

## RESENHAS

**KAXINAWÁ, Siã. 1987.**

*Fruto da aliança dos povos da floresta.*

**Direção e fotografia: Siã Kaxinawá (RUNIKUI).**

**Produção: ASKARJ, União das Nações Indígenas – UNI.**

**São Paulo: CEDI – Setor de Imagens.**

**1 VHS (25 min).**

**KAXINAWÁ, Siã. 1991.**

*Os povos do Tinto René.*

**Produção independente de Siã Kaxinawá e Interlab.**

**Direção e edição: João Luiz Araújo.**

**1 VHS (54 min).**

Josene Daher<sup>1</sup>

Siã Kaxinawá é o *videomaker* pioneiro dos *Huni Kuin* (conhecidos também como Kaxinawá, um grupo de língua Pano) do rio Jordão, no Estado do Acre. Sua trajetória foi desenvolvida através de sua participação nos principais movimentos políticos e econômicos do Jordão, sob os auspícios de seu pai, Sueiro Sales, ampliou-se com a exposição global de seu povo através de seus vídeos, em especial com o premiado *Os povos do Tinto René*, e foi moldando assim seu papel de líder.

Aqui comentarei dois de seus filmes. O primeiro denomina-se *Fruto da aliança dos povos da floresta*, de 1987, baseia-se no grupo como um todo e surgiu do impacto causado pelos movimentos sociais e fatos políticos. Já seu segundo filme, intitulado *Os povos do Tinto René* foi premiado pela Fundação Reebok, dos Estados Unidos, dois anos depois, o *The Human Rights Award*.

---

<sup>1</sup> Fotógrafa. E-mail: jodahe@terra.com.br

Os Kaxinawá decidiram lançar mão de uma câmera de vídeo e se tornarem realizadores de imagens a partir da iniciativa de Siã Kaxinawá, após cursos realizados e participação no projeto *Vídeo nas aldeias*, do Centro de Trabalho Indigenista – CTI, em São Paulo, no final da década de 80.

Em 1982, Siã começou a estudar fotografia e vídeo, auxiliando cinegrafistas como assistente, então passando a documentar os povos da floresta e o movimento indígena e colaborando em revistas e periódicos. Siã ganhou experiência na observação de cinegrafistas e técnicos com os quais teve contato e em trabalhos realizados com a intenção, segundo ele, de preservar seus direitos, sua cultura e tradições.

Em 1986, realizou seu primeiro curta-metragem denominado *A estrada da autonomia*, e, em 1987, fez seu primeiro documentário, *Fruto da aliança dos povos da floresta*, um dos vídeos aqui apresentados, resultado de sua participação no projeto *Vídeo nas aldeias*. Em 1991, realizou outro documentário, *Os povos do Tinto Renê*, o segundo filme comentado.

A incorporação de uma tecnologia contemporânea de captação e manipulação da imagem, principalmente quando se trabalha com sociedades de tradição oral, foi iniciada em 1987 pelo CTI, organizada por antropólogos, educadores, e indigenistas, com o projeto denominado *Vídeo nas aldeias*, sob a coordenação do indigenista e documentarista Vincent Carelli, capacitando os índios através de oficinas de realização nas aldeias e de oficinas de edição na sede em São Paulo.

A manutenção dos direitos perante a sociedade dominante é também uma prática do projeto *Vídeo nas aldeias* e é realizada a exemplo da câmera de Siã, no vídeo *Fruto da aliança dos povos da floresta*, que nos mostra as várias facetas da formação e atuação dos grupos e associações para reivindicação da autonomia dos povos indígenas, seringueiros e ribeirinhos do Acre, perante o sistema dos patrões da borracha. Este vídeo, então, torna-se um documento a ser mostrado para a própria sociedade, tanto nacional quanto internacional, na tentativa de chamar a atenção para os problemas locais, na expectativa de angariar apoios e buscar soluções.

A escolha desses dois títulos foi fundamentada no contraponto que um vídeo faz ao outro. No primeiro vídeo, *Fruto da aliança dos povos da floresta*, é registrado um dos momentos políticos mais efervescentes do Acre, no final dos anos 1980, quando seringueiros e índios mobilizaram-

se com vistas a um mesmo fim: livrarem-se do regime seringalista e obterem autonomia, através da demarcação de terras indígenas e da criação das Reservas Extrativistas.

As sequências do filme vão estabelecendo relações internas de um conjunto de enunciados que situam o vídeo no contexto de um momento histórico-político de mudanças importantes para os povos da floresta, tendo como ápice o registro da morte de Chico Mendes. Todos, lideranças dos seringueiros e índios, têm espaço para dar voz aos seus interesses, que, naquele momento, tinham uma causa em comum: lutar pela criação das Reservas Extrativistas e a demarcação das terras indígenas. O filme silencia sobre os conflitos do passado entre os seringueiros e os índios e, estrategicamente, expõe a criação da **Aliança dos Povos da Floresta** como um projeto coletivo, capaz de superar as diferenças.

Siã apropria-se da tecnologia audiovisual para a autodeterminação dos interesses e resistência de seu grupo, por meio dos elementos polifônicos e visuais que este recurso oferece para promover a troca de informações entre ele, representando seu grupo de pertencimento, e a sociedade envolvente.

Em *Fruto da aliança dos povos da floresta*, Siã utiliza-se de discursos orais para transmitir suas ideias e acrescenta a mesma polifonia nos diálogos imagéticos, valendo-se da justaposição das imagens para construir seu próprio repertório iconográfico.

O segundo filme analisado, *Os povos do Tinto René*, marca outra fase na vida desses 'Povos da Floresta', quando seringueiros e índios já estão livres do regime imposto pelos seringalistas e gozando dos benefícios desta liberdade, organizados em torno de um projeto cooperativista e dedicando-se novamente às suas atividades diárias, sociais e rituais, sem estarem submetidos a nenhum patrão. É um momento de alegria, de celebração desta união, de mostrar os frutos desta aliança, como a persistência e autonomia da cultura de cada grupo.

Transformou-se o contexto histórico-etnográfico e também a linguagem do realizador do filme. Assim, a introdução do filme referido é produzida nos moldes de um filme comercial, com legendas, efeitos de cores, narração, e o realizador, Siã Kaxinawá, aparece logo no início do filme e afirma ter buscado nos ancestrais, particularmente em seus pajés, a razão para a realização do vídeo. Siã, exibindo as belas pinturas Kaxi-

nawá em seu corpo, fala em *Hatxa Kuin*, sua língua, enfatizando sua cultura perante o olhar do 'outro', numa ação afirmativa, utilizando-se dos meios tecnológicos desse 'outro' para sustentá-la.

A câmera de Siã documenta a vida dos ribeirinhos, imigrantes nordestinos, e retorna ao seringueiro. Siã mostra em detalhes o cotidiano do seringueiro na Reserva Extrativista do Alto Juruá, que, na Aliança dos Povos da Floresta, tornou-se não só seu vizinho, mas integrante do universo Kaxinawá.

Neste segundo filme, a ideia de que os povos da floresta estão integrados à natureza é apropriada politicamente por Siã, no papel de um preservacionista. Ele vai delineando os grupos indígenas, Kaxinawá, Ashaninka, com imagens do índio preservacionista, aquele que utiliza os recursos naturais da floresta de uma forma sustentável. O índio que não se corrompeu com o capitalismo, mas soube tirar proveito dele, utilizando alguns dos métodos que a sociedade envolvente desenvolveu para lidar com as pressões do mundo contemporâneo. Então, neste contexto, Siã pratica o discurso do ecologista, do preservacionista, que se afirma como o detentor dos conhecimentos tradicionais para preservação da floresta.

Siã é cuidadoso na sua narrativa visual, não se atendo somente nessa ideia da 'pureza' do índio, mas exibindo um perfil mais amplo do que é ser um índio contemporâneo. Por meio de suas imagens, é possível tomar conhecimento de como esse indivíduo e representante de uma coletividade se insere na sociedade globalizada, sem se tornar diferente do que originalmente era. Desta maneira, retorna às suas práticas culturais tradicionais, como meio de preservá-las, recriando e adotando novas técnicas e métodos de subsistência e adaptando-os ao conjunto de procedimentos comuns à sociedade dominante.

Viajando por vários rios, as imagens mostram a floresta do Alto Juruá, com suas populações ribeirinhas, até chegar ao Rio Breu, onde vive um grupo *Ashaninka*, falante de uma língua *Arawak*. Siã, sempre no papel de observador, perceptível apenas na voz de narrador, informando-nos de sua viagem no barco Chachú até as últimas cabeceiras do Juruá.

Ao final, Siã conclui seu filme afirmando ter cumprido uma missão recebida de seus pajés, que, através de viagens oníricas, atribuíram-lhe a incumbência de levar a mensagem que os espíritos da floresta lhe desig-

naram. Ele se apropria de um meio tecnológico da sociedade envolvente, o vídeo, assim como os pajés, que são os tradutores de seus sonhos e suas visões e 'mirações'. Siã cumpre o mesmo papel de mediador e tradutor de seus sonhos para a sociedade global, utilizando o 'Cinema de Índio', a 'Televisão de Caboclo' e o 'Travel Channel'<sup>2</sup> para este diálogo.

**NUGENT, Stephen. 2007.**  
***Scooping Amazon: Image, Icon, Ethnography.***  
**Walnut Creek, EUA: Left Coast Press. 260 p.**

Renato Athias<sup>3</sup>

O livro de Stephen Nugent, *Scooping Amazon: Image, Icon, Ethnography*, é uma obra sobre imagens da Amazônia. O autor desenvolve um árduo trabalho para estabelecer uma relação entre as imagens publicadas em álbuns de fotografias, em trabalhos de antropólogos e o discurso sobre essas fotografias, mostrando assim como essas imagens retratam a Amazônia. Como o próprio autor informa no prefácio: "A relação entre texto e imagem nos contextos amazônicos não está diretamente relacionada e é um dos temas deste livro que apresenta como esta relação é desenvolvida" (p. 13). E aqui se apresenta a grande novidade desta publicação. Nugent visita vários álbuns de fotografias sobre a Amazônia, publicados principalmente na Europa e nos Estados Unidos e, a partir desses álbuns, o autor busca olhar como os índios e a Amazônia (principalmente a floresta) são retratados. Na introdução, o autor faz um apinhado sobre a antropologia e os retratos, apresentando principalmente como elaborou uma metodologia de análise do farto material iconográfico sobre os índios e sobre a Amazônia, procurando desconstruir os significados apresentados sobre noções de "paraíso", de "inferno verde" e mesmo aquela de "mundo perdido", que permearam e ainda estão

---

<sup>2</sup> Termos referentes às imagens produzidas por um realizador indígena (Cinema de Índio), ou através das *mirações* provocadas pela *Ayahwasca*. "Televisão de Caboclo" é mencionado em Carneiro da Cunha e Almeida, 2002:382.

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE.

presentes no imaginário das pessoas, quando se têm fotografias sobre essa realidade. Sobretudo a descrição que se realiza sobre os povos indígenas. No segundo capítulo, o autor apresenta os principais 'clichês' sobre as imagens de índios e sobre a representação da floresta, desenvolvendo uma tipologia que vai desde as fotografias de 'cabeças' dos caçadores de cabeças até as fotografias realizadas por missionários. Nessa análise, o autor, com muitos exemplos, refere-se ao que ele próprio chama de "*the doctrine of tropical nastness*", segundo a qual conceitos relacionados aos determinismos geográficos estão presentes nos textos que apresentam tais fotografias. Como diz o autor, "*naturalistic tropicalism represents an intrinsic and rigid*" obstáculo à compreensão sociocultural, favorecendo a uma distorção dos fatos históricos. Não se trata de apresentar apenas os interesses desenvolvimentistas através de um regionalismo. Os discursos que essas imagens apresentam são os interesses de exploradores extrativistas em todos os sentidos. E essa discussão leva o leitor a desenvolver um entendimento sobre a noção de raça, classe e etnicidade na Amazônia, tal como explorado no terceiro capítulo, com excelentes dados sobre a realidade das organizações indígenas e o discurso destas sobre elas mesmas e o que elas entendem sobre o desenvolvimento. Esse capítulo mostra a dinâmica das organizações e suas lutas com os diversos interesses da Amazônia.

No quarto capítulo, Nugent desenvolve, com um número significativo de imagens, uma análise sobre como os argumentos antropológicos sobre os índios ainda estão carregados de uma narrativa sensacionalista, onde os conceitos, por exemplo, de índios amazônicos e sociedades amazônicas, apresentam-se contraditoriamente nas diversas narrativas apresentadas. Evidentemente, o idioma antropológico sobre a Amazônia surge no século 20, associado às crônicas missionárias e aos fatos históricos que ocorreram durante o período de intensa exploração, com os quais grande parte das imagens desse livro se relaciona. Ainda nesse capítulo, o autor apresenta as seis principais fases de 'retratos' sobre a Amazônia. A primeira destas está fortemente associada às noções desenvolvidas sobre o grande Rio Amazonas, apresentadas, por exemplo, por Carvajal, Orellana, entre outros. Diferente, por exemplo, das imagens elaboradas por La Condamine, von Humboldt, von Spix e von Martius, Agassiz, que se apresentam à exploração de uma maneira mais científica. A terceira fase seria aquela associada às narrativas produzidas por Alfred

Wallace, Bates e Spruce, por exemplo, que se apresentam como cientistas independentes e organizadores de coleções. É a quarta fase, principalmente no Brasil, o autor denomina de “fotografia oficial”, iniciada principalmente por Curt Nimuendajú. Essa fase seria seguida pelas imagens produzidas e criadas para encaixar o desenvolvimentismo dos governos militares, cujo grande símbolo foi, sem dúvida, a Transamazônica. E talvez a sexta fase, diz o autor, que procura apresentar a riqueza da Amazônia com os seus “estereótipos” transformados em outras pesquisas, também rotuladas de científicas. Nesse capítulo, o autor apresenta os diversos “usos da câmara” a partir das análises das fotografias apresentadas nos livros, selecionadas pelo autor.

As fotografias selecionadas por Nugent em seu livro estão repletas de significados, principalmente aquelas que vão fazer parte do capítulo cinco, onde o autor mostra os diversos livros de fotografias que vão fazer sucesso no início do século 20. São álbuns de fotografias profissionais, tais como aqueles organizados pelo próprio Rondon. São fotografias que narram o campo. A maneira como os índios são fotografados recebe uma atenção especial no capítulo seis, onde o seu método de análise é apresentado com bastantes detalhes e onde são quantificadas as fotografias que aparecem nas obras analisadas pelo autor. No capítulo sétimo, são apresentados os principais filmes (principalmente os europeus e americanos) que retratam a Amazônia. Ao agrupar todos esses filmes, percebe-se que os principais estereótipos sobre Amazônia ainda estão presentes naqueles que ocupam o interesse da mídia.

O livro de Stephen Nugent se torna, assim, a primeira obra que procura colocar em evidência as imagens sobre Amazônia e como essas imagens são construídas, não só em reportagens, mas também em textos antropológicos. A leitura é agradável e as questões apresentadas podem ser visualizadas no abundante acervo fotográfico apresentado, analisado e discutido pelo autor.

**LASMAR, Denise Portugal. 2000.**  
***O Acervo Imagético da Comissão Rondon***  
***no Museu do Índio 1890-1938.***  
**Rio de Janeiro: Publicações Avulsas do Museu do Índio.**  
**264 p.**

Renato Athias<sup>4</sup>

O livro de Denise Portugal Lasmar nos traz uma excelente apresentação sobre o conteúdo imagético do acervo fotográfico da Comissão Rondon, do Museu do Índio, no Rio de Janeiro, o qual reúne 68.217 documentos imagéticos, tal como assinalado pela autora. O Fundo da Comissão Rondon do Museu do Índio reúne, portanto, a documentação imagética produzida pelas diversas expedições organizadas por Rondon e encontra-se arquivado em diversas instituições, tais como o Museu do Índio e o Museu Nacional, que é o depositário do acervo etnográfico da Comissão. Este livro é constituído por cinco capítulos e centenas de fotografias da Comissão Rondon, oferecendo, assim, uma visão geral da coleção de fotografias disponível no Museu do Índio, produzidas por diversos fotógrafos em diferentes anos, o que nos mostra a relação desses índios com os diversos contextos regionais.

Este livro coloca o leitor em contato com centenas de fotografias sobre os índios do Brasil, fotografados por mais de vinte fotógrafos que passaram pela Comissão Rondon. Esse esforço organizativo realizado pela Denise Portugal Lasmar nos coloca diante da monumental Coleção Rondon sobre os índios do Brasil.

O livro inicia apresentando aos leitores o histórico da Comissão Rondon, enfatizando principalmente a quantidade de quilometragem percorrida em diversas regiões pelos membros da Comissão, colocando em evidência os principais trabalhos executados. Os itinerários da Comissão são apresentados em excelentes diagramas, dando ao leitor uma ideia clara dos referidos trajetos. Em seguida, a autora apresenta como está constituído o acervo sobre a Comissão no Museu do Índio. Nesse capítulo, são desenvolvidos os critérios de classificação e, sobretudo,

---

<sup>4</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE.



como o documento imagético é arquivado. Aliás, a proposta arquivística é desenvolvida pela própria autora, que há muitos anos vem cuidando exemplarmente desse acervo fotográfico.

Uma das características deste livro de fotografias é mostrar as imagens como elas estão arquivadas no Museu, além de esclarecer algumas situações, como a fotografia do Major Reis, publicada no Álbum de 1922, cuja legenda diz: “O Typo Bororo, os homens em seu traje usual”, e se vê oito homens Bororo, uns ao lado dos outros, com tangas brancas cobrindo as partes íntimas. Na realidade, a autora procura esclarecer que essa foto não é a que pode ser revelada a partir do negativo existente. Pode-se perceber que a foto sofreu uma ‘interferência’ por parte dos editores do Álbum, pois se percebe claramente que os oito índios Bororo estão completamente nus. Outras fotos também sofreram intervenções.

A lista de todos os fotógrafos que participaram das expedições da Comissão Rondon é apresentada em um dos anexos do livro. Essa não é apenas uma lista, é uma apresentação das principais fotos realizadas por esses fotógrafos, onde eles próprios aparecem e, sobretudo, dá-nos uma ideia dos ângulos com os quais esses fotógrafos eram caracterizados e os anos em que estiveram presentes na Comissão. Essa apresentação dos fotógrafos está realmente primorosa.

O livro reproduz, em forma fac-similada, os principais documentos da Comissão, oferecendo assim um conteúdo importante para os pesquisadores indigenistas que se interessam por esse período. Esse livro, de Denise Portugal Lasmar, abre a porta para outros livros com essa mesma concepção gráfica, para outros importantes acervos imagéticos sobre os índios do Brasil de outros museus.

*Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 13, vol. 20(1+2), 2009