carolina Luz aparece, ela está sentada em uma rede com o enquadramento padrão de entrevistas (Figura 20). A partir da profundidade de campo é possível notar que o ambiente é composto por árvores e verifica-se a presença de barracas também. A segunda câmera enquadra a entrevistada em primeiro plano, angulação linear e três quartos, ocularização objetiva, pouca profundidade de campo e diferencia-se também pela alternância entre a gravação feita da direita para a esquerda e vice-versa.

Figura 20 - Carolina Luz em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

(SD4) Carolina Luz: Ano passado eu descobri o encontro, o encontro da Aldeia Multiétnica. Quando você tá na cidade, você imagina que você precisa de muito mais. Eu preciso disso, eu preciso daquilo. Eu tenho que comprar tal coisa. Enquanto não, você consegue viver muito bem, com muito menos do que você tem. Acho que, o que mais se encontrou, o que eu mais encontrei aqui foram olhares. Na cidade você passa pelas pessoas e não olha pra elas, você não as enxerga. Aqui não, aqui você fala bom dia olhando no olho de alguém. E quando você chega em alguma etnia, eles te olham e eles sentam e conversam com você, nos Yawalapitis, nos Cariris.

Em SD4 também estão presentes as comparações entre as culturas e modos de viver de indígenas e não indígenas. Os dois pontos que se destacam são a questão do consumo e do olhar no olho/prestar atenção no outro. Sobre o consumo, a comparação consiste em, por um lado, o modo de viver do não indígena, marcado pelo excesso, cuja cultura faz parecer que é necessário ter muita coisa para viver bem e, por outro lado, a cultura indígena que proporciona perceber que o ser humano não precisa de muitas posses para ter uma vida boa. Pressupõe-se por essa afirmação que os indígenas vivem com pouco, vivem bem e que isso é bom.

Sobre o olhar, Carolina compara as relações entre pessoas de cada cultura. Para ela, os não indígenas não olham o outro, ao passo que os indígenas não só olham o outro como “sentam e conversam com você”. Nessa fala isolada,

compreende-se que os indígenas, que vivem bem com poucas posses, sabem valorizar aquilo que realmente importa, que seria nesse contexto de fala: as relações, tempo para conversar, dar atenção para as outras pessoas, mesmo as desconhecidas. Em relação com o que foi dito por Arthur, e a utilização por Carolina de “não as enxerga”, referindo-se à atitude do não indígena, há um outro sentido que se soma, o relacionado à solidariedade. Os indígenas, então, vivem de forma que o outro não é invisível, eles enxergam o outro, se importam com o outro para que tenham as mesmas coisas que eles têm.

Carolina também marca em sua fala o lugar de indígenas e não indígenas: “na cidade” em contraposição com “aqui” e o cenário que indica um local com mata. Essa separação de lugar para cada cultura não contribui para desmistificar a ideia de que indígena não pode estar ou não está na cidade. Por outro lado, ela diferencia os indígenas falando em “etnias” no plural e citando o nome de dois povos diferentes, “nos Yawalapitis, nos Cariris”, o que colabora com o entendimento de que não existe uma “nacionalidade” indígena genérica.

A terceira entrevista dessa sequência é com André Borba, identificado pelo GC como educador físico. Para análise selecionou-se também o trecho que antecede a entrevista com ele, uma sequência de imagens que mostram a pintura de corpos feita pelos indígenas. As imagens mostram basicamente as seguintes ações: indígena se pintando, indígena pintando outro indígena e, por fim, indígena pintando um não indígena, que, nesse caso, é André Borba, o qual será identificado mais adiante na série.

Novamente, temos o retrato do não indígena assimilando algo da cultura indígena, contudo de forma mais evidente e destacada que anteriormente com Arthur Freitas (SD1). Isso porque a cena da pintura dos corpos dura um minuto e sete segundos e constrói paralelos visuais que colocam o não indígena no “lugar” do indígena, posicionando o não indígena num papel em que ele imita o indígena. A sequência de imagens (Figura 21) são recortes de cenas que evidenciam esse efeito de sentido, elas seguem a ordem em que aparecem, sempre o indígena em determinada ação, seguido pelo não indígena replicando a mesma ação.

Figura 21 - Sequência de imagens pintura de corpos



Fonte: Índio Presente (2018)

A trilha sonora deste trecho consiste em uma música em que se destaca o tambor, mas também tem a sonorização de instrumentos como o chocalho e a flauta. A música encerra-se junto com as imagens da pintura corporal e é seguida pelo início da entrevista com André Borba. Essa entrevista diferencia-se das demais desta sequência, devido a presença de um personagem que ocupa o lugar do entrevistador. Em plano conjunto aparecem o entrevistador, Lappa Kamayurá, e o entrevistado, André Borba (Figura 22).

Fica evidente que essa composição do indígena entrevistando o não indígena é uma encenação pensada na hora e que quem de fato conduziu a entrevista não está aparecendo nas imagens, uma vez que André Borba sempre responde olhando alguém fora da cena, enquanto Lappa Kamayurá permanece ali, mas sem

muita interação com André, a não ser pelo momento da pergunta e em outro momento da entrevista (SD6) quando André ri e ele corresponde.

Figura 22 - Lappa Kamayurá e André Borba em Plano Conjunto



Fonte: Índio Presente (2018)

(SD5) Lappa Kamayurá: Só você que chegou aqui dizendo que gostou muito, agora até você se pintou. Então, o que que, como é que você gostou da cultura Yawalapiti assim?

André Borba: Buscar sabedoria, buscar espiritualidade, né. Descobrir o que tem nisso tudo. O que tem na mãe terra. O que tem no universo. E, daí pra frente eu não sei te dizer pra, o que vai acontecer.

Em SD5 a enunciação identifica o indígena e a cultura indígena a partir de um olhar místico/religioso. Como se o indígena e sua cultura fosse um meio de alcançar algo superior que estaria na natureza (mãe terra) e no universo. As imagens que dão sequência à narrativa, após SD5, reforçam esse aspecto místico/religioso atribuído aos indígenas pela enunciação. As imagens são de um ritual feito durante a noite, o que torna a cena escura, envolta pelos cantos em língua indígena, pelo som dos pés batendo no chão e das sementes atadas aos tornozelos que fazem som de chocalhos. André participa desse momento, está com a cabeça baixa e mão esquerda no peito, constrói-se uma aura mística e religiosa. Nota-se, inclusive, uma diferença de postura no momento do ritual, enquanto os indígenas entoam um canto e um tipo de dança, André faz algo que identificamos nas religiões cristãs, uma oração de olhos fechados e mão no peito.

O texto de SD6 é enunciado na sequência dessas imagens. O enquadramento é o mesmo de SD5, Lappa Kamayurá e André Borba em plano conjunto, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva. Borba termina a sua fala rindo e Lappa Kamayurá corresponde. A enunciação parece que foi colocada pela edição mais para criar a possibilidade de inserção de imagens

que demonstram vivências de André na Aldeia Multiétnica do que pelo seu significado na construção do discurso da série. Isso porque, normalmente, para criar uma fluidez narrativa e separar os momentos, as ações são entrecortadas por falas. A escolha de uma cena longa, de cinquenta e sete segundos, para dar sequência à narrativa após SD6 contribui para corroborar essa percepção.

(SD6) André Borba: Você embarca, embarca e vai, navegando.

A cena mostra uma luta entre André e outro indígena. A trilha sonora é a mesma das cenas da pintura corporal que precedem a entrevista de André (SD5). A luta acontece no meio de uma roda de pessoas, a maioria só assiste e algumas gravam com o celular. A impressão que se tem é de que André observa o indígena para saber o que fazer, por exemplo, o indígena se abaixa com as mãos e joelho no chão e André faz o mesmo. No geral, parecem estar de igual pra igual na luta, mas a cena que encerra esse trecho é do indígena tirando André do chão, como se tivesse ganhado o embate.

Figura 23 - Sequência de Imagens luta entre indígena e André Borba



Fonte: Índio Presente (2018)

O que se segue é a última fala de André (SD7) no mesmo enquadramento das demais (SD5 e SD6).

(SD7) André Borba: Então, quando a gente vem pra um lugar desse, a gente vê que a gente não precisa de muita coisa, né. As brincadeiras, o contato com as pessoas, a amorosidade, todo sentimento que rola..

A enunciação SD7 de certa forma retoma a de Carolina Luz (SD4) por repetição, ou seja, destaca que as culturas indígenas proporcionam o reconhecimento de que não se precisa de muito para viver e também de que esse saber só foi possível a partir do contato com os indígenas. Isto é, mesmo sem dizer de forma explícita, André compara a sua visão, baseada numa cultura não indígena, com a que teve contato na Aldeia Multiétnica. Ao relacionar brincadeiras, contato com pessoas, amorosidade e sentimento à cultura indígena, é possível depreender que o indígena valoriza vivências e não coisas materiais. A cena que sucede essa fala e encerra a entrevista com André é dele junto com outros homens indígenas felizes e envolvidos em uma brincadeira, construindo uma relação de ancoragem à sua enunciação e demonstrando que o modo de viver da cultura indígena proporciona felicidade.

A quarta e última entrevistada da Sequência D é com Renata Curado, identificada pelo GC como mestre em Memória Social - UNIRIO. Sua imagem aparece em primeiro plano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva (Figura 24), mas ao longo da entrevista, em SD9, por exemplo, o enquadramento muda para o plano médio, mantendo as demais características. Essa mudança, além de ser sutil, não afeta ou constrói novos efeitos de sentido, até porque as cenas de ação predominam no trecho da entrevista com Renata.

Ela está com trança no cabelo e o rosto, colo e braços pintados com tinta preta e vermelha. Da mesma forma que a imagem de Arthur Freitas e de André Borba mostram a interculturalidade a partir de um não indígena assimilando algo da cultura indígena, Renata Curado também representa essa dinâmica e em sua fala valoriza a diversidade cultural, pela qual se diz orgulhosa e honrada.

(SD8) Renata Curado: *Hoje eu me senti orgulhosa e honrada de fazer parte de um país que tem essa diversidade cultural. E a diversidade cultural que nos sustenta, né. Que não quero que meus filhos sejam como eu, descubra essa riqueza cultural com 20 e tantos anos. Eu quero que desde criança eles possam aprender junto com esses povos né.*

Figura 24 - Renata Curado em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

A imagem de Renata (Figura 24) acompanha todo trecho em itálico de SD8. As duas frases finais desta enunciação, por sua vez, são compostas de imagens que descrevem e projetam o desejo de Renata de que seus filhos possam conhecer os povos indígenas desde crianças e também possam aprender com eles, diferente dela que só teve conhecimento e contato com os povos originários com vinte e tantos anos. Assim, as cenas mostram, enquanto ela fala, crianças indígenas e não indígenas interagindo e brincando. Inclusive, ao escolher a imagem de uma menina indígena sendo muito carinhosa com outra menina não indígena, o sentido que se apreende é de que este é um contato pacífico e positivo para as crianças. De certa forma, essa imagem do indígena afetuoso demonstrado pela cena das crianças, dialoga e se contrapõe ao estereótipo do “índio selvagem”, o qual traz consigo um aspecto violento, desumano, sem sentimentos.

A narrativa tem continuidade com a cena de indígenas tocando instrumentos de sopro e dançando, todos fazendo o mesmo movimento ritmado. Pelas vestimentas, tipo de acessórios e pinturas corporais diferentes, presume-se que se trata de pessoas que pertencem a etnias distintas (Figura 25). Essa cena é gravada em uma única tomada em que a câmera acompanha o movimento dos homens, com alguns movimentos irregulares, os quais demonstram certo improviso e dão um efeito de real à cena. Atestam, justamente pela instabilidade da câmera, que a dança não

foi encenada para ser gravada para compor a série em específico, e sim captada no exato momento em que acontecia de forma espontânea, sem interferência da equipe de gravação.

Figura 25 - Diversidade indígena na Aldeia Multiétnica



Fonte: Índio Presente (2018)

Essa é a imagem que precede a enunciação SD9 e continua na tela quando Renata começa a dizer que existe uma diferenciação entre as pinturas e acessórios usados pelos indígenas, o que pode levar o espectador menos atento, que até então não tinha notado essas diferenças, a começar a prestar atenção nesses detalhes. As imagens são, portanto, descritivas. O trecho em *itálico* traz à tela a imagem da entrevistada.

(SD9) Renata Curado: Cada colar, cada cor, né, cada pintura é pra uma festa, ou pra um rito de luto. *A gente aqui, acaba assim, né, pegando um pouquinho disso e, claro, fora da aldeia também, essas artes, esses espetáculos, digamos, esses rituais, se transformam também pra que tenha contato.*

Nota-se nessa enunciação que Renata vê os rituais e danças indígenas como “espetáculos”, um caráter que as manifestações culturais realizadas na Aldeia Multiétnica podem agregar aos rituais indígenas justamente por serem em certa medida montados para a interação interétnica e intercultural, e não como um

ritual realizado única e exclusivamente pelo seu significado para um determinado grupo de pessoas. Assim, por mais que possam acontecer espontaneamente e não como uma programação fixa de um evento, não deixa de ser uma apresentação cultural, principalmente para os não indígenas que não comungam do mesmo olhar ou de ações similares como rituais com significados específicos.

A continuidade da narrativa, após SD9, é composta por imagens de indígenas homens e mulheres dançando, dessa vez todos com o mesmo instrumento, tipo de vestimenta e pinturas, demonstrando que todos devem ser da mesma etnia (Figura 26). Nota-se que os diferentes na cena, neste caso, são os não indígenas: Renata Curado, outra mulher jovem e André Borba. Eles estão com adornos e pinturas corporais como os indígenas, mas vestem peças de roupas diferentes. Por exemplo, enquanto as mulheres indígenas estão com algo que se assemelha a um biquíni preto, Renata usa saia preta e a outra jovem shorts jeans.

O som dos instrumentos e das movimentações da dança são a trilha dessas cenas que se soma à voz de Renata (SD10) durante praticamente toda sua fala. Exceto pelo trecho em *itálico*, as imagens são do mesmo momento da dança de que Renata participou. Assim, as cenas demonstram a experiência que a entrevistada comenta construindo uma relação de ancoragem entre texto e imagem e, conseqüentemente, de demonstração e comprovação da vivência narrada pelo discurso da série.

(SD10) Renata Curado: Algo que me marcou muito foi o dançar junto. Dançar junto assim é, na roda ali, você entrar e dançar junto me trouxe algo. Nesse momento eu senti algum contato com a minha ancestralidade, digamos assim. Com a minha brasilidade, com esse passado remoto e tudo mais que assim, é meio subjetivo. Mas a gente pode se tornar um pouquinho indígena, né. Um pouquinho, né, aprendendo, né, *e trocando, né, sempre.*

Figura 26 - Sequência de imagens dança indígena na Aldeia Multiétnica



Fonte: Índio Presente (2018)

Da Sequência D, Renata é a única que não compara indígenas e não indígenas e expressa sua vivência na Aldeia Multiétnica não contrapondo as diferentes formas de viver, mas unindo-as, como se complementando, como uma troca de saberes e aprendizados. Tanto que em sua enunciação diz sobre o “branco” poder “se tornar um pouquinho indígena”. Por um lado, pode gerar a percepção para alguns espectadores de que “qualquer um pode ser índio” - equívoco tratado inclusive no episódio 3 -, mas pelo contexto de construção do enunciado da Sequência D, pode-se depreender que o não indígena pode “se tornar um pouquinho indígena” em relação aos valores, não no sentido de possuir a identidade indígena em si.

Também em SD10, Renata identifica o dançar do indígena com a ancestralidade e com a brasilidade, reconhecendo a cultura indígena como parte da identidade do que é o Brasil e o brasileiro, contudo também a associa com o “passado remoto”, ou seja, algo localizado num espaço temporal afastado do presente. Tal percepção não contribui para a desconstrução da ideia que baseia diversos estereótipos que associam o indígena ao passado, justamente a intenção primeira da série que traz em seu nome o contrário: *Índio Presente*.

A partir da análise da Sequência D, nota-se um reforço do encontro pacífico entre indígenas e não indígenas, no qual o “branco” está genuinamente

interessado e admirado pela cultura indígena e seus valores, dando relevo aos encontros interétnicos positivos e construindo uma representação romantizada no sentido de ressaltar o lado bom desse encontro na atualidade. O signo de identidade do indígena desta sequência se edifica em dois eixos: os das semelhanças e o das diferenças. Nas semelhanças, os indígenas são identificados como pessoas que usam roupa, celular e têm atividades em seu dia a dia muito similares à dos não indígenas, como preparar o alimento e lavar roupas e também como os povos ancestrais do Brasil e como parte do que é ser brasileiro.

Contudo, o que prevalece é o eixo das diferenças, no qual a identidade e a cultura indígena são vinculadas a uma forma de viver melhor que as do não indígenas, marcada pela solidariedade, pela visão do coletivo, pela vida simples, que valoriza mais as pessoas e as vivências em detrimento das posses materiais. Além disso, também são identificados por sua sabedoria e espiritualidade, conectadas com a natureza e com o universo, num aspecto místico e religioso. Diante das qualidades das culturas indígenas sugere-se que o não indígena pode ou deve aprender seus valores, uma postura diferente do discurso colonial baseado na ideia da missão social do “branco” de ensinar o índio a ser “civilizado”.

6.6 QUALQUER UM PODE SER ÍNDIO? ISSO É UMA BOBAGEM

A Sequência E consiste nos minutos iniciais do episódio “Equívoco 3 - Qualquer um pode ser índio”. Praticamente todo episódio se passa na Terra Indígena Fulni-ô, em Águas Belas, no Pernambuco. Somente nos cinco minutos finais a série identifica um outro local, a Terra Indígena Pankararu, também em Pernambuco. Nota-se que em alguns trechos pontuais, imagens desta última são utilizadas para compor visualmente a fala de alguns entrevistados, como forma de representar, a partir de imagens, o que está sendo dito. Este é o caso da entrevista de Deborah Duprat (SE4), a qual integra esta sequência. A Sequência E é composta por entrevistas com autoridades, em sua maioria não indígenas, para falar sobre o autorreconhecimento indígena.

A sequência começa com um canto em la-tê⁴¹, a língua dos Fulni-ô, e sem legenda em português. A imagem panorâmica mostra em grande plano geral uma

⁴¹ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Fulni-%C3%B4>. Acesso em: 16 nov. 2020.

cidade, a qual supomos se tratar de uma cidade pequena por ser um ambiente formado majoritariamente por casas e envolto por montanhas cobertas de vegetação. Em seguida, apresenta-se os cantores da música, em plano geral, um enquadramento amplo que dá dimensão do cenário onde as pessoas estão localizadas. São três homens vestidos com camiseta e bermuda, um descalço com chapéu e dois com chinelos segurando um instrumento na mão, que parece um chocalho, a partir do qual se marca o ritmo da música (Figura 27).

Figura 27 - Indígenas Fulni-ô em Plano Geral



Fonte: Índio Presente (2018)

O ambiente tem bastante vegetação e no centro da cena é possível ver, no vão entre as árvores, uma cidade e mais adiante montanhas, imagem que se conecta com a panorâmica que abre a sequência e a precede. Depreende-se, portanto, que o lugar desses homens indígenas é fora da cidade e, ao mesmo tempo, muito próximo a ela. Nesse sentido, pode emergir como parte do discurso da série, o sentido de que o lugar dos indígenas é fora da cidade, contudo, no contexto do episódio há consideráveis repetições dessas características dos cenários - que mostram ambientes com vegetação, animais, montanhas e também imagens que reúnem esses signos e apresentam ao fundo a presença de casas - que na realidade se relacionam com a história da formação da Terra Indígena Fulni-ô.

O espectador da série tem contato com essa história, pois ela é narrada por um entrevistado junto a uma animação que busca reconstruir os fatos, em um trecho da série que não foi selecionado para análise. Em resumo, trata-se de uma terra que foi reconhecida como de propriedade dos indígenas Fulni-ô, porém a partir de uma história de cunho religioso - de que foi encontrada uma santa no rio próximo dali, a santa pediu uma igreja e, por sua vez, o templo demandou outras atividades em seu entorno - construiu-se uma cidade dentro da terra indígena. Dessa forma, a repetição de imagens de mata e montanhas com uma cidade ao fundo, mostra constantemente esse embate que há do município invadindo a terra indígena.

O canto em la-tê, que permeia toda essa ambientação inicial, já indica de antemão que os três homens da cena são indígenas (Figura 27). Antes de introduzir visual e verbalmente a primeira entrevista, uma imagem em primeiríssimo plano do homem que usa o chapéu apresenta o seu rosto para os espectadores (Figura 28). Nota-se que ele está acompanhando a música, pois marca o ritmo com o movimento da cabeça, mas não está cantando. O primeiríssimo plano, comumente utilizado para demonstrar o lado emocional do personagem, parece, nesse caso, cumprir a função de mostrar de perto o rosto do personagem - olhos pequenos, nariz pontiagudo, boca grossa, formato do rosto oval -, pois não há uma expressão emocional marcada. Pode-se supor que seja uma forma de apresentar, no desenrolar do episódio, a diversidade dos povos indígenas, a qual será tratada de forma verbal e explícita na Sequência G.

Figura 28 - Indígena Fulni-ô em Primeiríssimo Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

Após essa cena, uma fala de João Pacheco dá sequência à narrativa. O entrevistado está em enquadramento padrão de entrevistas, porém em um plano um pouco mais aberto que o de costume, mostrando mais o cenário. Este, por sua vez, tem profundidade de campo média, evidenciando a parte externa de uma construção, cuja arquitetura remete a algo antigo. Quando aparece o GC em SE2 (Figura 29) o identificando como antropólogo e professor do Museu Nacional, pode-se apreender, inclusive para quem não conhece o local, que se trata da área externa do museu.

(SE1) João Pacheco: Não é questão de qualquer um pode ser índio, isso é uma bobagem.

A enunciação de SE1 é delocutiva e tem o efeito de conferir à informação um *status* de saber já dado, comprovado e aceito. A afirmação, nesse caso, dialoga e se opõe ao discurso que diz “qualquer um pode ser índio”, o qual parte da ideia de que autorreconhecimento indígena consiste em um ato individual em que a pessoa se afirma indígena, apenas. Essa compreensão errônea fundamenta, por exemplo, o discurso que deslegitima o acesso dos indígenas aos seus direitos. Assim, surge a ideia de que se não tem “fenótipo de índio” ou adota “modos de viver de índio” - morar na floresta, não usar roupa ou qualquer coisa que seja do “branco” - não deveria ser reconhecido como indígena, pois já deixou de sê-lo. Uma crença derivada do discurso colonial que constrói diversos estereótipos sobre os indígenas para além deste. Ao associar esta informação, que permeia o imaginário da sociedade hegemônica, a “uma bobagem”, nesse tipo de modalização e na voz de uma autoridade - que tem reconhecida sua legitimidade pela sociedade não indígena por ser antropólogo, pesquisador e branco - a série desqualifica tal pensamento estereotipado, anuncia a temática que irá abordar e sua posição em relação a este discurso.

Figura 29 - João Pacheco em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

Durante SE1, o canto dos homens Fulni-ô fica em BG e assim que Pacheco conclui a frase, a trilha sonora volta ao seu volume original, conferindo ritmo a edição de imagens que continuam ambientando o espectador. Destaca-se as repetições de cenas com as mesmas características, que se relacionam com a história da Terra Indígena Fulni-ô contada anteriormente. Nesse trecho em específico, seguem as cenas, nessa ordem: plano geral dos indígenas Fulni-ô cantando, mais um homem chega ao local e se junta aos demais (mesmo enquadramento da Figura 27); plano geral de vários cactos grandes do tamanho de árvores com outras vegetações baixas em volta e no fundo a montanha coberta de vegetação; grande plano geral de um pequeno pasto com cavalos e ao fundo casas e a montanha; plano geral do pasto; panorâmica em plano americano de ambiente urbano de cidade pequena, onde se vê carros estacionados e também uma carroça passando.

Após essa ambientação, o canto cessa e permanece apenas o som do chocalho que marcava o ritmo da música em BG e se ouve a enunciação SE2 de João Pacheco, o qual está no mesmo enquadramento de SE1. Durante toda a fala se vê o rosto de Pacheco no momento da enunciação, o que pode funcionar como uma forma de manter a atenção do espectador naquilo que está sendo dito, uma vez que não há outros acontecimentos com os quais dividir a atenção. No campo simbólico, é

uma forma de, ao mostrar o especialista falando, conferir legitimidade ao argumento da série.

(SE2) João Pacheco: Existe uma convenção, a 169, que ela coloca de um modo bastante claro que a condição de indígena é de autorreconhecimento, mas não é um autorreconhecimento individual, quer dizer a pessoa se reconhece como indígena, mas uma coletividade precisa reconhecer aquela pessoa como seu membro.

Em SE2, a enunciação de Pacheco também é delocutiva e confere à sua fala um efeito de saber já dado. O antropólogo faz referência à Convenção nº 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), primeiro documento internacional a tratar de temas fundamentais em relação aos Povos Indígenas e Tribais em Estados Independentes, o qual apresenta avanços no reconhecimento de direitos indígenas coletivos, principalmente no que tange a direitos econômicos, sociais e culturais. Um dos pontos abordados neste documento, e que João Pacheco faz referência e explica, é o autorreconhecimento ou a autoidentidade, a qual deve ser considerada para identificar os grupos aos quais a Convenção nº 169 se aplica, sendo que nenhum Estado ou grupo social tem o direito de negar a identidade de um povo indígena ou tribal que como tal ele próprio se reconheça.

No Brasil, o Projeto de Decreto Legislativo (PDL) nº 34/93, de 1993, sancionou o texto da Convenção nº 169 da OIT, o qual foi aprovado somente em 19 de junho de 2002⁴², sem alterações. Assim, estabeleceu-se todas as diretrizes e direitos reconhecidos pela Convenção nº 169 aos povos indígenas brasileiros, entre eles o direito à terra e aos recursos naturais, à não-discriminação e o direito de se desenvolverem de maneira diferenciada segundo os seus costumes. Assim, ao fazer referência, por meio de um discurso relatado, a uma lei, João Pacheco agrega ainda mais autoridade à sua fala e explica a sua enunciação em SE1.

Ao encerrar a enunciação SE2, o canto dos indígenas Fulni-ô retoma o espaço da dimensão sonora e a imagem mostra os quatro homens envolvidos com a música, não só cantando, mas dançando também. Nesse trecho, inclui-se legendas em português que dão dimensão aos espectadores do conteúdo da canção. As

⁴² Disponível em:

https://pib.socioambiental.org/pt/Conven%C3%A7%C3%A3o_OIT_sobre_Povos_Ind%C3%ADgenas_e_Tribais_em_pa%C3%ADses_independentes_n%C2%BA._169. Acesso em: 18 nov. 2020.

legendas foram transcritas abaixo da mesma forma que são exibidas no vídeo, cada trecho entre as barras apresenta-se isoladamente e em sequência.

(SE3) Aqui nesta terra sagrada são eles que tem poder / As divindades trazem a vida / Aqui nesta terra sagrada são eles que tem poder / As divindades trazem a vida / Aqui nesta terra sagrada são eles que tem poder / As divindades trazem a vida.

Além da imagem dos indígenas dançando e cantando, todo esse trecho é intercalado também por cenas de uma feira de rua, com destaque para pessoas comprando e vendendo frutas, tubérculos e raízes. Tal relação entre imagem e texto constrói alguns sentidos como o de que se trata de uma música que os Fulni-ô cantam para terem uma boa colheita; ou de que para eles as terras sagradas são das divindades e o alimento, que representa a vida da terra, também é sagrado; enfim, demonstra ao espectador que os Fulni-ô têm sua própria crença, a qual atesta de forma clara a sacralidade da terra - já introduzindo a história da invasão da cidade em seu território ancestral que é contada mais adiante no episódio.

Anápuàka Tupinambá, identificado como comunicador social pelo GC, está em enquadramento padrão de entrevistas, em uma cena com pouca iluminação e pouca profundidade de campo. O destaque da imagem é o entrevistado, contudo é possível ver que tem três meninos ao fundo e o cenário parece o mesmo de Denilson Baniwa (Sequência C, Figura 15). Durante toda a enunciação de SE4 a dimensão visual consiste na imagem de Anápuàka (Figura 30), mais uma vez conferindo maior relevo ao que está sendo dito e associando a enunciação à pessoa que fala.

(SE4) Anápuàka Tupinambá: Só quem vai saber quem é indígena ou não, é o próprio indígena e sua sociedade, sua etnia, sua nação, a qual ele pertence. Mais ninguém fora desse contexto, tem poderes ou sanidade pra poder dizer que um indígena é ou não é.

Figura 30 - Anápuàka Tupinambá em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

A enunciação SE4 de Anápuàka Tupinambá é delocutiva, ou seja, não implica o locutor e o interlocutor na fala, nesse caso, trazendo uma constatação de um saber. Ao não se implicar no discurso a impressão que se tem é de um texto objetivo que parte de um ponto de vista externo ao sujeito. Contudo, Anápuàka, além de afirmar que pessoas não indígenas não têm “poderes” de determinar quem é indígena ou não - o que consta, de fato, na Convenção nº 169 da OIT -, também diz que não tem “sanidade” para apontar a identidade de um indígena. Sanidade é a qualidade daquele que é são - que têm saúde, que é sensato, íntegro - ou, no senso comum, que não é louco. O que incluiu um cunho opinativo e de posicionamento à enunciação delocutiva. Assim, apesar de por um lado construir uma enunciação com aparência objetiva, há um posicionamento do enunciador na fala.

Como o audiovisual é formado de imagem, texto, som, grafismo, no todo, de qualquer forma Anápuàka construiria uma enunciação subjetiva, pois sua imagem e o seu nome o posiciona no lugar de fala dos indígenas, o que só se acentua com a enunciação. Dessa forma, a fala de Anápuàka não só dá continuidade e corrobora SE1 e SE2, como também agrega legitimidade à afirmação da série porque mostra a perspectiva de um indígena que concorda com o que delineia a Convenção nº169.

Após SE4, a narrativa tem continuidade pela enunciação de Deborah Duprat, cuja imagem se apresenta em primeiro plano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva. A cena tem baixa profundidade de campo destacando a entrevistada e colocando o foco em sua fala. Deborah Duprat é identificada pelo GC como Subprocuradora Geral da União e sua imagem (Figura 31) aparece por todo trecho em itálico em SE5.

Figura 31 - Deborah Duprat em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

(SE5) Deborah Duprat: *Então, nós estamos numa situação na atualidade, em que ninguém tem mais o monopólio de dizer quem eu sou, de dizer quem você é, até porque nenhuma descrição de mim, ela é absolutamente autêntica. Sempre vai haver alguma coisa que escapa, tanto a pessoa que me define como a mim própria, eu sou um ser em transformação, né, amanhã eu posso vir a ser algo que eu não sou hoje, então, enfim é esse ambiente o da atualidade.*

A enunciação de Deborah Duprat (SE5) tem modalização alocutiva, a qual implica a si mesmo e ao outro no enunciado, nesse caso, como uma forma de exemplificar a sua compreensão acerca da identidade. Ela justifica que não há como alguém dizer quem “eu sou” ou “você é”, uma vez que todas as pessoas estão em constante transformação, de modo que podem se identificar com algo diferente a qualquer momento. Essa compreensão da identidade como algo fluido e impermanente dialoga com a compreensão de Stuart Hall (2006), o qual define a

identidade na pós-modernidade como uma “celebração móvel”, ou seja, como algo instável, que pode mudar com o tempo, e diversa, de forma que cada ser humano pode identificar-se com mais de uma identidade ao mesmo tempo.

Duprat usa a exemplificação de maneira a tornar mais fácil a compreensão do que se diz e, inclusive, cria uma enunciação em que o espectador pode se colocar no lugar da afirmação que ela faz: “ninguém tem mais monopólio [...] de dizer quem você é”, pressupondo que a recíproca também é verdadeira, ou seja, “você também não tem o monopólio de dizer quem o outro é” devido a constante transformação própria do ser humano, que torna impossível uma descrição autêntica de qualquer pessoa.

Enquanto a enunciação verbal delineia essa linha de pensamento, as imagens mostram indígenas em diferentes contextos e de aparências diversas (Figura 32), de forma que a relação texto-imagem configura-se em *relais* em que se diz algo e se mostra outra coisa, para além do que se diz. Deborah Duprat, em SE5, refere-se a todas as pessoas, ao ser humano de forma generalizada, não a um grupo de pessoas em específico, mas as imagens identificam um grupo ao qual a enunciação da série se refere, não só ao indígena, mas a diversidade indígena.

O enunciado destaca, assim, a impossibilidade de fixar a identidade e atribuir determinadas características fixas aos povos indígenas, pois eles têm aparências diversas e assumem modos de estar no mundo também diversos. De forma implícita, destaca essa falta de padrão que corresponde, inclusive, a uma particularidade da população brasileira em geral, não só dos indígenas. Afinal, também não dá para dizer que uma pessoa é brasileira ou não só pela aparência, pois não há um traço comum a todos os brasileiros.

Figura 32 - Sequência de imagens diversidade indígena



Fonte: Índio Presente (2018)

Bruna Franchetto, identificada como antropóloga e professora do Museu Nacional pelo GC, está em plano americano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva (Figura 33). O cenário é um ambiente interno onde se vê artefatos indígenas como cocar, colares, de tal modo que, associado ao GC, entende-se que está dentro do Museu Nacional. Essa é a imagem que acompanha o trecho em *itálico* de SE6 até a sua fala "Toda expressão de vida própria [...]" em diante, quando o enquadramento muda para primeiro plano, angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva (Figura 34).

Figura 33 - Bruna Franchetto em Plano Americano



Fonte: Índio Presente (2018)

Figura 34 - Bruna Franchetto em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

(SE6) Bruna Franchetto: *Quinhentos e tantos anos de conquista e de colonização dos povos indígenas por parte dos conquistadores. Toda expressão de vida própria, toda expressão de autonomia cultural e toda sobrevivência foi submetida a mais de cinco séculos de repressão.*

Esta é uma das poucas enunciações que tratam diretamente da colonização dos povos indígenas nos trechos selecionados para análise. A fala marca para o espectador quanto tempo faz que os indígenas lutam pela própria sobrevivência física e cultural, “quinhentos e tantos anos” e adiante “mais de cinco séculos de repressão”. Parece óbvio, mas para um não indígena leigo que não refletiu sobre a condição do indígena no percurso da história do Brasil ou do indígena no presente, talvez soe quase como uma informação nova, pois em geral não se fala sobre o indígena sob essa perspectiva de povos que lutam pelo direito de viver, nem por quanto tempo fazem isso.

Com a mudança de enquadramento para um plano mais fechado, que aproxima a entrevistada do espectador, sua enunciação ganha mais destaque: “expressão de vida própria”, “autonomia cultural” e “sobrevivência”. Termos que são associados - pela imagem panorâmica que vai do céu azul cheio de nuvens brancas a uma cruz, com trilha sonora que ganha tom fúnebre e o enunciador que diz “mais de cinco séculos de repressão” - à repressão da igreja ou religião cristã e à morte (Figura 35).

Figura 35 - Panorâmica do céu a cruz



Fonte: Índio Presente (2018)

A Sequência E é marcada pelo modo de organização do discurso argumentativo, pois problematiza, explica e comprova um ponto de vista e, assim, contribui para esclarecer e desconstruir uma compreensão errada e um preconceito que cerca os povos indígenas brasileiros. Deslegitima, portanto, qualquer afirmação que envolva classificar alguém como “indígena de verdade” ou “não é mais índio”, por demonstrar que reconhecer uma pessoa como indígena ou não, não só é impossível, como não faz sentido, se a pessoa não é parte de uma etnia indígena. Inclusive essa

percepção é viável devido a imagem do indígena que emerge nessa sequência que traz bem marcada na dimensão visual a diversidade.

Chama atenção também a presença de uma maioria não indígena falando sobre autorreconhecimento indígena. É como se, para atestar a legitimidade do autorreconhecimento, fosse preciso emprestar a autoridade de não indígenas, em um movimento muito similar ao do discurso hegemônico de colocar o “branco” como referência para dizer o que é ou não é correto, mesmo que se trate do Outro. Pensando na audiência possivelmente imaginada pela série, de fato, pode ser um artifício de convencimento do espectador, na medida em que o olhar hegemônico permeia todas as pessoas e ver não indígenas antropólogos, professores e Subprocuradora Geral da União, posições de poder, falando, carrega o discurso de legitimidade e objetividade, por não falarem para obter um benefício próprio.

Pode-se afirmar, assim, que o discurso da série, neste trecho, se contrapõe ao discurso colonial, porém o faz mantendo traços desse olhar em sua narrativa, seja como artifício para convencimento do espectador, seja como um residual que permanece no não indígena - toda equipe com papel central na produção é não indígena - que sempre estará em processo de desconstrução daquilo que faz parte da sociedade em que se constituiu.

6.7 NUNCA VI ÍNDIA DANÇAR

Cenas anteriores, que não compõem esse trecho selecionado para análise, localizam a narrativa na Terra Indígena Fulni-ô, no município de Águas Belas, em Pernambuco. A Sequência F, parte do episódio “Equívoco 3 - Qualquer um pode ser índio”, começa com um conjunto de cenas que apresentam o *modus vivendi* de uma família indígena dessa comunidade ao longo de um minuto e quarenta e cinco segundos. Quando o espectador chega a essa sequência ele não sabe ainda os nomes das pessoas e sua relação familiar, descobre aos poucos com o desenrolar da narrativa. Com intuito de tornar a descrição das cenas mais compreensível optou-se por identificar aqueles personagens que, mais adiante na série, dão entrevistas e são apresentados aos espectadores. Considera-se esse trecho importante porque traz signos da identidade e da representação dos indígenas.

As primeiras cenas da Sequência F são de uma mulher com roupa esportiva, cabelo preso em um rabo de cavalo, fumando cachimbo na parte externa

da casa, esta mulher é Suyanne Verissimo. Ao adentrar a residência, vemos uma casa comum, com estante, televisão, mesa, sofá e também um banner grande, que ocupa quase toda parede que separa a sala da cozinha, com a foto de um homem indígena, com cocar, e o texto do banner indica se tratar de uma divulgação de evento realizado em 2010. Este homem é o pai de Suyanne, Towe Verissimo.

Na casa, estão dois meninos. Um deles sentado no sofá mexendo no celular enquanto seu gato de estimação está deitado no encosto do móvel e o outro se movimentando pela casa. Suyanne pede a este último que chame a vó dele, o que dá a entender que ou residem ou estão na casa dos pais dela e os meninos são seus filhos. Suyanne está procurando por algo que logo descobrimos ser a chave da academia, pois ela pergunta à mãe - que não aparece na imagem, só se ouve a sua voz - que responde “acho que seu pai chegou aí” e o pai adentra a casa. Ela pergunta em português ao pai, “cadê a chave, pai, da academia?”, ele responde em sua língua nativa, e a legenda indica, “Hm, não sei”.

Enquanto procuram, vemos mais informações da casa, como troféus cujos desenhos lembram arte marcial, um quadro com foto de uma menina vestida de bailarina, provavelmente a própria Suyanne. Ela fala que vai ver se está na casa dela e uma tomada mostra a casa de fora, feita de tijolos e sem o reboco, com caixa d'água ao lado da casa. Características pelas quais notamos que se trata de um lugar simples, no sentido de ser provavelmente de pessoas sem condições financeiras para terminar os acabamentos finais da casa.

A câmera parece acompanhar toda a movimentação, desde o começo, de forma espontânea, com movimentos no estilo câmera na mão, que denotam certa medida de improviso e acrescenta um aspecto de realidade às cenas de modo que não dá para saber se é uma cena combinada ou se a câmera registra algo que de fato aconteceu sem interferência da equipe de produção. Towe encontra a chave e vão juntos, Suyanne, Towe e os dois meninos, filhos de Suyanne, para a academia que é propriedade deles. Suyanne leva um arco/bambolê e um equipamento eletrônico nas mãos. Vê-se na parte de trás da camiseta de Towe escrito “Oficina do Índio” com grafismos estampados e na de um dos meninos “Educação Escolar Indígena Fulni-ô”. Durante todo esse trecho tem uma trilha em BG, mas o que se destaca é o som ambiente e as vozes dos personagens.

Após transcorridos um minuto e vinte segundos dessa cena inicial, a trilha ganha mais espaço na sonorização. O toque que acompanhou todo o trecho até

aqui se desenvolve em uma trilha animada que acompanha as imagens de Suyanne à frente de um grupo de meninas ensinando-as a dançar. O cenário é o interior da academia da família Verissimo. Trata-se de uma academia de Karatê (tem um banner escrito “I Copa Interestilos de Karatê da Cidade de Águas Belas 2015”), em um barracão, com pé direito alto, bebedouro e equipamentos de som.

Toda essa cena (Figura 36), que funciona como uma forma de contextualizar os personagens que serão entrevistados, foi incluída na análise porque é possível identificar signos que comunicam sobre a identidade e a representação dos indígenas pela série *Índio Presente*. Nota-se que, em comparação com as formas de apresentar a interculturalidade presente nas culturas indígenas nas sequências anteriores, estas cenas inauguram a representação do indígena situado em um ambiente mais urbano, com residência, donos de um negócio, com profissões vinculadas ao universo não indígena. Os quais, contudo, mantêm ao mesmo tempo hábitos e elementos relacionados à sua etnia.

Alguns elementos que podem ser considerados mais do dia a dia, apresentados nesta cena, são o cachimbo e o falar em língua nativa. Mas, há outros signos que demonstram um engajamento da família em manter as tradições de seu povo, mesmo aparentando estar “assimilados” - em uma classificação muito utilizada pelos colonizadores, missionários e até pelo Estado, para se referir a indígenas que vivem como “brancos” e que, por isso, não deveriam ser considerados mais indígenas - como o banner na sala, que demonstra a participação de Towe Verissimo em encontros de povos tradicionais, a camiseta também de Towe que traz escrito “Oficina do Índio” - não dá pra saber ao certo do que se trata, mas parece alguma atividade de cunho social e relacionado à valorização dos povos originários - e a camiseta de uniforme de um dos filhos de Suyanne, da “Educação Escolar Indígena Fulni-ô”.

Figura 36 - Sequência de imagens *modus vivendi* família Verissimo



Fonte: Índio Presente (2018)

Dessa forma, a série traz uma representação que confronta o imaginário estereotipado de que só tem indígena na floresta e de que se mora na cidade não é indígena. Tal discussão continua por toda a Sequência F, a qual, após essa cena inicial traz a primeira entrevista que envolve Maíke Sá - atuou como produtor no episódio 3 (Quadro 4) - identificado como cientista social, ocupando o

papel de entrevistador (como Lappa Kamayurá em SD5), Suyanne Verissimo e Towe Verissimo.

O trecho SF1 varia entre dois enquadramentos, os quais compõem praticamente toda dimensão visual desta enunciação, exceto por uma imagem de Suyanne dando sua aula de dança que cobre um breve trecho da pergunta de Maike Sá. A partir da pergunta do cientista social indígena, também da etnia Fulni-ô, a trilha sonora que permeia a série, silencia dando destaque à resposta de Suyanne e ao diálogo que se estabelece. Quanto aos enquadramentos, o primeiro é em plano conjunto (Figura 37) e o segundo em plano médio (Figura 38). Ambos têm angulação linear e três quartos, câmera estática e ocularização objetiva. O primeiro é utilizado para colocar os três personagens na cena e a segunda para dar enfoque a quem se dirige a pergunta ou quem está sendo entrevistado no momento.

Figura 37 - Maike Sá, Suyanne Verissimo e Towe Verissimo em Plano Conjunto



Fonte: Índio Presente (2018)

Figura 38 - Suyanne Verissimo em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

(SF1) Maike Sá: Pra você Suyanne foi difícil arrumar trabalho aqui? Você sentiu dificuldade enquanto professora para trabalhar?

Suyanne Verissimo: Não, até que, agora quando entrei não, não, não tive, não tive nenhum problema não, assim de... Mas sempre tem aquela coisa “Ah, nunca vi, né, uma índia dançar”. Eu disse: “Qual é o problema?”. Eu caminho, né, meu coração bate e eu não sou de pedra, qualquer um pode dançar. Eu não danço na minha cultura? Porque eu não posso ser professora de outro estilo, né?

Towe Verissimo: “Ah, mas uma índia, será que pode, será ela sabe, será que ela pode dar aula?”

Suyanne Verissimo: Tanto eu danço na minha cultura, como eu danço de outras também. Eles ficam meio assim, né, alguns, né, “ah, é índia, não sei o que”, né. Como se eu não tivesse capacidade de fazer alguma coisa, né. Só por eu ser índia. Mas, tranquilo. Sempre tem um, dois, três que na verdade você vê que não gosta, e engole porque é o jeito, né. Mas, se por gosto deles, “ah, essa daí devia de tá lá na aldeia e não sair”, né.

As enunciações de Suyanne e Towe Verissimo variam entre a modalização elocutiva - pela qual apontam o seu ponto de vista sobre o mundo - e delocutiva - quando relatam um discurso, não atribuído a alguém específico, mas que relata os preconceitos que enfrentam na sua profissão por serem indígenas. Nota-se na fala de Suyanne uma hesitação na hora de começar a responder a pergunta de Maike Sá sobre se há dificuldades em seu trabalho como professora de dança. Tal

hesitação demonstra, não uma insegurança ou um não saber/querer responder, e sim uma hesitação de quem reflete sobre a pergunta. A partir de sua fala depreende-se que de início ela julgou não ter tido nenhum problema, provavelmente não porque esqueceu que teve, e sim porque considera que ter pessoas que questionam a legitimidade de se ter uma professora de dança indígena é habitual, não um problema, no sentido de algo esporádico, fora que é hábito.

A presença do discurso relatado, por sua vez, insere na enunciação diálogos que aconteceram/acontecem fora daquele momento, e, apesar de não implicar o interlocutor no discurso, as respostas que Suyanne dá às falas que relata pode servir como resposta àqueles espectadores que se identificam com o mesmo tipo de pensamento e preconceito do relato, criando um espaço de reflexão e de possíveis quebras dos estereótipos. Por exemplo, a exemplificação de Suyanne para responder ao preconceito que questiona sua atuação profissional, pode nunca ser ouvida por um não indígena que comunga desse mesmo preconceito, mesmo que irrefletido, e não tem contato com indígenas, mas, ao inserir esse tipo de relato na série, as pessoas que tem esse preconceito podem identificar-se e pensar sobre.

Após a enunciação SF1, a trilha sonora que envolve as imagens é o canto dos homens da etnia Fulni-ô, os mesmos do início da Sequência E. As imagens seguem a repetição já comentada anteriormente entre cenas de natureza com montanhas ao fundo, ambiente urbano de cidade pequena e de ambiente com mais vegetação e animais localizados fora da cidade. Tais cenários são utilizados, neste momento, para construir uma transição do dia para noite e, concomitantemente, do ambiente da terra indígena para o ambiente urbano. Suyanne entra em cena chegando na academia para dar sua aula. Alonga-se e prepara o som para começar. Muitas mulheres participam da aula que envolve ritmos latinos, como reggaeton, e também ritmos brasileiros, como axé.

As cenas da aula de dança (Figura 39), posicionam Suyanne no papel de quem ensina, um lugar de poder dentro daquele contexto, na qual é referência para as alunas não indígenas, valorizando assim os indígenas que optam, independente dos motivos, por se inserir na sociedade para atuar em uma profissão considerada de “branco”. As cenas mostram também o quanto ela é capacitada para fazer o que faz e o quanto se diverte e é feliz na profissão que exerce. Assim, essas imagens retomam SF1 demonstrando que a atitude de desqualificar profissionais indígenas não tem

fundamentação em sua capacidade de exercer bem ou não a profissão que escolheu, mas exclusivamente no preconceito.

Figura 39 - Sequência de Imagens aula de dança



Fonte: Índio Presente (2018)

Da aula de dança a narrativa se desloca para o “Centro de Inclusão Social de Artes Marciais”, a academia da família Verissimo. Muitos meninos e meninas vestidos de quimono branco com faixas de cores diversas estão tendo aula com o *sensei*⁴³ Towe Verissimo. Towe está, como Suyanne na cena anterior, numa posição de destaque e de autoridade naquele contexto, demonstrando também a sua postura enquanto profissional na formação de seus atletas (Figura 40). Pelas imagens se vê que não há diferença entre um *sensei* de Karatê indígena ou não indígena, a modalidade é que dita como o treinamento acontece. Desse modo, a entrevista que se segue complementa e corrobora esses sentidos que as imagens vêm construindo.

Figura 40 - Sequência de Imagens aula de Karatê



Fonte: Índio Presente (2018)

⁴³ *Sensei*, significa “professor” em japonês, e é como os atletas de Karatê se referem aos seus treinadores.

Tawa Verissimo, identificado pelo GC como atleta, está em enquadramento padrão de entrevistas (Figura 41) e aparece durante todo trecho em itálico de SF2. A frase que inicia sua fala traz na dimensão visual a imagem dele e de Towe treinando golpes de Karatê. Pelo sobrenome e idade que aparenta ter, pressupõe-se que o entrevistado é filho de Towe Verissimo. Quando Tawa diz “esse cara aqui é tudo pra mim [...]”, na edição, coloca-se uma imagem de Towe e, no desenrolar da fala, uma imagem dos dois se abraçando até o fim de SF2. Assim, a enunciação ganha um efeito afetivo, além de corroborar a importância do Karatê no desenvolvimento pessoal e a qualidade da atuação profissional de Towe que proporcionou esse resultado.

(SF2) Tawa Verissimo: Karatê pra mim é tudo. Eu cresci fazendo karatê, desde de 4 anos até hoje. *É um ensinamento. Mostra respeito, compaixão, se você, hoje você ganha, amanhã você perde. Ensina a perder e ganhar. Pra mim, esse cara aqui é tudo pra mim, foi o que me ensinou tudo. Tudo o que eu sei até hoje, eu devo tudo isso a ele.*

Figura 41 - Tawa Verissimo em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

É interessante que nessa sequência a série aborda o preconceito em relação aos profissionais indígenas e, principalmente com a profissão de Towe, mostra a contradição presente no preconceito. Afinal, o Karatê é uma arte marcial

originalmente do Japão, ou seja, não é originária do Brasil e mesmo assim a sua prática é comum entre os brasileiros. Não se vê preconceito da população de modo geral em relação a professores/mestres de Karatê brasileiros que não tem “fenótipo de japonês” ou que não “vivem como japonês”, é algo comum e aceito. Mas, no caso do indígena, por não ser algo originário de sua cultura, causa estranhamento e relatos como o de Towe em SF3. O entrevistado está na cena junto com Suyanne em enquadramento que se assemelha ao plano médio padrão de entrevistas da série (Figura 42).

Figura 42 - Suyanne e Towe Verissimo em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

(SF3) Towe Verissimo: “Você é formado em karatê? Você é faixa preta?”. Eu digo: “sou”. “Mas um índio?”. Eu falei: “então eu não posso ser igual você não? Só porque eu sou índio eu não posso, não posso ser igual você não?”.

A presença do discurso relatado, que em tese não implica o destinatário, nesse caso, pela indignação com que fala e pela repetição da frase final enfatizando o questionamento que Towe relata, tem o efeito de implicar o destinatário, sobretudo àqueles que sentiram estranhamento com a representação do indígena nesse trecho.

Dessa forma, nota-se que na Sequência F, em especial, os estereótipos relacionados aos indígenas que vivem de uma maneira mais parecida

com os não indígenas são confrontados. O *modus vivendi* da família Verissimo e suas atuações profissionais geram uma quebra de expectativa no espectador não indígena leigo, que espera ver um indígena imaginário construído pelo discurso hegemônico e se depara com pessoas muito parecidas consigo mesmo. Tal percepção se une ao questionamento de Towe em SF3, que interpela o destinatário com a pergunta: “Só porque eu sou índio eu não posso ser igual você?”

Mostrar o indígena pela semelhança é potente para se contrapor ao discurso colonial, pois a diferença é justamente o processo de significação sobre a cultura que discrimina e produz campos de força, de capacidade e de referência (BHABHA, 1998). Pode-se afirmar, portanto, que a Sequência F em todo seu discurso e usando amplamente as possibilidades da linguagem audiovisual - verbal oral, visual, sonora e gráfica - contesta à opressão às identidades dos povos originários. Além disso, ao tratar a questão da discriminação relacionada aos indígenas, não romantiza o contato interétnico como na Sequência D, por exemplo.

A interculturalidade, assim, é apresentada por seus choques de significados, apresentando os conflitos gerados justamente pelos contextos comuns e convergentes, não como uma hibridação livre de contradições. Vale destacar também que no contexto da série, a história e a situação dos indígenas Fulni-ô, devido ao avanço da cidade de Águas Belas sobre o Território Indígena, é apresentada ao espectador, o qual está ciente de que a presença do não indígena significou e continua significando opressão para esses povos. Segundo o Instituto Socioambiental⁴⁴, os indígenas Fulni-ô participam de muitas atividades fora da aldeia, seja a estudo, seja a trabalho e há muitos casos de matrimônios interétnicos, porém, mesmo assim, os choques culturais e a relação entre Fulni-ô e “brancos” não é totalmente amistosa.

6.8 OS NÃO ÍNDIOS VIERAM OLHAR COMO NÓS SOMOS

A Sequência G inicia-se na Escola Bilíngue Antônio José Moreira, sabemos disso pela fachada da escola que é a primeira imagem desse trecho, o qual compõe o episódio “Equívoco 3 - Qualquer um pode ser índio”. A fachada (Figura 43) está com pedaços quebrados, um signo que evoca locais sem cuidado ou abandonados, atua como uma metáfora de como o Estado lida com a educação dos

⁴⁴ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Fulni-%C3%B4>. Acesso em: 17 nov. 2020.

povos indígenas. A cena seguinte já é o interior da sala de aula e, como tal, tem quadro negro, professor que escreve nele, crianças que copiam a lição do quadro. Há uma diferença em relação à disposição das mesas e cadeiras dos estudantes, que parecem formar um círculo (ou quadrado) em que todas estão voltadas para o centro e não colocadas uma atrás da outra em fileiras, como na maioria das instituições de ensino.

Durante a Sequência G não há trilha sonora, os sons que se ouvem fazem parte do ambiente ou são as vozes das interações e dos entrevistados, conferindo, assim, maior destaque ao que se diz. Na cena inicial descrita anteriormente, por exemplo, o que se ouve durante vinte e três segundos são poucos e pontuais sons de movimentação da sala de aula, imperando o silêncio. Esse tipo de escolha na construção do vídeo, faz com que prestemos total atenção nas imagens, que são majoritariamente dos estudantes.

Figura 43 - Fachada da Escola Bilíngue Antônio José Moreira



Fonte: Índio Presente (2018)

O enquadramento mais recorrente nas cenas de sala de aula para retratar os estudantes são o plano médio e primeiro plano, sendo que o plano conjunto foi utilizado poucas vezes. Estes enquadramentos têm função de mostrar mais detalhes das pessoas em cena e tem um caráter emocional por colocar o seu foco no rosto, justamente por onde se apreende visualmente os sentimentos da pessoa em cena. Nesse caso, o que chama a atenção, contudo, é a diversidade de traços entre os alunos (Figura 44), o que se contrapõe ao imaginário estereotipado do “rosto de

índio" - que seria um tipo de rosto para todas as etnias e pessoas que se consideram indígenas. A repetição de enquadramentos mostrando crianças diferentes reforça essa dinâmica de apontar a diversidade. Segue abaixo recortes de cenas que compõem as enunciações SG1 e SG3.

Figura 44 - Sequência de imagens estudantes da Escola Bilíngue Antônio José Moreira





Fonte: Índio Presente (2018)

Somente cenas do professor, o qual sempre aparece perto do quadro negro, está em plano mais aberto - intermediário entre o plano geral e o americano -, e tem certa instabilidade, ao estilo câmera na mão, o que demonstra imprevisto na captação contribuindo para um efeito de real da cena. A aula é composta de cantos e leituras que estão escritas no quadro, cuja dinâmica consiste em o professor cantar/ler e os alunos cantarem o refrão ou repetirem a fala do professor sempre em sua língua nativa.

Essas cenas não dão a entender, necessariamente, que todas as aulas deles são assim, como pode ser a intenção de cenas que constroem uma narrativa apresentando o *modus vivendi* da comunidade. Os movimentos de câmera que demonstram o imprevisto e o conteúdo das enunciações (SG1 e SG3) deixam explícito ao espectador que a série quer evidenciar a presença da equipe de gravação, principalmente em SG3 em que a leitura diz “hoje os não-índios vieram olhar como nós somos”, o que demonstra que a aula foi planejada de forma a ser gravada para compor uma produção audiovisual que se dirige ao público não indígena e, portanto, não necessariamente é assim no cotidiano.

Nesse primeiro momento, professor e estudantes cantam uma música que fala das denominações históricas pelas quais os não indígenas e etnias inimigas chamavam os Fulni-ô e encerra com um canto de resistência (SG1), característica marcante de todos os povos indígenas, mas, em especial, os do Nordeste por terem sido colonizados há mais tempo. Tanto que, dos povos indígenas do nordeste, os Fulni-ô são uma das únicas etnias que conseguiram preservar sua língua originária, a *la-tê*⁴⁵. Em SG1, professor e alunos cantam em sua língua nativa, cada linha refere-se a como a legenda aparece na tela, uma a uma, nessa sequência:

⁴⁵ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Fulni-%C3%B4>. Acesso em: 18 nov. 2020.

(SG1) Professor e alunos:
 Nós já fomos chamados de índios Carnijós
 Nós já fomos chamados de índios Tapuya
 Hoje nós somos
 Índios Fulni-ô
 Hoje nós somos
 Índios Fulni-ô
 Hoje nós somos
 Índios Fulni-ô
 Hoje nós somos
 Índios Fulni-ô
 Nós convivemos com os índios Kariri
 Nós convivemos
 Com outros povos indígenas e está tudo bem
 Não vamos esquecer o que somos
 quando estamos com os não-índios
 Não vamos esquecer o que somos
 quando estamos com os não-índios
 Não vamos esquecer o que somos
 quando estamos com os não-índios
 Não vamos esquecer o que somos
 quando estamos com os não-índios

Após apresentar visualmente tanta diversidade de rostos indígenas, a narrativa segue com a enunciação de Sônia Guajajara, da etnia Guajajara/Tehentar, nascida na Terra Indígena Araribóia, no Maranhão. Ela é nacional e internacionalmente conhecida como uma liderança indígena que luta pelos direitos das populações originárias do Brasil. Tanto que, recentemente, foi premiada como uma das 100 personalidades mais influentes da América Latina por um conjunto de organizações internacionais que compõem o grupo *Latinos por la Tierra*⁴⁶. Também é conhecida por não indígenas em geral, pois já foi candidata a vice-presidente do Brasil junto com Guilherme Boulos pelo PSOL nas eleições de 2018. Além disso, Sônia Guajajara é coordenadora executiva da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e atuante nas redes sociais, sendo que somente no Instagram⁴⁷ tem 334 mil seguidores, o qual utiliza para amplificar a sua voz e as demandas dos povos originários.

Na série é identificada por seu vínculo com a APIB - no GC consta “Articulação dos Povos Indígenas do Brasil” - um movimento indígena de âmbito

⁴⁶ Disponível em: <https://apiboficial.org/2020/10/30/sonia-guajajara-entre-as-100-personalidades-mais-influentes-do-mundo>. Acesso em 6 nov. 2020

⁴⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/guajarasonia>. Acesso em 6 nov. 2020

nacional que articula movimentos regionais⁴⁸ com intuito de dar visibilidade às demandas indígenas e reivindicar os seus direitos perante o Estado Brasileiro. Em SG2, Sônia Guajajara aparece em todo trecho em itálico no enquadramento padrão de entrevistas (Figura 45), com baixo campo de profundidade em um cenário tomado pelas cores marrom e verde, sugerindo um ambiente de natureza, e também em um segundo enquadramento em primeiro plano, angulação linear e lateral, câmera estática e ocularização objetiva (Figura 46).

(SG2) Sônia Guajajara: Olha, os povos indígenas do nordeste, eu vejo assim sabe, uma, uma resistência assim incrível, né. *Porque eles eram proibidos de viver a cultura deles. Então, é isso, por muito tempo, eles foram obrigados a esconder, a negar a própria identidade, né. Só que eles foram se descobrindo, se redescobrando, buscando a sua origem, né, buscando aí né, o seu povo.*

A enunciação de SG2 é marcada pela modalização elocutiva, apresentando, assim, o ponto de vista do locutor. Sônia Guajajara fala sobre os povos indígenas do nordeste, mais especificamente sobre a sua história de resistência, mas fala “deles”, não se incluindo apesar de ser maranhense. Dessa forma, segue o padrão adotado pela maioria das autoridades indígenas dos trechos selecionados de nas enunciações assumir uma posição externa aos indígenas, com uma função aparente de conferir objetividade à fala. Contudo, a imagem e o GC identificam-nos como indígenas e, no caso de Sônia Guajajara em especial, que está com pinturas no rosto, usa cocar, brinco de flores e colar artesanal, há um destaque visual de que ela é indígena e, portanto, enuncia desse lugar. Para o espectador que não sabe de onde ela é, no máximo poderá supor que se trata de uma indígena pertencente a etnia de outra região do país. Além disso, a escolha de autoridades indígenas para compor a série é um mecanismo de dar voz aos povos que são o assunto da série, mas também de conferir legitimidade a narrativa, o que nos faz supor que essa enunciação “de fora” do grupo seja na realidade uma maneira de falar por todas etnias e não somente sobre a etnia a qual pertencem.

⁴⁸ Constituem a APIB os movimentos: Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME), Conselho do Povo Terena, Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (ARPINSUDESTE), Articulação dos Povos Indígenas do Sul (ARPINSUL), Grande Assembleia do povo Guarani (ATY GUASU), Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) e Comissão Guarani Yvyrupa. Disponível em: <https://apiboficial.org/sobre/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Figura 45 - Sônia Guajajara em Plano Médio



Fonte: Índio Presente (2018)

Figura 46 - Sônia Guajajara em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

Ao falar sobre a resistência dos indígenas nordestinos, Sônia Guajajara diz que foram “obrigados a esconder, a negar a própria identidade”. A identidade cultural refere-se a sensação de pertencimento a um grupo, como culturas étnicas, religiosas, nacionais, as quais norteiam a própria relação do sujeito consigo e com a sociedade. Ao afirmar que foram “obrigados”, o que sugere uma atitude violenta, pois envolve impor, forçar e constranger, a esconder algo tão essencial do

sujeito social para estar no mundo, o enunciado ressalta a violência simbólica voltada à essência do sujeito e de como a resistência envolve mais aspectos além do direito à terra, por exemplo.

Além disso, quando fala sobre se “redescobrir”, Sônia traz a narrativa da série também a etnogênese, o processo de reafirmação étnica, em que os indígenas que escondiam a própria cultura para se proteger, buscam resgatar os saberes e práticas da sua etnia, o que está em expansão principalmente nas regiões que sofreram repressão por mais tempo. Assim que Sônia encerra SG2, a narrativa retorna à Escola Bilíngue Antônio José Moreira, na qual o professor lê o que está escrito no quadro, em sua língua nativa, e os alunos repetem, palavra por palavra. As legendas permitem que o espectador compreenda o conteúdo da enunciação (SG3).

(SG3) Professor e alunos: Hoje os não-índios vieram olhar como somos, agora poderão entender um pouco mais como nós vivemos. Os não-índios imaginam nós indígenas do jeito em que foram ensinados. E depois querem que nos comportemos como um índio imaginário. E se os não índios também questionassem sobre a maneira como eles mesmos vivem? E se questionarem sobre a matriz cultural deles?

No começo do texto, em um primeiro momento, pode parecer que professor e alunos indígenas dirigem-se para a equipe de produção presente na escola, mas, além de ter a questão de a fala ser em *la-tê*, ou seja, no momento da enunciação não haveria como os não indígenas da equipe compreenderem o que dizem, pela modalização alocutiva, no contexto da série *Índio Presente*, a enunciação dirige-se ao destinatário. Estabelece, assim, uma relação com os espectadores não indígenas, afinal estes também “vieram olhar como somos” e, ao não se identificarem como índio, identificam-se, conseqüentemente, como “não índio”.

A enunciação SG3 refere-se ao discurso colonial, o qual baseia o que é ensinado sobre os indígenas para os “brancos”, e reprova a atitude de querer exigir do indígena que se comportem de acordo com as expectativas inventadas sobre eles, como um índio imaginário - reprovando, automaticamente, também o discurso colonial. Inclusive o enunciado mostra que vêem como positivo o interesse de não indígenas em conhecerem os índios, pois consideram ser uma forma de compreender “um pouco mais” como de fato são.

As duas últimas frases são direcionadas à audiência de forma mais direta devido a imagem, que mostra um estudante repetindo as palavras do professor e fazendo contato visual com a câmera, isto é, com o destinatário. (Figura 47). O estudante está em primeiro plano, angulação frontal e levemente em contra-plongée, o que confere superioridade à ele. Na enunciação (SG3), interpelam a audiência a questionar-se sobre a própria maneira como vive, pois, fazem isso com os indígenas o tempo todo, como que sugerindo que cuidem da própria vida. Dessa forma, pode ser compreendida em um viés combativo, contudo deve-se levar em conta também a dinâmica da enunciação que atenua essa característica, pois são crianças repetindo uma fala do professor e o tom da voz deles não é agressivo.

Figura 47 - Estudante indígena da Escola Bilíngue Antônio José Moreira em Primeiro Plano



Fonte: Índio Presente (2018)

Depois de apresentar tanta diversidade pelas imagens e questionamentos sobre a forma como se vê o outro ao se construir um imaginário irreal de uma cultura, a série dá continuidade à narrativa com a enunciação SG4 de José R. Bessa Freire, que está em enquadramento padrão de entrevistas como na Figura 6, durante todo trecho em itálico. Antes disso, a imagem é do professor na sala de aula, constituindo como uma transição de uma enunciação a outra.

(SG4) José R. Bessa Freire: O brasileiro acha que índio *é como um caminhão cheio de japoneses, é tudo igual.*

Em SG4, a série insere em seu discurso uma fala estereotipada, não em relação aos povos indígenas, mas aos japoneses, os quais justamente são reduzidos a um tipo de fenótipo, ou seja, a uma única aparência como se fossem todos iguais, o que além de não corresponder à realidade, serve de base para outras reduções em relação a comportamentos, práticas e valores. É compreensível que sejam iguais no sentido de se identificarem com uma identidade nacional única, diferente dos povos indígenas. Contudo, mesmo o Japão sendo um país insular, a diversidade cultural em cada região é ampla, fazem festas diferentes, têm sotaques diferentes e, obviamente, têm rostos diferentes. Japonês só é igual a partir do mesmo olhar etnocêntrico que homogeneiza os indígenas e os representam todos como um índio único e imaginário.

Em relação à edição, pode-se depreender que a enunciação SG4 foi incluída de forma deliberada, pois não há a necessidade de manter por motivo técnico ou em relação à fluidez do vídeo em si. Claro que, os japoneses não são oprimidos como os povos indígenas, mesmo assim, reduzir o Outro - qualquer que seja - é um comportamento que não contribui para a construção de uma sociedade que comporta pensamentos e atitudes abertas ao acolhimento do diferente de si sem construir hierarquias. Com essa enunciação a série se contradiz de forma pontual, quanto a sua abordagem em relação à desconstrução de estereótipos, na medida em que os admite se não for em relação aos povos indígenas.

A continuação da narrativa é a enunciação de Sônia Guajajara (SG5), em que a série torna verbal o que já vem mostrando desde a Sequência E e F (trechos do mesmo episódio que a sequência G) pela dimensão visual: a enorme diversidade dos povos originários que não permite que se atribua a identidade indígena a uma aparência. A imagem da entrevistada faz parte da dimensão visual de SG5 durante os dois trechos em itálico. O intervalo entre as duas falas mostram as imagens descritivas (Figura 48), que tem função de exemplificar a diversidade e validar o que se diz. No restante da enunciação as imagens são de transição que levam a narrativa a Terra Indígena Pankararu, no Pernambuco.

(SG5) Sônia Guajajara: *Né, mas nós temos hoje, indígenas com todos os aspectos, seja branco, seja loiro, seja negro, né. Porque é realmente uma mistura né, e no nordeste, sobretudo no nordeste foi onde houve essa maior mistura aí entre povos, né.* Porque eles eram proibidos de viver a cultura deles. Então, é isso, por muito tempo eles foram obrigados a esconder, a negar a própria identidade, né. Só que eles foram se descobrindo, se redescobrando, buscando sua origem, né, buscando aí o seu povo, né.

Figura 48 - Sequência de imagens diversidade indígena



Fonte: Índio Presente (2018)

Observa-se que há uma repetição de falas em SG2 e SG5. Não há como saber o motivo - pode ser uma tentativa de reforçar a opressão que os povos originários sofreram ou como uma forma de completar o tempo necessário do episódio - mas o resultado é a ênfase na violência sofrida pelos povos indígenas em relação a sua identidade. Para o espectador que, em geral, assiste ao episódio uma vez, devido a mudança das imagens entre as enunciações - em SG2 aparece o rosto da entrevistada, em SG5 imagens do ambiente, como transição para a Terra Indígena Pankararu - pode passar despercebido ficando realmente somente a mensagem sobre a opressão identitária e a resistência pela etnogênese.

A Sequência G encerra-se com a enunciação SG6 de Deborah Duprat, a qual fala do estereótipo, usando a palavra, pela primeira vez em todos os trechos selecionados e analisados até aqui.

(SG6) Deborah Duprat: *Nós somos todos atravessados por inúmeras naturalizações, então essa dificuldade de ver as várias manifestações de um indivíduo, de uma indivíduo indígena e, reduzi-lo a, enfim, a uma expressão única, um estereótipo.*

A modalização é elocutiva, mas quando Deborah diz “nós somos”, ela fala do lugar do não indígena, no qual o espectador se reconhece e se identifica. É interessante que, antes de falar da dificuldade do não indígena em lidar com as

múltiplas manifestações do indígena, ela traz uma afirmação, que beira o senso comum, no sentido de que dificilmente uma pessoa não admitiria viver naturalizações e transformações ao longo da própria vida. Dessa forma, o enunciado interpela o destinatário a refletir sobre a incoerência de negar a um grupo de pessoas específico a liberdade de manifestar a multiplicidade que compõe a sua identidade. Apesar disso, não há um aprofundamento específico sobre estereótipos ou sobre algum estereótipo em SG6.

Depreende-se, portanto, que neste trecho e no episódio 3 como um todo, há uma busca por mostrar a diversidade dos povos indígenas de forma didática, porém leve e sem colocá-los numa posição de objeto de estudo, como os primeiros vídeos antropológicos faziam. A imagem do indígena que emerge a partir desse trecho em específico, então, é múltipla e marcada principalmente pela resistência e superação. Outra constatação interessante é o contato interétnico ser tratado por seus conflitos, diferente do que foi feito na Sequência D.

6.9 DOS EFEITOS

A partir das análises de todas as dimensões, neste item os pontos verificados serão justapostos de modo a permitir a avaliação da dimensão dos efeitos. Nesta análise foram considerados os efeitos de realidade, ficção e patemização. Além disso, diante dos efeitos que permeiam os trechos analisados, será verificado o espaço de voz dos indígenas na série, para então avaliar de que forma *Índio Presente* faz uso da imagem dos povos indígenas brasileiros quanto ao seu papel na narrativa, exercendo uma função de legitimação e/ou de protagonista.

Constatou-se na análise dos trechos selecionados que a série é composta por entrevistas e por cenas de caráter *modus vivendi*, cujo discurso se propõe a debater os temas de cada episódio, que são nesse caso “os índios estão perdendo a cultura” e “qualquer um pode ser índio”. Para isso, selecionam autoridades (pessoas referência no assunto e/ou que ocupam posições de poder) indígenas e não indígenas, além de pessoas comuns (que falam da sua experiência e não de um lugar de reconhecimento como especialista sobre o assunto) também indígenas e não indígenas.

As entrevistas são utilizadas de modo a construir a narrativa da série, as quais são permeadas por cenas de ação com intenção de localizar o indígena no presente, dessas últimas algumas são claramente performadas para comporem a série. Pode-se perceber que, o discurso de *Índio Presente*, nos trechos selecionados para análise neste estudo, constitui-se pelo modo de organização do discurso argumentativo, ou seja, busca problematizar, elucidar e provar algo. Mesmo que isoladamente um ou outro trecho não cumpra exatamente essa função, nota-se que o encadeamento e a justaposição das entrevistas e das cenas na edição, constrói um enunciado com essas características estabelecendo uma posição persuasiva. De modo que, ao ver o episódio 2, o destinatário entenda que os indígenas não estão perdendo a cultura, pelo contrário, estão preservando-a e perpetuando-a, e que ao ver o episódio 3, seja indiscutível o fato de que autorreconhecimento não é sobre qualquer um poder ser índio e que ninguém, a não ser eles, têm o direito de afirmar que uma pessoa é indígena ou não.

A argumentação, então, é construída pelas entrevistas com pessoas que atestam credibilidade e legitimidade à série, por ser uma autoridade de saber no assunto ou por ser indígena e poder falar desse lugar de experiência de vida. Para se ter uma ideia, das cinco autoridades não indígenas, quatro são pesquisadores e uma é subprocuradora geral da união; das cinco pessoas comuns não indígenas, um é estudante e os demais são identificados por suas formações acadêmicas; dos onze indígenas, que por si só já legitimam o discurso, seis ocupam posições de destaque na luta indígena ou dentro de sua etnia.

Além disso, suas falas são enunciadas junto a imagens que buscam demonstrar, provar e legitimar o que está sendo dito, construindo assim um efeito de real, de autenticação dos relatos. Mesmo as cenas *modus vivendi* que compõem a narrativa, cumprem essa mesma função de ratificar o que está sendo enunciado. De fato, algumas são claramente montadas e performadas pelos indígenas e são marcadas pelo modo de organização do discurso narrativa, o que incorre em características de efeito de ficção, contudo, além de serem pontuais, elas contribuem para validar o discurso das entrevistas, e acaba prevalecendo, portanto, o efeito de real.

Por ser uma produção audiovisual marcada pela polifonia, desde o âmbito da produção com uma equipe majoritariamente não indígena e participações pontuais de indígenas, até o âmbito da enunciação, com entrevistados indígenas e

não indígenas, considera-se relevante observar o espaço que cada grupo tem na construção da narrativa da série que aborda justamente equívocos relacionados aos indígenas com intenção de desconstruí-los. Para isso, foram levantados dois tipos de dados, o primeiro que contabilizou o número de entrevistados indígenas e não indígenas identificados na série pelo GC, com seu nome e “função”, nos 13 episódios, e o segundo que calcula o tempo de espaço de voz destinado a indígenas e não indígenas nos episódios selecionados para análise (episódio 2 e 3).

A partir do primeiro levantamento (Quadro 9 e 10) constatou-se que há 57 entrevistados indígenas e 25 não indígenas nos 13 episódios da série. Contudo, percebendo que havia repetição de alguns personagens em mais de um episódio e que isso poderia interferir no espaço de voz de cada grupo, levou-se em consideração também a quantidade de episódios que cada personagem participa, considerando-o um personagem em cada episódio. Dessa forma, a série conta com 80 entrevistados indígenas e 49 não indígenas, demonstrando a presença de uma maioria, quase o dobro, de indígenas na série como um todo.

Quadro 9 - Entrevistados indígenas da série Índio Presente

	Nome	GC	nº de episódios
1	Adilson Pankararu	Artesão	1
2	Ailton Krenak	Escritor	3
3	Almerinda Ramos	Foirn	1
4	Almir Suruí	Liderança Paiter-Suruí	1
5	Álvaro Tukano	Liderança Indígena	2
6	Anápuàka Tupinambá	Comunicador Social	5
7	Anastácio Peralta	Povo Guarani Kaiowá	1
8	André Pankararu	Realizador da Cerimônia	1
9	Baltazar Baré	Soldado	1
10	Bel Juruna	Liderança Indígena	1
11	Celso Xinuxi	Povo Manoki	1
12	Cleberon Ferreira	Povo Guarani Kaiowá	2
13	Cleonice Irantxe	Povo Manoki	1
14	Damiana Cavanha	Povo Guarani Kaiowá	1

15	Daniel Munduruku	Escritor	5
16	Davi Kopenawa	Xamã e Liderança Yanomani	2
17	Denilson Baniwa	Rádio Yandê	4
18	Diana Pereira	Povo Pankararu	1
19	Dora Pankararu	Pedagoga	1
20	Édilson Paumari	Povo Paumari	1
21	Eliel Benites	Povo Guarani Kaiowá	1
22	Elson Gomes	Povo Guarani Kaiowá	1
23	Elvira Katuaiú	Povo Kayabi	1
24	Ezequiel João	Povo Guarani Kaiowá	1
25	Gasodá Suruí	Povo Paiteer Suruí	1
26	Genivaldo Paumari	Povo Paumari	1
27	Gersen Baniwa	Professor UFAM	4
28	Giovani Tapurá	Povo Manoki	1
29	Higino Tuyuka	Professor	1
30	Ianaculá Kuikuro	Liderança Indígena	1
31	Jaime Paumari	Povo Paumari	1
32	João Paulo Tukano	Antropólogo	1
33	Kissibi Kumu	Xamã Dessana	1
34	Lappa Kamayurá	Povo Kamayurá	1
35	Leonardo de Souza	Pai de Clodiodi	1
36	Lindalva Paumari	Povo Paumari	1
37	Lolawenakwaene Kairole	Povo Enawene-Nawe	1
38	Luiz Henrique Eloy	Advogado	1
39	Luiz Oliveira	Povo Pankararu	1
40	Maike Sá	Cientista Social	1
41	Manoel Alexandre Sobrinho	Rezador	1
42	Manoel Kanunx	Povo Manoki	1
43	Manuel Lima	Xamã Tuyuka	1

44	Maria Lidia	Povo Pankararu	1
45	Osmarina Paumari	Povo Paumari	1
46	Podowai Kairote	Povo Enawane-Nawe	1
47	Raoni Metuktire	Liderança Indígena	1
48	Regis Myrupu	Povo Dessana	1
49	Régis Pankararu	Rezador	1
50	Rose Kamuru	Povo Manoki	1
51	Sapaim Kanayurá	Pajé	1
52	Suyanne Verissimo	Professora de Dança	1
53	Sônia Guajajara	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil	5
54	Tawa Verissimo	Atleta	1
55	Towe Verissimo	Sensei	1
56	Xinuxi Myky	Povo Myky	1
57	Yokwali Aweresese	Liderança Indígena Enawene-Nawe	1

Fonte: a autora

Quadro 10 - Entrevistados não indígenas da série Índio Presente

	Nome	GC	nº de episódios
1	Aloir Pacini	Antropólogo e Padre Jesuíta	1
2	Ana Paula	Veterinária	1
3	André Borba	Educador Físico	1
4	Anna Maria da Costa	Historiadora	1
5	Arthur Freitas	Estudante	1
6	Beth Rondon Amarante	Missionária CIMI	2
7	Beto Ricardo	Sócio-fundador ISA	4
8	Bruna Franchetto	Antropóloga/ Prof. Museu Nacional	2
9	Cahê Rodrigues	Carnavalesco	1
10	Carolina Luz	Pedagoga	1
11	Cleber Buzatto	Secretário-executivo CIMI	2
12	Déborah Duprat	Subprocuradora Geral da União	6

13	Fernando Schiavini	Indigenista e Escritor	1
14	Ivair Bussato	Indigenista/coord. OPAN	3
15	João Pacheco	Antropólogo/Prof. Titular do Museu Nacional	5
16	José R. Bessa Freire	Professor Unirio e UERJ	5
17	Juliana Almeida	Antropóloga	2
18	Juliano Basso	Idealizador da Aldeia Multiétnica	2
19	Levi M. Pereira	Antropólogo	2
20	Maria Luiza Khuny	Coord. Pedagógica Ogá Mitá	1
21	Oiara Bonilla	Antropóloga	1
22	Renata Curado	Mestre em Memória Social (Unirio)	1
23	Thomáz Lisboa Yaúka	Ex-missionário	1
24	Vander Nishijima	Coord. Regional FUNAI	1
25	Vicent Carelli	Cineasta	1

Fonte: a autora

Para contabilizar espaço de voz foram considerados os episódios selecionados na íntegra. As entrevistas, rezas, cantos, cenas e diálogos que enunciam verbalmente (ou graficamente no caso dos trechos legendados) a voz do indígena e do não indígena no sentido de levar ao destinatário alguma informação de posicionamento, representação, relato ou saber foram calculados e dispostos na Tabela 1. Assim, constatou-se que os dois episódios comportaram-se de maneira oposta quanto ao tempo de fala para cada grupo considerado no levantamento.

Tabela 01 – Espaço de voz no episódio 2 e 3 da série Índio Presente

Tipos de enunciação	Indígenas (ep.2)	Não indígenas (ep.2)	Indígenas (ep.3)	Não indígenas (ep.3)
Entrevistas	2'47"	7'01"	5'34"	2'54"
Rezas e cantos com legenda	43"	-	2'28"	-
Cenas e diálogos	1'09"	-	3'13"	-
Tempo total	4'39"	7'01"	11'15"	2'54"

Fonte: a autora

O episódio 2, conferiu quase o dobro de tempo para a enunciação de não indígenas ao tratar do equívoco “os índios estão perdendo a cultura”. Nota-se também que mesmo se fossem consideradas somente as entrevistas este quadro não se inverteria, na realidade a diferença de espaço de voz seria acentuado. Diante de tal constatação pode-se afirmar que os indígenas não foram protagonistas, apenas legitimadores da enunciação. Nota-se essa discrepância nesse episódio, pois fizeram parte dele muitos personagens agentes não indígenas, visitantes da Aldeia Multiétnica, que ganharam espaço de voz no discurso.

No episódio 3, por outro lado, os indígenas tiveram cinco vezes mais espaço que os não indígenas na enunciação. Se consideradas apenas as entrevistas, ainda assim os indígenas teriam ao menos quase o dobro de tempo dos não indígenas na narrativa sobre o equívoco “qualquer um pode ser índio”. De forma que é possível perceber que os indígenas foram protagonistas desse episódio.

Diante de um resultado tão divergente buscou-se refletir sobre a imagem que emerge de cada episódio acerca da representação do indígena. Isso para observar se há uma unicidade ou não nas abordagens e no estabelecimento da identidade dos povos originários nos trechos selecionados da série *Índio Presente*. A partir desta investigação pode-se perceber pontos de semelhanças e também divergências na forma como os indígenas são representados em cada episódio.

As semelhanças consistem na representação dos indígenas como pessoas interculturais, que moram em casas, usam eletrodomésticos, têm móveis, utilizam tecnologias relacionadas à comunicação, enfim, vivem como qualquer outra pessoa não indígena, contudo sem abrir mão da própria cultura, no sentido de manterem rituais, costumes e valores de suas etnias especificamente e opondo-se ao imaginário que localiza o indígena como primitivo e parte do passado. Outro ponto em comum encontra-se na representação dos indígenas como pessoas conscientes das opressões que seus povos sofreram e das lutas que precisam enfrentar para garantir seus direitos, desconstruindo a imagem de “coitado” ou “infantil” que a tutela imprimiu nesses povos. A relação próxima com familiares, a busca por se reinventar para resistir e sobreviver na sociedade atual são formas em comum de mostrar os povos indígenas nos dois episódios.

No episódio 2 outras características dos povos indígenas emergem, como a de serem povos solidários, que se preocupam com o coletivo e ajudam uns aos outros; que sabem valorizar o que realmente importa, vivem com pouco e prezam

pelas boas relações; que possuem sabedoria e espiritualidade; e que são sempre acolhedores em relação aos não indígenas. Na dimensão visual mostra-se os personagens indígenas com artefatos e formas de se vestir para rituais característicos de suas etnias, além de não indígenas também com rostos e corpos pintados, experimentando o “ser indígena”. O que, por sua vez, não tem destaque no episódio 3, no qual apresenta-se de forma mais expressiva o indígena relacionado a um meio urbano, muito semelhantes aos não indígenas - que têm profissões comuns para não indígenas, com rotinas comuns - sem marcar tanto as diferenças entre indígenas e não indígenas.

Assim, apreende-se que a maior diferença entre os episódios se dá justamente em como o contato interétnico entre indígenas e não indígenas é apresentado. No episódio 2, cujo espaço de voz é majoritariamente dos não indígenas, esse contato é romantizado, como se não houvesse preconceito, como se os não indígenas se sentissem agraciados pela presença do indígena na sociedade e quisessem aprender com eles. Os não indígenas saem do papel de opressores para o de aprendizes, não só reconhecem o valor da diversidade de culturas indígenas como as consideram melhores que a própria.

Já no episódio 3, em que o espaço de voz é majoritariamente dos indígenas, o contato interétnico é apresentado a partir dos choques de significados. Aborda-se o preconceito que existe entre os não indígenas em relação à capacidade dos indígenas exercerem profissões na sociedade, em relação à legitimidade de sua identidade e suas culturas. Destaca-se também as opressões que sofreram e ainda sofrem quanto a sua autonomia cultural revelam de forma especial a diversidade indígena por meio da miscigenação.

Assim, depreende-se que nos trechos analisados, a imagem do indígena é apresentada como positiva e se opõe a representação hegemônica no que concerne a sua presença na sociedade como povos atuais e atualizados, isto é, que não são primitivos ou que ficaram no passado; como povos interculturais que usam o que podem da sociedade não indígena de forma a viabilizar sua existência; e que ao serem apresentados pelas imagens que marcam as culturas específicas de suas etnias - as vestimentas, pinturas corporais, além de danças, rezas e rituais - não são mostrados de forma exótica ou reduzidos a esse espaço da diferença, ressaltando a sua identidade múltipla, intercultural que se coloca no mundo de diversas formas sem abrir mão de suas culturas originárias para isso.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série de TV documental *Índio Presente* consiste em uma produção audiovisual feita por não indígenas para não indígenas. Pode-se verificar, no entanto, a presença da polifonia, tanto no âmbito da produção – com uma equipe majoritariamente formada por não indígenas e participação de indígenas em alguns episódios – quanto dos entrevistados, os quais, por sua vez, são formados por maioria indígena e também conta com a presença de não indígenas. Assim, a narrativa da série é conduzida pelas vozes dos entrevistados e complementada por cenas e performances (cenas que imitam a realidade) do cotidiano com intuito de apresentar o *modus vivendi* dos indígenas no presente.

Essa estruturação da narrativa por si só já representa uma estratégia discursiva utilizada para intervir no campo de representação dos povos indígenas. Os entrevistados selecionados podem ser divididos em dois grandes grupos, o de autoridades indígenas e não indígenas, as quais falam do lugar do especialista, do pesquisador ou do líder e porta-voz dos povos indígenas, e, portanto, agregam credibilidade ao discurso da série, e a dos “personagens agentes”, como são chamados pelos criadores da série, as pessoas que enunciam a partir de sua vivência e legitimam o discurso.

Nota-se que, em geral, é possível afirmar que essas vozes concordam entre si, no sentido de que buscam construir uma imagem positiva dos povos indígenas, em detrimento da pejorativa traçada pelo discurso colonial. Assim, a série delinea-se a partir do modo de organização do discurso argumentativo, pois, mesmo os trechos narrativos são estruturados pela edição de forma a problematizar, elucidar e provar aquilo que enuncia. Inclusive a dimensão visual contribui significativamente para isso, na medida em que as imagens são utilizadas em ancoragem da enunciação, buscando demonstrar, descrever e comprovar aquilo que é dito.

Quanto aos enquadramentos estabelecidos nas entrevistas, assume-se uma posição com efeito de objetividade, isto é, na maior parte do tempo sem adjetivação pelas angulações, predominância de ocularização objetiva e câmera estática. As demais cenas também têm caráter objetivo, na medida em que a maioria delas é descritiva. Aquelas performadas, isto é, claramente construídas para serem gravadas com diálogos combinados, apesar de narrativas, também são usadas de

forma a ancorar o discurso no real e na construção de uma verdade por correspondência.

Apesar de nem sempre as enunciações terem modalização alocutiva, foi possível notar que a série estabelece uma posição persuasiva em relação a audiência. Isso porque, mesmo que indiretamente, por saber que sua audiência se constitui de não indígenas, os quais se identificam com esse lugar, provoca reflexões e interpelações acerca dos temas tratados. Inclusive, percebeu-se que esses temas são abordados pelo viés do indígena da atualidade, sendo que o passado – colonização, presença de missionários – é tratado de forma pontual. Nos episódios escolhidos para análise, a contextualização mais longa relativa ao passado foi a feita sobre os indígenas da etnia Fulni-ô no episódio 3, em trechos não analisados especificamente neste estudo.

A imagem do indígena que emerge, dessa forma, é múltipla, não os conformando a apenas um tipo de rosto, de vida ou de cultura. A série projeta a imagem dos indígenas pela diversidade de etnias, aparências físicas, tradições e ritos. Não se aborda as especificidades de cada etnia no todo, mas apresenta características e refuta a ideia do índio genérico inventado pelo discurso hegemônico. Assim, contribui para romper com alguns estereótipos que homogeneizam e reduzem a diversidade das etnias à representação de um “índio padrão”.

Uma das formas de construir esse efeito de sentido consiste na projeção dos indígenas pela interculturalidade, a qual desloca o índio imaginário - que anda nu, fala em língua indígena e está restrito única e exclusivamente a hábitos e modos de viver relacionados a floresta – para uma representação que engloba a apropriação de dispositivos, modos de viver e profissões não indígenas, concomitante à valorização e manutenção de suas culturas originárias, rituais e saberes. Não só como uma forma possível em contextos convergentes, mas como a forma que os permite resistir e manter vivas suas tradições.

A interculturalidade é frisada em especial pelas imagens no episódio 2, em que o mesmo personagem indígena apresenta-se em uma cena incorporando aspectos da cultura não indígena e em outra vivendo rituais, com roupas e pinturas corporais específicas do seu povo. Já no episódio 3, destaca-se por meio das semelhanças entre indígenas e não indígenas. São mostradas pessoas com profissões, moradias, rotinas muito mais similares do que diferentes dos não indígenas. Tal dinâmica é potente, na medida em que a diferença é justamente a base

do processo de significação sobre a cultura que discrimina e produz campos de força na representação e estereotipagem do outro. Dessa forma, reforça-se que a identidade indígena não tem relação com primitivismo ou com a necessidade de “pureza cultural” idealizada pelo discurso colonial.

Os indígenas também são apresentados como pessoas conscientes das opressões que seus povos sofreram e das lutas que enfrentam e precisam enfrentar perante a sociedade e o Estado. Mostra os personagens indígenas pela sua capacidade de atuarem na sociedade como qualquer outra pessoa, desconstruindo a imagem de coitado, incapaz ou infantil que a tutela imprimiu nesses povos. Dessa forma, pode-se afirmar que a série articula um discurso de contestação às injustiças, desigualdades e opressão às identidades dos povos originários, rompendo com estereótipos e propondo uma abordagem mais dialógica de representação, construindo espaço de voz para os povos indígenas.

Inclusive, espaço para se fazer ouvir línguas indígenas que constituem a diversidade brasileira, desnaturalizando para o espectador, o qual, em geral concebe, o Brasil como um país que fala somente português. Outro ponto importante é que pela série vemos os indígenas do presente vivendo em moradias simples, improvisadas ou inacabadas, demonstrando uma condição financeira restrita, resultante do processo histórico de séculos de opressão identitária, dano patrimonial, perseguição e deslegitimação desses povos. Tal constatação é possível para espectadores que buscam compreender a história do contato interétnico, não é abordada de forma explícita ou como assunto dos trechos selecionados.

Por ser uma produção audiovisual marcada por múltiplas vozes, nota-se traços de diferentes pontos de vista, em alguns pontos, entre as vozes indígenas e não indígenas que constituem a série. A forma como o contato interétnico é apresentado, por exemplo, pelas enunciações dos não indígenas, como algo pacífico, até porque esse assunto foi abordado por não indígenas que procuraram se aproximar e conhecer as culturas indígenas na atualidade, ou seja, que estão abertos ao diverso e estavam em busca justamente dessa aproximação. Já as enunciações dos indígenas mostram o contato conflituoso, marcado por preconceitos e desafios para sua existência. Outra diferença é que nas vozes não indígenas há uma tendência de comparação entre culturas, nesse caso, posicionando as culturas indígenas como superiores, enquanto nas vozes indígenas não se destacam as comparações, e sim

as diferenças entre direitos que lhes são negados e os estereótipos que os conformam a uma posição opressiva.

A ideia sobre quem pode ser indígena também é um ponto que traz duas visões na série. No episódio 2, por exemplo, constata-se a presença de signos verbais e imagéticos que posicionam o não indígena como aprendiz e também ocupando o lugar do indígena, transformando-se em “um pouquinho indígena” (SD10). Por outro lado, o tema do episódio 3, trata sobre “não é uma questão de qualquer um pode ser índio, isso é uma bobagem” (SE1), explicando o autorreconhecimento. Demonstrando, assim, a presença de vozes dissonantes na série.

Índio Presente permite, portanto, o contato com os povos indígenas a partir de quebras de expectativas do imaginário construído pelo discurso hegemônico-colonial e o espectador pode se reconhecer e se solidarizar pelas tantas semelhanças que identifica com os povos originários. Contudo, nota-se também traços da romantização dos indígenas, como nos relatos da Sequência D, dos não indígenas que participam do evento interétnico, os quais, apesar de valorizar as culturas indígenas, posicionam os povos originários no passado, suas culturas como meios místicos de acessar a origem do mundo, além de associações repetidas ao longo dos episódios de relacionar os indígenas à natureza, seja por enunciações, seja por imagens e sons de signos da natureza.

Corroborando, assim, o que Spivak (2008) afirma sobre a incapacidade de se desafiar certa cadeia hegemônica de signos, na medida em que eles nos constituem e configuram-se como base da nossa compreensão de mundo, torna-se praticamente inevitável que restem traços ainda a serem desconstruídos que se fixam nos discursos, mesmo os mais combativos às narrativas hegemônicas. *Índio Presente* traz marcas da polifonia que o constitui, na qual evidencia-se um discurso de contestação da representação estereotipada dos indígenas, no qual, porém, há traços do discurso hegemônico que busca combater. Mas, sobretudo, a série trabalha contra a subalternidade criando espaços a partir dos quais os indígenas possam se articular e, como consequência, possam também ser ouvidos.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**. Londres: Verso, 1983.
- ANGRISANO, Rafael. **As narrativas dos acontecimentos nos telejornais mineiros**: uma análise do discurso das reportagens no MG TV e Jornal de Alterosa. 2014. 177f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto vídeo nas aldeias. Campinas: [s.n.], 2015.
- BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofonico**. Madrid: Cátedra, D.L., 1994.
- BARTHES, Roland. Rhetorique de l'image. **Communications**, Paris (França): Seuil, n. 4, p. 40-51, 1964.
- BASTOS, Aurélio Wander. As terras indígenas no direito constitucional e na jurisprudência brasileira. In: SANTOS, Silvio Coelho dos (org.). **Sociedades indígenas e o direito**: uma questão de direitos humanos. Florianópolis: UFSC/CNPq, 1985, p.85-98.
- BERARDO, Rosa. A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. **Revista Comunicação & Informação**, v.5, n.1/2, p.63-75, jan./dez. 2002
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRAIGHI, Antonio Augusto. **Que telejornal o mineiro vê?** Uma análise discursiva da estrutura e apresentação de noticiários em Minas Gerais. 2012. 241f. – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- BRAIGHI, Antonio Augusto. **Análise do discurso midiativista**: uma abordagem às transmissões simultâneas do Mídia Ninja. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2016.

BRASIL. Constituição. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL, Leis. **Legislação indigenista**. Brasília: Senado Federal/Sub-secretaria de Edições Técnicas, 1993.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Revista Devires – Cinema e Humanidades**, v. 5, n. 2, jul.-dez., p. 98-125, 2008.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: PEREIRA, Paulo Roberto (org.). **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999 [1500].

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2018.

CORRADI, Analaura; ASSUMPÇÃO, Douglas Junior Fernandes; CORREIA, Karen dos Santos. A presença indígena no Telejornal Liberal: redes de memória e identidade. **Revista Latino Americana de Estudo em Cultura e Sociedade**. v.3, dez., 2017 (edição especial).

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Povos da megadiversidade. **Piauí**. n. 148, p.36-39, 2019.

DAVID-SILVA, Giane. **A informação televisiva: uma encenação da realidade (Comparação entre telejornais brasileiros e franceses)**. 2005. 219 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DENEVAN, William. The aboriginal population of Amazonia. In: DENEVAN, William. **The native population of the Americas in 1492**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976.

DELGADO, Paulo Sergio; TERENA DE JESUS, Naine. **Povos indígenas do Brasil: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald. Énonciation et polyphonie chez Carles Bally. In: **Logique, structure, énonciation**: lectures sur le langage. Paris: Minuit, 1989, p.165-191.

DYER, Richard (Org.). **Gays and film**. Londres: British Film Institute, 1977.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2011.

FREIRE, J. R. Bessa. Cinco ideias equivocadas sobre o índio. **Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESCH)**. Manaus-Amazonas, nº 1, p. 17-33, set. 2000.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. 1995. Diálogo entre Povos Indígenas: a experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo. **Revista Antropologia**, São Paulo, v.38, n.1, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008a.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008b.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. 3.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

GIDDENS, Anthony. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1991.

GRAMSCI, ANTONIO. **Cadernos do cárcere**. v.5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEMMING, John. Os índios do Brasil em 1500. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**. São Paulo: Edusp; Brasília, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 1998, v.1, p.101-127. (América Latina Colonial).

IBGE. **Tendências demográficas**: uma análise dos indígenas com base nos resultados da amostra dos Censos Demográficos 1991 e 2000. Rio de Janeiro, 2005.

IBGE. **Censo demográfico 2010**: características da população e dos domicílios. Rio de Janeiro, 2011.

JENNINGS, Francis. **The invasion of America: indians, colonialism and the cant of conquest**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

KASEKER, Mônica Panis; RIBEIRO, Lucas; QUEIROZ, Yago Junior dos Santos. Um Avá-Guarani com uma câmera na mão. In: AMARAL, Wagner Roberto do; ICHIKAWA, Elisa Yoshie. **Conflitos e resistências para a conquista e demarcação de terras indígenas no oeste do Paraná: os caminhos e as expressões do fortalecimento das lideranças e da cultura Guarani**. Ponta Grossa: Atena, 2019, p.158 - 170.

LAC, Flávia. Acerca do turismo étnico indígena e o uso da história. **Semintur**, Caxias do Sul, jul., 2010.

LACLAU, Ernest. **New reflections on the resolution of our time**. Londres: Verso, 1990.

LEWIS, Norman. Genocídio, **Piauí**. n. 148, p.40-52, 2019 [1969].

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil hoje**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

MAGALHÃES, Edvard Dias (org.). **Legislação indigenista brasileira e normas correlatas**. Brasília: FUNAI/CGDOC, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MASSEY, Doreen. A global sense of place. **Marxism Today**, jun., 1991.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêtricas. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014

MATOS, Maria Helena Ortolam. **O processo de criação e consolidação do movimento pan-indígena no Brasil (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - ICH, UnB, Brasília, 1997 (versão remunerada).

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). **Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual**. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994.

MORÁN, José Manuel. A informação na televisão: critérios editoriais. **Revista Comunicação e Sociedade**, n.14, p. 19-31, 1986.

MOREIRA, Vania Maria Losada. Terras Indígenas do Espírito Santo sob o regime territorial de 1850. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.22, n.43, p.153-170, 2002.

MOURA, Maria Francisca Canovas de. **Jornalismo e Produção em TV**. 2005. Disponível em: <http://www.sitetj.jor.br/ji.asp?idtexto=4>. Acesso em: 3 nov. 2020.

NAGIB, Lucia. “Kuarup”, o filme. **Revista USP**. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i3p185-186>. Acesso em: 22 fev. 2021.

NEVES Ivânia; CARVALHO, Vívian. A presença indígena na telenovela brasileira: poder, interdição e visibilidade. **Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. v. 42, n.1, p. 167-182, abr. 2019.

NOGUEIRA, Heloisa Guimarães Peixoto. Identidade e caráter brasileiro: a arte da dissimulação. *In*: ZUGUEIB NETO, Jamil (org.). **Identidades e Crises Sociais na Contemporaneidade**. Curitiba: UFPR. 2005, p.261-272.

OLIVEIRA, Teresinha Silva. Olhares que fazem a “diferença”: o índio em livros didáticos e outros artefatos culturais. **Revista Brasileira de Educação**. Rio Grande do Sul, n.22, p.25-34. jan. fev. mar. abr., 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista**: discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1990.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Discurso, Imaginário Social e Conhecimento. **Em Aberto**, Brasília, ano 14, n.61, jan/mar. 1994.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2001.

ORTNER, Sherry. Introduction. *In*: *The Fate of "Culture": Geertz and Beyond*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Contexto e horizonte ideológico: reflexões sobre o Estatuto do Índio. *In*: SANTOS, Sílvio Coelho dos (org.). **Sociedades indígenas e o direito: uma questão de direitos humanos**. Florianópolis: Ed. UFSC/CNPq, 1985, p.17-30

PACHECO DE OLIVEIRA, João; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A presença indígena na formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

RANGEL Villela, Bruno. Entrevista concedida a Adriana Nakamura Gallassi. 8 mar. 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROBINS, Kevin. Tradition and translation: national culture in its global context. *In* CORNER, John; HARVEY, Sylvia. (orgs), **Enterprise and heritage**: crosscurrents od national culture. Londres: Routledge, 1991.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Relatório dos trabalhos realizados de 1900-1906 pela Comissão de Linhas Telegráficas do Estado do Mato Grosso**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. Londres: Vintage Books, 1993.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I)”. **Mana**, 3(1), p. 41-73, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **A crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 6º ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

SOUZA LIMA, Antonio Carlos de. Sobre indigenismo, autoritarismo e nacionalidade: considerações sobre a constituição do discurso e da prática da “produção fraternal” no Brasil. In: PACHECO DE OLIVEIRA, João (org.). **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero: Ed. UFRJ, 1987, p.149-204.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Estudios de la subalternidade: deconstruyendo la historiografía. In: MEZZADRA, Sandro (org.). **Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p.33-67.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STEWART, Julian H. South American cultures: the population of South American. In: STEWARD, Julian H. (org.). **Handbook of South American Indians**. Washington D.C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1949, vol. 5, p. 655-658.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **Imagens**. Campinas, v.18, n.1, jan.-mar., p.191-223, 2011.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TERENA, Marcos. O futuro das populações indígenas na sociedade brasileira. In: RATTNER, Henrique (Org.), **Brasil no limiar do século XXI**: as alternativas para a construção de uma sociedade sustentável. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p.159-182.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dez., 1993.

THEVET, André. **As singularidades da França antártica**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978 [1556].

TREVISAN, Anderson Ricardo. Cinema, história e nação: Humberto Mauro e *O Descobrimento do Brasil*. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.21, n.40, p.215-235, jan.-jun., 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Breve biografia dos criadores de *Índio Presente*

1) Bruno Rangel Villela

Bacharel e licenciado em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Ciências da Integração da América Latina (Comunicação e Cultura) pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM-USP) e tem diversas formações complementares na área do audiovisual relacionadas principalmente a roteiro, *storytelling*, edição e finalização de vídeo. Atua há mais de 10 anos na área do audiovisual, entre pesquisa, educação e produção, em especial na região Amazônica. Atualmente trabalha como roteirista no Núcleo Criativo da Rizoma Audiovisual⁴⁹ em projetos documentais, entre cinema e televisão, sobre a relação do indígena com a modernidade, e na pré-produção da série documental “No rastro dos bichos”, com o fotógrafo Adriano Gambarini, aprovada no edital público “Prodav 08 2018 TV Pública”.

Além da série de TV documental *Índio Presente*, na qual atuou como criador, roteirista e diretor, Villela roteirizou e dirigiu uma série de reportagens especiais do programa Nova Amazônia da TV Cultura-Amazonas e TV Brasil, entre outras produções como curtas ficcionais de animação e trabalhos para iniciativas socioambientais. No âmbito acadêmico foi professor convidado das disciplinas de Roteiro e de História do Cinema no curso de Tecnologia em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), pesquisador-bolsista do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e ministrou oficinas de vídeo para diversos grupos sociais (idosos, indígenas e pessoas com deficiência intelectual).

2) Juliana Almeida

Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), especialista em Desenvolvimento Local pelo International Training Centre of the ILO, em Indigenismo pela Universidade Positivo e em Gestão Colaborativa de Sistemas Sócio-Ecológicos-Complexos na Amazônia Brasileira pela

⁴⁹ A Rizoma Audiovisual é o primeiro núcleo de desenvolvimento de projetos audiovisuais no Amazonas financiado pelo Fundo Setorial do Audiovisual.

Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT) e mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atuou como indigenista e na coordenação de projetos ambientais junto a cinco povos indígenas do Mato Grosso, são eles: Enawene-Nawe, Manoki, Myky, Nambiquara e Xavante, dos quais os três primeiros foram escolhidos para compor *Índio Presente*. Na série, a antropóloga foi criadora, roteirista e produtora executiva. Além dessa série televisiva, também atuou na produção de outros vídeos, como *Yaõkwa: um patrimônio ameaçado* (2009), realizado pelo Vídeo nas Aldeias em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e *Projeto Berço das Águas - Gestão Territorial* (2012). Atualmente é coordenadora de fiscalização na FUNAI⁵⁰.

3) Sérgio Pires Lobato

Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), pós-graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Cuiabá, em Indigenismo pela Universidade Positivo e mestre em Antropologia Visual pela Universidade de Barcelona. Lobato atuou como indigenista junto ao Povo Manoki desenvolvendo projetos na área de educação, economia, cultura, saúde e direitos indígenas e foi responsável pela formação audiovisual do povo Araweté, do Pará. Além de diretor de *Índio Presente*, dirigiu e roteirizou vídeos no Amazonas na função de Coordenador de Comunicação Audiovisual e Intercâmbio das etnias Deni, Katukina e Paumari através da Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID) e Operação Amazônia Nativa (OPAN) e outros vídeos institucionais como *Garaitxa – Ecoturismo Indígena* (2011), *Paumari – O povo das águas* (2012) e os curta-metragens *Mopõ'i – O menino Manoki* (2011) e *Pamoari na Cidade* (2010). Os povos Manoki e Paumari fazem parte da série *Índio Presente*.

⁵⁰ <https://br.linkedin.com/in/juliana-almeida-antropologa>

APÊNDICE B - Breve biografia dos entrevistados

1) Anápuàka Tupinambá

Anápuàka Muniz Tupinambá Hã-hã-hãe, da etnia Tupinambá, é um dos fundadores da primeira rádio indígena do Brasil e faz ampla utilização do ativismo *online* para dar visibilidade aos povos indígenas. Filho de pai indígena e mãe negra, ele nasceu e cresceu em São Paulo⁵¹. Dos 8 aos 13 anos, vivenciou o cotidiano da aldeia Tupinambá, localizada na Reserva Indígena Caramuru Catarina Paraguassu, no município de Pau Brasil, no sul da Bahia, e de lá mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de estudar em escola regular⁵². Com profundo envolvimento no ativismo indígena, principalmente na comunicação, Anápuàka teve sua trajetória reconhecida em 2011 ao ganhar o Prêmio Mozilla Firefox: Libertadores da Web. Após dois anos, fundou a Rádio Yandê - que significa “nós” em Tupi -, junto com Denilson Baniwa e Renata Machado Tupinambá.

Na série, Anápuàka aparece em cinco episódios: “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 9: Os índios não vivem em cidades”, “Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio” e “Equívoco 13: Os índios pertencem ao passado”. Ele é uma das autoridades indígenas selecionadas pela série para falar de diversos assuntos e trazer uma visão do que é ser índio no presente.

2) Daniel Munduruku

Daniel Munduruku, da etnia Munduruku, nasceu em Belém, no Pará. É graduado em Filosofia, História e Psicologia, mestre em Antropologia Social pela Universidade São Paulo (USP), doutor em Educação também pela USP e pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Além da formação acadêmica, Daniel destaca-se como escritor com mais de cinquenta livros publicados e muitos prêmios nacionais e internacionais por sua obra literária, predominantemente

⁵¹ Disponível em: http://simaigualdaderacial.com.br/premio2020/?ex_team=anapuaka-muniz-tupinamba. Acesso em 6 nov. 2020

⁵² Disponível em: https://www.facebook.com/Anapuakatupinamba/about_details. Acesso em 6 nov. 2020

infanto-juvenil, como Prêmio Jabuti, Prêmio Academia Brasileira de Letras, Prêmio Érico Vanucci Mendes - CNPq, Prêmio Mandanjeet Singh para a Promoção da Tolerância e Não Violência da UNESCO, Prêmio Fundação Bunge, entre outros⁵³.

Ativista engajado nas causas indígenas, Daniel Munduruku é Diretor-Presidente do *Instituto Uk'a - Casa dos Saberes Ancestrais*, instituição sem fins lucrativos com objetivo de prestar serviços na área educacional proporcionando maior conhecimento da temática indígena pela sociedade⁵⁴ - e membro-fundador da Academia de Letras de Lorena, cidade do interior de São Paulo. O escritor também administra uma livraria online especializada em livros de autores indígenas e promove, há 17 anos, o Encontro de Escritores e Artistas Indígenas em parceria com a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Nas eleições de 2020 foi candidato à Prefeitura de Lorena pelo PCdoB.

A voz de Daniel Munduruku figura em cinco episódios da série: “Equívoco 1: Os índios estão acabando”, “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio” e “Equívoco 12: Os índios atrapalham o desenvolvimento”. Assim, ele também uma das autoridades indígenas selecionadas pela produção da série.

3) Denilson Baniwa

Denilson Baniwa, da etnia Baniwa, nasceu na aldeia Darí, localizada em Barcelos, Amazonas. É formado em publicidade pela PUC-RJ, mas é pelo seu trabalho de artista, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas que é mais conhecido. Ele que foi um dos fundadores da Rádio Yandê, primeira rádio indígena do país, também é reconhecido pela sua arte, que tem como base as referências culturais do povo Baniwa e da luta dos indígenas. Vencedor do Prêmio Festival Festas de Lisboa, categoria Ilustração, em 2014 e do Prêmio Pipa de Arte Contemporânea, categoria Online, em 2019, sua arte já ultrapassou o Brasil e foi

⁵³ Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html>. Acesso em 6 nov. 2020

⁵⁴ Disponível em: <http://maraca.eadbox.com/quem-somos>. Acesso em 6 nov. 2020

exposta em países como Suíça, França, Portugal, Canadá e, atualmente a Austrália, onde participa da Bienal de Sydney⁵⁵.

É uma das autoridades indígenas da série e figura em quatro episódios: “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 9: Os índios não vivem em cidades” e “Equívoco 13: Os índios pertencem ao passado”.

4) Kissibi Kumu

Raimundo Kissibi, da etnia Dessana, nasceu na região de Pari Cachoeira, no Rio Tiquié, em São Gabriel da Cachoeira (AM). Desde 2002 vivia na Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Tupé, próximo à Manaus, onde se tornou um grande divulgador da cultura indígena do Rio Negro, até seu falecimento em fevereiro de 2018. *Kumu* é como se chamam os pajés Dessana e como Raimundo ficou mais conhecido. Grande conhecedor de ervas, benzimentos e rezas, Kissibi Kumu teve um papel importante na preservação da cultura do seu povo e como testemunha dos efeitos da colonização para os indígenas⁵⁶. Ele é um dos “personagens agentes” escolhidos pela produção da série, cujo papel é mostrar o indígena no presente e debater com as autoridades. Assim, só participa do episódio “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”.

5) Regis Myrupu

Regis Myrupu, da etnia Dessana, nasceu em Pari-cachoeira, comunidade indígena ao noroeste da Amazônia. Com seu pai, Kissibi Kumu, aprendeu as particularidades da cultura Dessana e tornou-se líder espiritual, o xamã, da comunidade São João do Tupé, próximo a Manaus. Desde 2014, coordena o projeto *Floresta Cultural Herisãrõ*, o qual se dedica à troca sustentável entre o turismo responsável e a cultura indígena. Regis também trabalhou como ator no filme *A Febre*, dirigido por Maya Da-Rin, pelo qual ganhou o prêmio de melhor ator no 72º Festival

⁵⁵ Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/artists/denilson-baniwa/>. Acesso em 6 nov. 2020

⁵⁶ Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-rio-negro/morre-o-paje-dessana-raimundo-kissibi-do-alto-rio-negro-am>. Acesso em 6 nov. 2020

de Locarno, na Suíça⁵⁷. Engajado na manutenção da cultura do povo Dessana e dos indígenas, em entrevista para o Festival falou a respeito da ameaça que as florestas brasileiras sofrem e sobre a força e a capacidade dos indígenas de atuar na sociedade como um todo⁵⁸. Ele faz parte do grupo de “personagens agentes” e aparece apenas no episódio “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”.

6) Lappa Kamayurá

Lappa Kamayurá reside no Parque Indígena do Xingu (MT), na região conhecida como Alto Xingu. Na série, ele é identificado como pertencente ao Povo Kamayurá, contudo, ao dirigir a pergunta para André Borba, questiona sobre a “cultura Yawalapiti”, além disso, há matérias sobre a sua banda de reggae, *Sonissini Mavutsni* - raiz de Deus em Tupi e Karibe - em que é identificado como pertencente a etnia Yawalapti. Os Kamayurá e os Yawalapti são grupos que vivem no Parque Indígena do Xingu, os quais têm relação próxima e muitos casamentos interétnicos. Inclusive os Yawalapti utilizam mais a língua Kamayurá para se comunicarem⁵⁹. Assim, infere-se que provavelmente Lappa pode pertencer às duas etnias por ser filho de um relacionamento interétnico. Em sua banda, Lappa é vocalista e tem domínio da percussão indígena e da flauta⁶⁰. A música foi uma das formas que encontrou de levar a sua cultura para além dos limites do Xingu.

Na série, Lappa aparece sendo pintado para um ritual do seu povo na Aldeia Multiétnica e dirigindo uma pergunta para um não indígena no episódio “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”. Ele é um dos “personagens agentes” escolhidos pela série, mas não tem muito espaço de voz.

7) Maike Sá

Maike Wítxô Torres, da etnia Fulni-ô, é Cientista Social pela Universidade Rural de Pernambuco (UFRPE). Foi um dos 27 autores indígenas do

⁵⁷ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/ator-indigena-brasileiro-leva-premio-no-festival-de-locarno>. Acesso em 6 nov. 2020

⁵⁸ Disponível em: <https://www.cineset.com.br/amazonense-regis-myrupu-vence-premio-de-melhor-ator-no-festival-de-locarno>. Acesso em 6 nov. 2020

⁵⁹ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawalapit>>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶⁰ Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/879269/grupo-sonissini-mavutsini-mistura-musica-indigena-com-o-reggae>. Acesso em 6 nov. 2020

livro “Memória da Mãe Terra”⁶¹. Na série, ele aparece no episódio “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”, no qual atuou como produtor, conduzindo a entrevista com Suyanne Verissimo e Towe Verissimo.

8) Sônia Guajajara

Sônia Bone Guajajara, da etnia Guajajara/Tentehar, nasceu na Terra Indígena Araribóia, no Maranhão. É considerada uma liderança indígena que luta pelos direitos das populações originárias. Em sua trajetória, já ocupou cargos em diferentes organizações e movimentos com esse fim, como a Coordenação das Organizações e Articulação dos Povos Indígenas do Maranhão (Coapima), a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) e, atualmente, é coordenadora executiva da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib). Além disso, ela foi a primeira indígena a compor uma chapa para disputar a Presidência da República. Junto com Guilherme Boulos, foi candidata a vice-presidente do Brasil pelo PSOL nas eleições de 2018.

Formada em Letras e Enfermagem, especialista em Educação especial pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Sônia Guajajara já recebeu vários prêmios e honrarias, como o Prêmio Ordem do Mérito Cultural 2015 do Ministério da Cultura, Medalha 18 de Janeiro pelo Centro de Promoção da Cidadania e Defesa dos Direitos Humanos Padre Josimo, Medalha de Honra ao Mérito do Governo do Estado do Maranhão⁶² pela articulação com os órgãos governamentais no período de queimadas na Terra Indígena onde nasceu e, mais recentemente, foi reconhecida como uma das 100 personalidades mais influentes a América Latina por um conjunto de organizações internacionais que compõem o grupo *Latinos por la Tierra*⁶³. Sônia tornou-se uma das principais vozes indígenas do Brasil em âmbito nacional e internacional. Além de diversas viagens ao exterior para lutar por direitos

⁶¹ Disponível em: <http://www.thydewa.org/wp-content/uploads/2014/12/livro-mae-terra-web.pdf>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶² Disponível em: <https://psol50.org.br/conheca-sonia-guajajara-primeira-indigena-em-uma-pre-candidatura-presidencial>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶³ Disponível em: <https://apiboficial.org/2020/10/30/sonia-guajajara-entre-as-100-personalidades-mais-influentes-do-mundo>. Acesso em 6 nov. 2020

dos indígenas, ela também utiliza amplamente as redes sociais e tem 334 mil seguidores no Instagram⁶⁴, o qual utiliza para amplificar sua voz.

Na série, Sônia Guajajara é uma das autoridades indígenas selecionada pela produção e aparece em cinco episódios: “Equívoco 1: Os índios estão acabando”, “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio” e “Equívoco 13: Os índios pertencem ao passado”.

9) Suyanne, Tawa e Towe Verissimo

Towe Verissimo é pai de Suyanne e Tawa. Juntos atuam na Academia Fulni-ô, que fica em Águas Belas, em Pernambuco. Suyanne como professora de dança e Tawa e Towe como *sensei*⁶⁵ de Karatê, arte marcial de origem japonesa. Eles são “personagens agentes” e aparecem somente no episódio “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”.

10) Anna Maria da Costa

Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da Costa atua como professora do Centro Universitário de Várzea Grande (UNIVAG) e é membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Com graduação, mestrado e doutorado em História e pós-doutorado em Ciências Sociais, a historiadora indica como suas linhas de pesquisa a Antropologia Indígena e a História Indígena e do Indigenismo. Costa também atuou como professora de 1º Grau da FUNAI, entre 1982 e 1987, e como Pesquisadora da FUNAI, entre 1988 e 2015. À época da entrevista para a série (2017-2018) seu projeto de pesquisa era “Povos Indígenas, Educação e Políticas Públicas na diversidade cultural indígena: aplicabilidade da lei 11.654/2008 no Ensino Fundamental e Médio”⁶⁶. Na série, a historiadora participa do episódio “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/guajajarasonia>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶⁵ *Sensei*, significa “professor” em japonês, e é como os atletas de Karatê se referem aos seus treinadores.

⁶⁶ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9565286522023443>. Acesso em 6 nov. 2020

11) Bruna Franchetto

Bruna Franchetto é professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e dos Programas de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional e em Linguística e Filologia. Sua graduação e mestrado são em Filosofia pela Università degli Studi di Roma La Sapienza e doutorado em Antropologia Social pela UFRJ. Atualmente coordena o Projeto PQ-CNPq “Línguas Indígenas: investigando temas gramaticais e etnolinguísticos” e o Programa de Documentação de Línguas Indígenas - PRODOCLIN, uma iniciativa do Museu do Índio, FUNAI e UNESCO⁶⁷. Em *Índio Presente*, Franchetto faz parte dos episódios “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura” e “Equívoco 5: Todos os índios falam Tupi”.

12) Deborah Duprat

Deborah Duprat é uma jurista brasileira que ingressou no Ministério Público Federal como procuradora da República em 1987, foi promovida a subprocuradora-geral da República em 2003 e, em 2016, foi designada procuradora federal dos direitos do cidadão para um mandato de dois anos renovado em 2018, o qual se estendeu até 22 de maio de 2020, quando foi destituída de sua função por Augusto Aras, procurador-geral da República. A destituição ocorreu em meio a críticas de organizações sociais, movimentos populares e redes de defesa dos direitos humanos como uma atitude autoritária⁶⁸.

A jurista é conhecida pela sua atuação pela defesa dos direitos humanos e pelo compromisso que assumiu em fazer valer a Constituição de 1988. Atuou em diversos casos de grande repercussão como o reconhecimento do casamento em relações homoafetivas, a demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, o direito das pessoas transexuais trocarem de nome independente de cirurgia de redesignação sexual, na criação da Reserva Extrativista do Rio Xingu, entre outros⁶⁹. Na série, Deborah Duprat faz parte de seis episódios “Equívoco 3: Qualquer

⁶⁷ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8621640564395100>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶⁸ Disponível em: <https://terradedireitos.org.br/noticias/noticias/destituicao-da-procuradora-deborah-duprat-de-conselho-de-direitos-humanos-e-ato-autoritariodizem-organizacoes/23203>. Acesso em 6 nov. 2020

⁶⁹ Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/o-legado-de-deborah-duprat>. Acesso em 6 nov. 2020

um pode ser índio”, “Equívoco 4: A igreja conquistou os índios”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 8: Os índios não respondem pelos seus atos”, “Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio” e “Equívoco 12: Os índios atrapalham o desenvolvimento”.

13) João Pacheco

João Pacheco de Oliveira Filho é antropólogo, professor titular da UFRJ e está vinculado como membro regular do quadro docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Uma pesquisa de campo com índios Tikuna do Alto Solimões, Amazônia, deu origem a sua dissertação de mestrado, em 1977, e a sua tese de doutorado, em 1986. Coordenou um projeto de monitoramento das terras indígenas no Brasil, entre 1986 e 1994, com apoio da Fundação Ford, o qual resultou em trabalhos analíticos, coletâneas e atlas.

O pesquisador, mais recentemente, vem se dedicando ao estudo de questões ligadas à antropologia do colonialismo e a antropologia histórica, desenvolvendo trabalhos sobre processo de formação nacional, historiografia, museus e coleções etnográficas. João Pacheco também é curador das coleções etnológicas do Museu Nacional e organizou a exposição *Os Primeiros Brasileiros*, relativa aos indígenas do nordeste, exibida no Recife, Fortaleza, Rio de Janeiro e Córdoba, na Argentina. Foi um dos fundadores do Maguta, um centro de documentação e pesquisa do Alto Solimões, no Amazonas, junto com lideranças indígenas. Este centro deu origem ao Museu Maguta, administrado diretamente pelo movimento indígena por meio do Conselho Geral da Tribo Tikuna⁷⁰.

Na série, faz parte de cinco episódios “Equívoco 1: Os índios estão acabando”, “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”, “Equívoco 7: Os índios são incapazes por isso precisam ser tutelados”, “Equívoco 9: Os índios não vivem em cidades” e “Equívoco 10: Tem muita terra pra pouco índio”.

⁷⁰ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3524115532897588>. Acesso em 6 nov. 2020

14) José R. Bessa Freire

José Ribamar Bessa Freire é professor da Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), onde orienta pesquisas de doutorado e mestrado da Faculdade de Educação da UERJ e coordena o Programa de Estudos dos Povos Indígenas. Tem Curso técnico/profissionalizante pelo Instituto de Educação do Amazonas, Graduação em Comunicação Social pela UFRJ, Especialização em Sociologie du Développement pelo IRFED na França, doutor em Letras pela UERJ e cursou o doutorado em História na École Des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, França (1983). Atuou como professor em diversas universidades brasileiras e internacionais.

Freire também ministra cursos de formação de professores indígenas em diferentes regiões do Brasil e assessora a produção de material didático. Escreveu, organizou e co-organizou vários livros. Inclusive, a sua palestra, publicada como artigo, “Cinco ideias equivocadas sobre o índio”, foi base para a elaboração do projeto da série *Índio Presente*. Atualmente o pesquisador também coordena o Programa de Estudos dos Povos Indígenas (PROÍNDIO/UERJ) e o Laboratório de Pesquisas em Oralidade (Laboral/UNIRIO), além de manter uma coluna semanal em jornais do Amazonas⁷¹.

Na série, Freire faz parte de cinco episódios “Equívoco 2: Os índios estão perdendo a cultura”, “Equívoco 3: Qualquer um pode ser índio”, “Equívoco 5: Todos os índios falam Tupi”, “Equívoco 6: Os índios são preguiçosos” e “Equívoco 9: Os índios não vivem em cidades”.

⁷¹ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7211811266353518>. Acesso em 6 nov. 2020

ANEXO

Entrevista episódica: Bruno Villela

Realizada em 8 de março de 2020

Escolha do tema e financiamento:

1) Como foi a escolha do tema? De quem ou a partir de qual instituição surgiu a ideia?

BRUNO VILLELA: Eu já trabalhava com uma série documental chamada Nova Amazônia, produzida pela TV Cultura do Amazonas e veiculada em rede nacional pela TV Brasil. Minha companheira, Juliana Almeida, é antropóloga e indigenista, trabalhou muitos anos com diversos povos indígenas, sobretudo no Mato Grosso. Sonhávamos em realizar uma série documental que apresentasse ao público leigo a questão indígena hoje, tão distante da educação e cultura das sociedades não-índias, sobretudo urbanas. Quando surgiu a linha de financiamento do PRODAV 08 2014, numa parceria da EBC com a Ancine, pela primeira vez, foram destinados o montante de 12 milhões de reais apenas para Região Norte, que mobilizou toda a classe de trabalhadores do audiovisual, carente de recursos técnicos e financeiros. Como as linhas temáticas no PRODAV eram direcionadas, e havia uma linha que propunha uma série documental que problematizasse a questão indígena e o colonialismo; pensamos que ali estava a oportunidade de desenvolvermos esse material de maior alcance público. Convidamos o realizador audiovisual, Sérgio Lobato, que também é antropólogo e indigenista, e amigo de longa data, para compormos o projeto. Discutíamos muito acerca do distanciamento que as pessoas não-índias tinham dos indígenas, mesmo em Manaus onde boa parte da população descende de povos tradicionais, mas negam suas origens. A partir de um texto do amazonense José Bessa-Freire “5 ideias equivocadas sobre os índios”, surgiu o conceito da série: todos os estereótipos e distanciamentos estavam presos a um único: o equívoco de que os índios pertencem ao passado. Decidimos que, apesar de ser um argumento amplo, falaríamos do Índio Presente, usando os equívocos como ironia a fim de exortar o público para o debate. A proposta do edital era realizar uma série com 13 episódios de 26 minutos. Era nítido o caminho metodológico de que cada episódio deveria tratar de um equívoco, então desdobramos eles até chegar nos 13. A partir daí, eu, Juliana

e Sérgio sentamos juntos e escrevemos o projeto. Dá pra dizer que nós três pensamos juntos a série.

2) De onde vieram os recursos para a realização da série?

BRUNO VILLELA: Todos os recursos vieram do Fundo Setorial do Audiovisual, que tem como agente financiador o BRDE (Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul), por meio da Chamada Pública Prodav 08 2014 TV's Públicas (Norte). O recurso aprovado foi de 1.300.000,00 (um milhão e trezentos mil reais).

3) Se for financiamento público, qual era o edital?

BRUNO VILLELA: Prodav 08 2014 Tv's Públicas (Norte)

Processo de produção da série:

4) Da decisão do tema até a finalização dos episódios da série, foi quanto tempo? Se tiver ideia de datas (mês e ano) anote, por favor.

BRUNO VILLELA: O tempo foi de 2 anos, em média. O processo para escrever o projeto juntamente com a parceria com a Amazon Picture, que acabou sendo a proponente; pois nossa empresa Cambará Filmes era recém-criada (foi formada a partir da nossa parceria na criação do projeto Índio Presente); durou mais ou menos um mês. A aprovação do projeto foi em outubro de 2015, e o depósito dos recursos aconteceu no fim de fevereiro de 2016, dando início à produção que, segundo o edital, tinha limite de 14 meses, finalizando em abril de 2017.

5) Por que e como os 13 equívocos narrados na série foram escolhidos?

BRUNO VILLELA: Como já dito, os equívocos foram inspirados no texto de José Ribamar Bessa-Freire "5 ideias equivocadas sobre os índios". Para não confundir o espectador decidimos adotar a palavra "equívoco", substituindo "episódio" para não gerar desaviso e, à primeira vista, alguns preconceitos e estereótipos fossem dados como verdade (já que para muitas as pessoas, infelizmente eles são). A série tem um

conceito unificador que parte da ideia do antropólogo Marshall Sahlins de “indigenização da modernidade”: o índio não incorpora a modernidade sem também indigenizá-la. Este conceito é complementado por outro: a inseparabilidade entre natureza e cultura, prevista no pensamento dos povos ameríndios. Dessa forma, entendemos que toda cultura é dinâmica e toda teoria do conhecimento ou epistemologia tem valor científica. Assentando essas bases, surgem os grandes temas: territorialidade, identidade, xamanismo e ciência, direitos e deveres, cultura e sociedade. Com exceção dos equívocos 4, 5, 9 e 13; os demais que intitulam os episódios são frases reproduzidas pelo senso comum como: “Os índios estão acabando” (Equívoco 1); “Os índios estão perdendo a cultura” (Equívoco 2); “Todo mundo pode ser índio” (Equívoco 3); “Os índios são preguiçosos” (Equívoco 6); Os índios são incapazes, por isso precisam ser tutelados” (Equívoco 7); “Tem muita terra pra pouco índio” (Equívoco 10); “A sociedade indígena é atrasada” (Equívoco 11); “Os índios atrapalham o desenvolvimento” (Equívoco 12). Pode-se perceber que os equívocos 7 e 8 são complementares por tratarem da desinformação em torno dos direitos indígenas; assim como 11 e 12 falam ambos sobre o embate entre o desenvolvimento capitalista e um pensamento pautado pelo bem viver.

O Equívoco 4: “A igreja conquistou os índios” opta por um assunto mais específico dentro do debate evangelização X xamanismo; fugindo do senso comum, ao mostrar o lado da Igreja Católica que buscou descolonizar o indígena, e que se indigenizou. O Equívoco 5, apesar de não ser uma fala presente no senso comum, e demonstra-se uma alegoria exagerada, aponta para a importância do reconhecimento da diversidade dos povos indígenas. Porque muitas pessoas sabem que existem outras línguas além do tupi (que não é meramente uma língua, mas uma família e um tronco), mas desconhecem que, na verdade, há centenas delas, e que o Brasil não fala só português. Já o Equívoco 9 “Os índios não vivem em cidades” busca oferecer mais um exemplo de relação entre o indígena e a modernidade, bem como atentar para a ausência de políticas públicas para os indígenas nessa área. Já o 13 e último aponta para uma conclusão mais poética e ao mesmo tempo filosófica, inspirada diretamente em Bessa-Freire: índio e passado não combinam mais, assim como não conhecer os índios no Brasil de hoje implica em não conhecer o país. Elencamos mais dois ou três equívocos, que ficaram de fora, entre eles o relacionado a arte, debate que lamentamos muito não realizar. Sentimos também essa necessidade, a de debater a existência da arte indígena, enquanto avançada produção simbólica e técnica, contra

a ideia de que esta seria “tosca” ou meramente “utilitarista”. Este equívoco estava presente no projeto original no lugar do “Os índios atrapalham o desenvolvimento”, discussão que pretendíamos realizar a partir do episódio sobre a questão territorial (“Tem muita terra pra pouco índio” e no episódio sobre ciência (“A sociedade indígena é atrasada). A exclusão do episódio sobre arte se deu pelo tempo e custo de produção nos Wajãpi, onde pretendíamos gravar.

Temas:

Ep 1 - Introdução- História

Ep 2 - Cultura (Noção)

Ep 3 - Identidade

Ep 4 - Religião e Dominação Cultural

Ep 5 - Língua

Ep 6 - Cultura e Sociedade: Trabalho

Ep 7 - Direitos e Deveres - Tutela

Ep 8 - Direitos e Deveres - Imputabilidade

Ep 9 - Cultura e sociedade/ Territorialidade (novas territorialidades)

Ep 10 - Territorialidade (conflitos)

Ep 11 - Xamanismo e Ciência

Ep 12 - Economia e Sociedade

Ep 13 - História

6) Como foi o processo de seleção das pessoas que foram entrevistadas?

BRUNO VILLELA: Desde o início nos preocupamos com o desafio de produzir uma série de televisão que avançasse no terreno do cinema documentário, não só imprimindo sobriedade científica, mas imagem intensa, ação dramática. Contudo, pelo tema amplo que propusemos e pela diversidade de histórias e personagens, haveríamos também de imprimir certo didatismo. Assim, decidimos que a narrativa ficaria por conta de um texto construído pelos “personagens entrevistados”, autoridades políticas, científicas e culturais, elencados por cada tema, alguns deles gerais, presentes em quase todos os episódios como “Ailton Krenak, Daniel Munduruku, João Pacheco, Deborah Duprat, Sônia Guajajara e, claro, Bessa-Freire. Porém queríamos que todo episódio contasse uma história presente, atual, com um

ou mais “personagens agentes” que debatessem com os entrevistados. Queríamos que as pessoas vissem os indígenas hoje. Resolvemos deixar de fora o passado e a contextualização histórica de cada “equivoco”, para apostar na dissolução deles, justamente nesses eventos presentes. Assim, buscamos como entrevistados o maior número possível de autoridades na questão indígena. Por nossa sorte todas as autoridades indígenas aceitaram o convite, porém alguns antropólogos e indigenistas não-indígenas não tiveram disponibilidade ou concordaram com nossa proposta.

7) Como foram escolhidos os locais e povos indígenas que aparecem na série?

BRUNO VILLELA: De início pensamos em povos e locais que fossem emblemáticos para cada equivoco. Mas ainda no projeto submetido ao edital, sabíamos que precisávamos mostrar viabilidade econômica e social, pois havia o entrave tanto do custo quanto do tempo de produção. Neste caso, o tempo contava contra nós porque nosso projeto propunha uma diversidade de conflitos, lugares e pessoas. E tínhamos apenas 14 meses para entregar os 13 episódios. Especialmente relacionado aos povos indígenas haveria ainda entraves jurídicos e dificuldades culturais. Portanto, concluímos já na pré-produção que estabelecer contatos e gravações apressadas em povos que não conhecíamos seria improdutivo. Dessa forma, procuramos, de início, listar povos que tínhamos contato prévio, já que principalmente Juliana e Sérgio haviam trabalhado como indigenistas em dezenas de comunidades nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; além de contatos que tínhamos por causa do audiovisual e do meio acadêmico. Ainda assim, alguns povos nos interessava gravar, pois eram essenciais ao roteiro, apesar de qualquer dificuldade de produção, foi assim que, mesmo sem contato nenhum, mantivemos no projeto os Yanomami (AM-RR); Guarani Kaiowá (MS); Guarani Mbya (SP); Suruí (RO); Tikuna (AM) e Wajãpi (AP) – este último não conseguimos estruturar a produção, por problemas de tempo e recurso.

8) Houve participação de indígenas na produção (roteiro, produção, captação, edição) da série? Se sim, explicar em qual momento teve a participação e como foi.

BRUNO VILLELA: Sim. O projeto começou com três não-indígenas. Não havíamos como fugir disso. O público-alvo eram os não-indígenas, então sabíamos que a questão da representatividade dos índios dentro da realização do projeto haveria de

ser permeada por nós. Discutimos a importância de termos indígenas na equipe, assim como tecer a narrativa a partir de uma maioria de personagens-entrevistados que fossem índios. Uma proposta que tivemos, inicial, era do último episódio ser dirigido e roteirizado por 3 indígenas, que ofereceriam, como experiência performática, sua visão sobre “ser índio no presente”. Contudo, houve muitas dificuldades para realizarmos a comunicação com esses realizadores indígenas, tendo como base de produção, a cidade de Manaus. Mudamos o planejamento e, a partir de uma ideia de Sérgio Lobato, decidimos realizar um episódio autorreflexivo, acompanhando com nossa equipe, a equipe de reportagem da Rádio Yandê (acrescida de Sônia Guajajara e de Kamikia Kisedje) no carnaval carioca e na quadra da Imperatriz que levou para a avenida o enredo sobre o Xingu.

Eis os indígenas que participaram da produção:

- Anapuaka Tupinambá – assistente de produção (Episódio 13)
- Anástacio Peralta (Guarani-Kaiowá) – tradutor (Episódio 6)
- Cleberson Ferreira (Guarani-Kaiowá)– tradutor (Episódio 8 e 10)
- Denilson Baniwa – arte (todos os episódios); assistente de produção (Episódio 13)
- Dodowai Kairole (Enawene Nawe)– assistente de produção (Episódio 12)
- Dora Pankararu – produtora (Episódio 3 e 9)
- Edilson Makokoa (Paumari)– assistente de produção (Episódio 5)
- Kamikia Kisedje – co-direção (Episódio 13); câmera (Episódio 13); câmera adicional (Episódio 6);
- Kelly Duarte Vera (Guarani-Kaiowá) – tradutora (Episódio 8 e 10)
- Geeh Pedro (Guarani-Kaiowá) – Assistente de fotografia e câmera adicional (Episódio 8 e 10)
- Giovanni Tapurá (Manoki) – produtor (Episódio 4 e Episódio 12)
- João Paulo Lima Barreto Tukano – assistente de produção (Episódio 5, 9 e 11); tradutor (Episódio 11); assessoria antropológica (Episódio 11)
- Maike Sá (Fulni-o) – produtor (Episódio 3)

9) Como foi a fase de decupagem e edição do material? Quem participou da escolha dos trechos que entraram na série? Teve participação de algum indígena?

BRUNO VILLELA: A fase de decupagem e edição se deu em Manaus no estúdio da Amazon Picture e, infelizmente, por requisitarmos a presença de um montador em Manaus, e apresentarmos dificuldade para conseguir esse profissional, eu e Sérgio nos revezamos na montagem, mas tivemos a assistência do jovem Diego Irineu que, logo foi se apropriando do material, e assinou a Edição. Nessa fase, tivemos a participação de Denilson Baniwa nos concepts de BGs e personagens na animação, bem como em toda a arte gráfica da série.

Impacto e papel da série na sociedade:

10) Em quais espaços e canais a série foi/é veiculada?

BRUNO VILLELA: Inicialmente, como previa o edital foi veiculada em TV's universitárias e/ou educativas: TV UFAM; TV UFPE; TV UFG; TV Cultura do Amazonas (atual TV Encontro das Águas). Depois foi cedida para exibição em rede nacional pela TV Brasil, TV Cultura (SP) e comercializada com o Canal Futura, sendo exibida por este e pelo Futura Play.

11) Qual a intenção na base de "Índio Presente"? Você acha que a série cumpre qual papel na sociedade?

BRUNO VILLELA: A intenção política geral era reduzir o distanciamento do senso comum em torno da questão indígena e da imagem dos índios no passado, ou sem projeto de futuro, mostrando os índios atuando na modernidade, indigenizando-a, revertendo o processo colonial. Uma série documental sozinha não faria isso. Mas acreditávamos que, junto a outras produções e à cada vez mais prolífica produção indígena, criaríamos essa cultura audiovisual comunicacional, sobretudo na televisão, onde a questão indígena não era colocada. Sempre sonhamos que Índio Presente pudesse ser adaptado para formação de professores. Infelizmente a montagem que tenta conciliar o documentário participativo (com as múltiplas vozes da entrevista) e um cinema direto que acompanha personagens agentes no tempo presente, nem sempre é didática ou dramática o suficiente para prender o espectador médio. Porém, acho que o material levantado por "Índio Presente", independente da sua emissão, constitui-se como documento desse processo de indigenização da modernidade frente

aos retrocessos cada vez maiores nos direitos indígenas. Com o golpe institucional de 2017 e o enfraquecimento das instituições democráticas que assentaram o caminho da guinada ultraconservadora, nos sentimos um pouco perdidos no tempo, pois há por parte do Governo, discursos dissonantes em torno da questão indígena, alguns que estão em 2020, outros em 1930, vendo os índios como pobres excluídos da civilização moderna. Acredito, particularmente, que hoje era necessário uma série ou nova temporada que trabalhasse diretamente esses retrocessos, que mostrasse as invasões, violências sofridas escancaradas, mas em consonância com as ameaças silenciosas e invisíveis. Talvez um material mais curto e para web. Ainda não sei se faríamos isso com o que já temos em Índio Presente, pois temos contrato com a Ancine e com os financiadores, que não permite ainda a colocação dessas imagens em domínio público no YouTube, por exemplo. Não as entrevistas, mas talvez toda a ação registrada hoje esteja não tenha a mesma força, pois foram eventos desenrolados em 2016 e 2017. De lá pra cá tudo mudou muito rápido.

12) Você acredita que a série se propõe e/ou contribui na construção e uma nova representação dos povos indígenas brasileiros?

BRUNO VILLELA: Nova representação eu não acredito. Pois os índios já vem se autorrepresentando há pelo menos 20, 25 anos, com relevância política e estética. Hoje já existe cinema indígena e não apenas mídia, um cinema, que se constrói como cosmocinepolítica, como coloca o antropólogo Ruben Caixeta. Um cinema que se relaciona profundamente com o xamanismo e atualiza as dinâmicas de inclusão do olhar do outro no documentário, ao trazerem para os não-índios, uma dimensão de seres invisíveis (visíveis para eles, indígenas) e silêncios. Pesquisas como do professor André Brasil são argutas em torno desse cinema. No entanto, acredito que Índio Presente tenha um capítulo ou subcapítulo na história da representação dos povos indígenas no audiovisual como justamente um espelho realizado pelo não-índio dessa autorrepresentação e protagonismo indígena na sociedade brasileira atual. No que diz respeito à história da televisão, Índio Presente é importante pois foi a primeira série documental realizada sobre a questão indígena na descontínua produção audiovisual do Amazonas, e a segunda no Brasil a abordar a questão indígena de forma geral, atualizando com linguagem documental, o debate colocado na série Índios no Brasil (2000, se não me engano), do Vídeo nas Aldeias.

Sua biografia:

13) Faça uma apresentação da sua trajetória profissional. Seria legal contar em que momento surgiram pontos de contato com a temática e quais funções exerceu na produção da série.

BRUNO VILLELA: Nascido em Santos-SP, no dia 17 de julho de 1983, sou realizador audiovisual, roteirista, escritor e educador, sócio da Cambará Filmes. Mestre em Ciências da Integração da América Latina (Comunicação e Cultura) pelo PROLAM-USP (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina); concluí o Bacharelado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2006), bem como a Licenciatura (2008). Atuo há mais de 10 anos no audiovisual entre pesquisa, educação e produção, em especial na Região Amazônica. Residi em Manaus, onde fui roteirista e diretor da série de reportagens especiais Nova Amazônia, da TV Brasil, entre 2013 e 2016; e criador, roteirista e diretor da série de TV documental Índio Presente, acerca da relação dos indígenas com a modernidade, tendo como argumento a investigação dos estereótipos reproduzidos sobre estes povos pelo senso comum – exibida pela TV Cultura em 2017 e pelo Canal Futura em 2018. Roteirizei e codirigi os curtas ficcionais de animação Mezanino (2019) e O presente (em fase de pós-produção), ambas com histórias vividas em Manaus nas zonas de conflito ontológico entre cidade e floresta, mito e história, tradição e modernidade. Roteirizei, dirigi e montei trabalhos para iniciativas socioambientais, com destaque para os vídeos educativos do CFES Amazônia I.

Fui professor convidado das disciplinas de Roteiro e de História do Cinema no curso de Tecnologia em Produção Audiovisual da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), pesquisador-bolsista do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e ministrei oficinas de vídeo para diversos grupos sociais (idosos, indígenas e pessoas com deficiência intelectual).

Minha formação complementar na área audiovisual inclui: Extensão em Roteiro Audiovisual pela USP (2003); Seminário Documentação Pedagógica: Fotos e vídeos, pelo Pueri Domus (2007); Roteiro para série de TV, pela Academia Internacional de Cinema (2017); Workshop de Documentário com Patrício Guzmán (2017), Edição e Finalização de Vídeo, pela Escola 70mm (2018); Capacitação Internacional em

Storytelling, pela B! Storytelling/ McSill Studios (2020). Em 2015 fui premiado com uma Bolsa de Criação Literária pelo Ministério da Cultura. Sou autor de dois livros de literatura: Bailéu Dub (Editora Valer, 2015 – poesia) e O azul dos seres subterrâneos (Editora Patuá, 2018, poesia/miniconto) e preparo a edição de outros dois livros.

Atualmente trabalho como roteirista no Núcleo Criativo da Rizoma Audiovisual, primeiro núcleo de desenvolvimento de projetos audiovisuais no Amazonas, financiado pelo Fundo Setorial do Audiovisual. No núcleo trabalhamos seis projetos documentais (entre cinema e televisão) que problematizam a relação do indígena com a modernidade, sobretudo no universo amazônico. E preparo a pré-produção da série documental “No rastro dos bichos”, com o fotógrafo Adriano Gambarini, aprovada no Prodav 08 2018 TV Pública.