

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

O *cine-maniva* do Rio Negro

Julia Barreto Bernstein

Belo Horizonte

2019

Julia Barreto Bernstein

O *cine-maniva* do Rio Negro

Texto entregue para defesa de Dissertação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: André Brasil

Belo Horizonte

2019



Agradecimentos

Quando cheguei em Manaus pela primeira vez era madrugada e fui direto para o hotel. Na manhã seguinte encontro, no café da manhã bem cedo, já de óculos escuros, esse que seria meu grande parceiro de aventuras rionegrinas: Pedro Portella. A parceria firmou e fizemos juntos, entre outros, o projeto das oficinas que deram origem aos filmes desta pesquisa. Com ele, passei alguns dos melhores momentos nas águas pretas (certamente os mais divertidos) e algumas situações difíceis também. O próprio conceito de um cinema-maniva (que depois sintetizei na expressão *cine-maniva*) foi criado em conjunto, na nossa prática das oficinas, em especial no projeto ligado ao IPHAN. Pedro não é apenas meu parceiro, é um irmão que ganhei nessas viagens, que tem um papel fundamental no meu encantamento pelo Rio Negro, e palavras não são suficientes para expressar minha gratidão.

Algumas pessoas foram essenciais, de diferentes formas, para o meu envolvimento com cinema e povos indígenas e gostaria de agradecer a todas. Luiz Carlos Saldanha e Murilo Marques Filho, que me levaram para o Xingu em 2006, onde começou esse meu desejo de aliar antropologia e cinema, além de ter sido o meu primeiro contato mais profundo com povos indígenas. Sérgio Bloch, que me indicou para o Vincent Carelli, e este último, não apenas por ter me juntado a Pedro Portella e ter enviado a dupla para o Rio Negro em 2010 (como verão no capítulo 1), mas principalmente por todo o trabalho já realizado e pelo cinema que continua fazendo junto a povos indígenas do Brasil. Gostaria de agradecer também ao Ailton Krenak, que além da importância incontestável para os direitos indígenas no Brasil, criou o projeto de Pontos de Cultura Indígena, que gerou mais de 40 filmes de jovens indígenas e me levou pela primeira vez ao Rio Negro. Aproveito para agradecer todas as pessoas da região que compartilharam conhecimentos comigo ao longo desses nove anos de convivência, conhecimentos sem os quais essa pesquisa não seria possível.

Um trabalho de pesquisa, ainda mais sem financiamento nem bolsa, só se faz com muita ajuda e agradeço a seguir a cada um que tornou possível minha ida a campo, já como pesquisadora, no longínquo noroeste amazônico. A começar pelas pessoas que me hospedaram: Lorena e Gilton, em Manaus (a eles agradeço às conversas e a apresentação a João Paulo Barreto e o Centro de Medicina Indígena Bahserikowi); Marcos Mesquita, que me aturou por mais de um mês em São Gabriel da Cachoeira (com quem aprendi muito e pude compartilhar reflexões preliminares do processo de pesquisa, além de comidas gostosas e horas de música e contemplação da chuva amazônica); Larissa Duarte, Clara Duarte e Sebastião Duarte (e família), por me receber em Taracuí, no rio Uaupés, de forma tão generosa e acolhedora, além de conseguir minha carona de volta; Eliane, Adilson Joanico, Orlanda, Veridiano e toda a família, pela recepção calorosa em minha curta estada em Acariquara, no rio Jurubaxi; Bete Moraes, pela amizade, ensinamentos, mergulhos de rio, por me levar pra roça, me apresentar frutas, pessoas incríveis e me receber, por fim, em Manaus em meu retorno para casa. Gostaria de agradecer também a Paulo Rodrigues, que sempre me ajuda com a logística e os contatos

na cidade de São Gabriel. Gostaria de agradecer também as pessoas das duas comunidades (Taracuí e Acariquara), que de diversas formas me ajudaram a concluir o trabalho. Seja assistindo aos filmes, me convidando para uma atividade ou me fornecendo carona. Agradeço às pessoas que, de algum modo, compartilharam comigo a estadia em campo, seja na cidade ou nas comunidades cito aqui algumas delas (correndo o risco de esquecer tantas outras): Rafael Moreira, Michel Barbará, Tulio Binotti, Camila, João Moreira e Karol Obert.

Fundamentais também, foram as associações indígenas. Tanto no processo das oficinas (como veremos adiante), quanto na pesquisa em si. A Associação Indígena de Barcelos (ASIBA) – que nos acolheu nas oficinas desta cidade –, a Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro (ACIMRN) – que teve maior protagonismo nas oficinas e no registro como patrimônio junto ao IPHAN – e a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) – com papel essencial na logística e autorização da presente pesquisa. Foi com carona da FOIRN que subi para Taracuí, o maior trecho de deslocamento da pesquisa. Aproveito aqui para agradecer pessoas das associações sem as quais não teria realizado o trabalho: Marivelton Barroso, presidente da FOIRN, que desde o início acolheu a ideia e sempre me recebe de forma muito generosa; Armando Macedo, que pilotou o barco que me levou a Taracuí; Ray Baniwa, que sempre me ajuda com equipamentos e autorizações para atividades na FOIRN; Claudia Ferraz, pelo trabalho junto a Ray no setor de comunicação da FOIRN; todo o pessoal da radiofonia, que permite a comunicação com as comunidades no interior; Ilma Fernandes Neri, amiga e conselheira, que fez mestrado sobre o Sistema Agrícola rionegrino; e tantas outras pessoas que na correria de fechar a dissertação posso estar esquecendo. É importante dizer que, hoje, considero a FOIRN uma parceira importantíssima. É federação que reúne centenas de associações indígenas da região. E é também um lugar que me sinto bastante a vontade, onde reencontro amigos para conversar, trabalhar ou apenas tomar um café.

Quem já passou por um processo de mestrado sabe o quão instável emocional e financeiramente o processo pode se revelar e neste momento quem está perto é quem mais sofre e ao mesmo tempo quem mais ajuda. Agradeço a minha mãe, Anna Lucia, meu pai, Leonardo, minha irmã, Luna, e minha avó, Cecília (que sempre me inspira). Quero agradecer também ao meu namorado, Antonio Geo de Siqueira, que leu textos, me acalmou e incentiva meu lado acadêmico, e à minha cumadre Clarisse Kubrusly que sempre me apoia.

Para fazer as aulas do mestrado, precisei mudar do Rio de Janeiro para Belo Horizonte e fui adotada por um grupo lindo de pessoas (que tem como ponto de convergência a Associação Filmes de Quintal, mas não está restrita a seus membros, a família Filmes de Quintal e seus agregados). Desde a prova de seleção me senti em casa. Entre muitas, gostaria de destacar algumas: Diana Gebrim e Junia Torres, duas amigas que acreditaram em mim quando eu duvidei e me acolhem em suas casas; Roberto Romero, além de hospedar, me ajudou com o projeto de pesquisa e me deu muita força; Carla Italiano, Carol Antunes e Julia Mesquita, o trio que me recebeu na minha chegada a BH e ajudou a vencer as primeiras turbulências.

A algumas pessoas que contribuíram no texto, seja no projeto de pesquisa ou no texto final: Bernard Belisário, Roberta Veiga e Luciana de Oliveira, que contribuíram no projeto; Junia Torres que leu os primeiros rascunhos da dissertação (como deviam estar sofríveis); Maria Bonome, que foi essencial no capítulo que inclui os “traços etnográficos” e no apoio moral da reta final (além de compartilhar uma parte do campo em São Gabriel). Agradeço muitíssimo à Francineia Fontes, pelas conversas, parceria e pela tradução do trecho em nheengatu no diálogo entre mãe e filho (capítulo 5). A Alice Fortes, amiga e excelente fotógrafa (as melhores fotos de São Gabriel da Cachoeira), que, nesta pesquisa, ajudam em uma *leitura* por imagens, da região da *Cabeça do Cachorro*.

A Clarisse Alvarenga e Eduardo Jesus, pela leitura generosa e contribuições na qualificação, essenciais para a etapa final de pesquisa e escrita; e a Carlos Fausto pela disponibilidade em participar da banca de defesa.

Aos meus colegas de mestrado (e os de doutorado com os quais tive a oportunidade de conviver). Em parte, o presente trabalho de pesquisa só foi possível graças ao percurso construído com eles, dentro e fora de sala, conversando, lendo, debatendo, rindo juntos. Igualmente importante foi o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM), ao qual agradeço as oportunidades que tive de participar (enquanto morei em Belo Horizonte) e de apresentar reflexões preliminares da pesquisa que muito me ajudaram na sequência do trabalho. Dentro do PPGCOM, gostaria de agradecer, em especial, ao César Guimarães, por ter me direcionado a buscar os textos e a orientação de André Brasil.

André foi o melhor orientador que eu poderia ter. Me cobrou uma proposta e um método, mas acreditou a todo tempo nas minhas escolhas, apontando os problemas de cada uma delas e as potencialidades, sendo sempre generoso e presente, com suas leituras atentas. Não fez da minha pouca experiência acadêmica um obstáculo, ao contrário, fez enxergar minha trajetória como força. Agradeço a André Brasil por me ajudar em cada passo do caminho e por abrir a possibilidade de uma orientação coletiva, na qual pude usufruir das contribuições de Bernard Belisário e José Guilherme Cury (a quem agradeço muitíssimo). Terminando citando o José Cury em sua defesa, fazendo minhas as suas palavras: “Eu já possuía um cuidado e uma preocupação muito grande com as imagens e sua produção, mas com André aprendi a ter cuidado com as palavras”. E espero seguir aprendendo, com cuidado e com pessoas maravilhosas como essas ao meu redor.

Às *donas da roça* e às plantas, representadas aqui pelas manivas, meu encantamento e gratidão.

Resumo

Por meio da aproximação de algumas cenas do conjunto de dez documentários que compõem o DVD *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro - Olhares Indígenas*, busco caracterizar o atravessamento entre a roça, os processos de produção, a forma dos filmes, além da circulação de conhecimento que eles instauram, resultando no que proponho chamar, menos metafórica do que literalmente, de *cine-maniva*. Para tanto proponho quatro movimentos metodológicos: o primeiro é uma aproximação acerca desse universo de múltiplas agências, ou multiverso, que são as roças indígenas rionegrinas; o segundo remete à memória dos processos que envolvem a produção dos filmes e seus diversos atores; o terceiro atenta-se ao ato de ver juntos, compartilhando com algumas pessoas que vivenciam as roças rionegrinas, o ato de ver, conversar e pensar sobre os filmes; finalmente, o quarto movimento, que é composto por um retorno aos filmes, em análises subsidiadas pelos três processos anteriores.

Abstract

Through the approach of some scenes from the set of ten documentaries that make up the DVD *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro - Olhares Indígenas*, I try to characterize the crossing between the traditional agricultural system, the production processes, the form of the films, and the circulation of knowledge that they establish, resulting in what I propose to call, less metaphorical than literally, *cine-maniva*. To this end, I propose four methodological movements: the first is an approximation about this universe of multiple agencies that are the traditional indigenous farms; the second refers to the memory of the processes involved in the production of the films and their various actors; the third is attentive to the act of seeing together, sharing with some people who experience Rio Negro's traditional farms, watching, talking and thinking about the movies; finally, the fourth movement, which consists of a return to the films, in analyzes subsidized by the three previous processes.

Palavras-chave

Cinema, Antropologia, Rio Negro, roça, sistema agrícola tradicional, multiverso, oficinas de audiovisual, indígena.

SUMÁRIO

1. Introdução: o surgimento do <i>cine-maniva</i>.....	10
1.1 Quem bebe das águas do Rio Negro sempre volta.....	18
1.2 Quatro movimentos metodológicos.....	27
2. Saberes e imagens do Rio Negro.....	32
2.1 As três cidades indígenas.....	32
2.1.1 Barcelos.....	34
2.1.2 Santa Isabel do Rio Negro.....	38
2.1.3 São Gabriel da Cachoeira.....	42
2.2 Filhos da cobra-canoa: traços etnográficos dos povos do Rio Negro.....	46
2.3 O Rio Negro e suas florestas manejadas.....	57
3. Memória dos processos: tecendo o <i>tupé</i>	77
3.1 Em Barcelos.....	82
3.2 Em Santa Isabel	90
3.3 Em São Gabriel.....	99
4. Raspar mandioca, ajudar a fazer farinha, ver juntos as imagens da roça.....	106
4.1 Taracuaá, filmar para não esquecer.....	110
4.2 Acariquara, o humor e as técnicas.....	119
5. Retorno aos filmes: colecionando cenas.....	124
5.1 A caminho da roça: compartilhar percursos e paisagens.....	130
5.2 Abrir o espaço da roça: as distâncias do cinema.....	139
5.3 Filmar a roça, aprender e ensinar a ver.....	144
5.4 Trabalho das imagens, imagens do trabalho.....	152
5.5 Aprender a rir	160
5.6 Paisagem sonora e discursiva: variações na imanência.....	166
6. Cinemas para adiar o fim do mundo.....	173
Referência bibliográficas e eletrônicas.....	178

Índice de painéis.....	181
Anexos.....	182
9.1 Anexo 1: Formulário de pesquisa encaminhado à FOIRN.....	182
9.2 Anexo 2: Gráficos de distribuição dos alunos por gênero e etnia.....	185
9.3 Anexo 3: Capa do DVD Olhares Indígenas.....	189

1. Introdução: o surgimento do *cine-maniva*

"Terra e tela, duas paisagens que eles (realizadores indígenas) aprenderam a ocupar."

Ailton Krenak

Em 2009, quando soube que a ONG Vídeo Nas Aldeias¹ estava procurando indicações de membros para uma equipe de formadores que atuaria no projeto de Pontos de Cultura Indígena², não hesitei em me candidatar³. Através da recomendação de um amigo, acabei tendo a oportunidade de integrar a equipe e, em 2010, travei meu primeiro contato com o Rio Negro (Amazonas). Foi apenas a primeira de muitas viagens e relações, talvez mais profundas do que pudesse imaginar naquele momento ao desembarcar em São Gabriel, em janeiro de 2010. A presente pesquisa, no entanto, não se dedicará a todos os filmes que atravessam minha relação com a região, concentrando-se em uma experiência específica: os filmes, ou mais especificamente as cenas que pretendo abordar na pesquisa, foram produzidos em três oficinas de audiovisual realizadas com jovens indígenas, entre 2015 e 2016 – nas quais fui formadora – parte de uma ação voltada ao reconhecimento dos saberes e práticas das roças indígenas do Rio Negro. Como formadora, participei de quase todo o processo de produção dos filmes. Falo portanto deste lugar, de dentro, do ponto de vista do processo, mas de fora, do ponto de vista étnico, cultural ou cosmológico, de um outro que observa e elabora segundo sua própria experiência (alguém que não fala tukano, baniwa ou nheengatu⁴, mas que já entende algumas palavras). Em resumo, coloco-me em relação aos filmes numa posição de distância próxima, proximidade que poderia ser definida como a de uma afim, uma “cunhada”, marcada pela relação sempre ambígua e opaca, a um só tempo de familiaridade e não pertencimento. Minha dupla formação – em Ciências Sociais e Cinema⁵ – contribui para um olhar entrelaçado, entre a Antropologia, a teoria e a prática da montagem, que, espero, ajude a tecer relações suficientemente complexas entre a roça e o cinema.

¹ O projeto Vídeo Nas Aldeias, criado por Vincent Carelli, trabalha desde 1986 com audiovisual e povos indígenas e tem sua metodologia de oficinas inspirada nos Ateliers Varan, uma escola de cinema francesa, que tem o foco do aprendizado na própria prática cinematográfica. A idéia é que as pessoas aprendam fazendo, portanto não existem, em geral, nessa metodologia aulas teóricas ou sobre a história do cinema por exemplo.

² O projeto de Pontos de Cultura Indígena foi um desdobramento do projeto de Pontos de Cultura implementado na gestão de Gilberto Gil a frente do Ministério da Cultura, que visava potencializar iniciativas locais ligadas a produção cultural já existentes, capilarizando assim o investimento no setor cultural. Posteriormente o projeto virou política pública, nomeado como Cultura Viva.

³ Minha primeira experiência com cinema e povos indígenas foi em 2006, no Xingu, em duas aldeias, dos povos Yawalapiti e Kamaiurá, a partir de então passei a articular trabalhos nessa área, que muito me interessou.

⁴ Algumas das principais línguas faladas pelos povos indígenas da região do Rio Negro.

⁵ A minha graduação foi em Ciências Sociais no IFCS - UFRJ e minha formação em cinema se deu através de um curso (de 2 anos) de Montagem e Edição de Som e Imagem, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro.

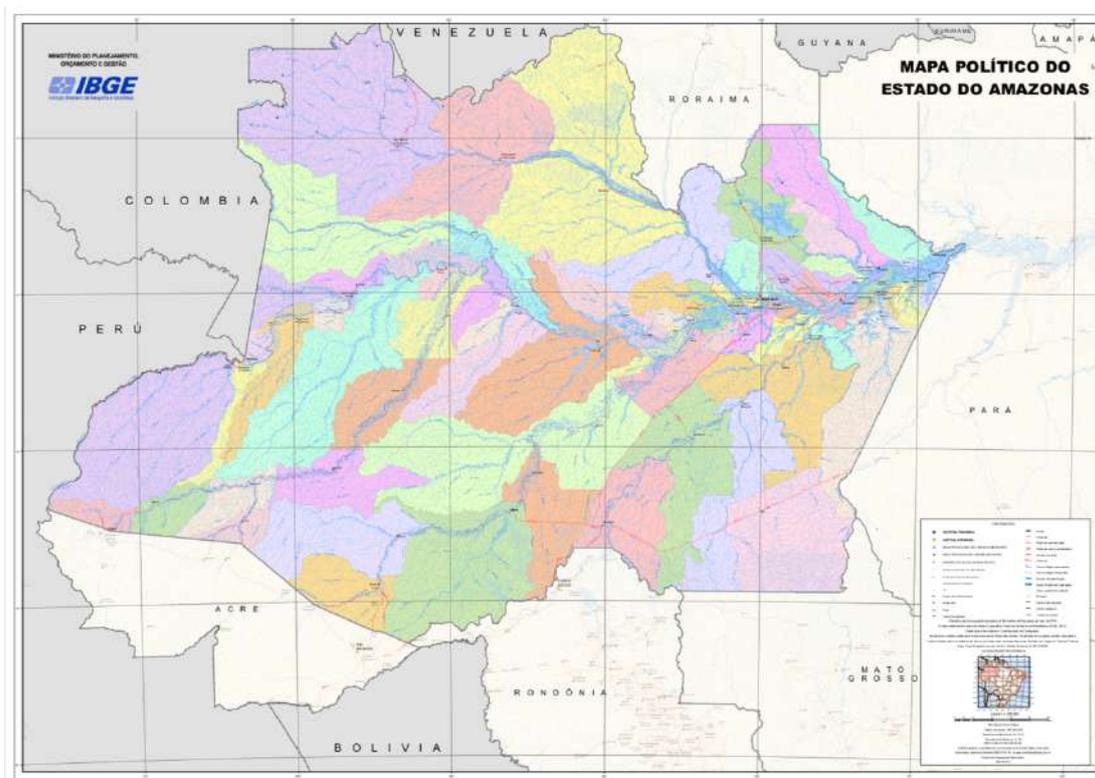


Fig. 1: Mapa do Estado do Amazonas.
 Fonte: IBGE (2019)

A porção brasileira da bacia do Rio Negro fica no noroeste do estado do Amazonas, numa região povoada por cerca de 23 povos indígenas⁶, das famílias linguísticas Tukano Oriental, Aruak, Nadehup⁷ e Yanomami. A maioria dessas comunidades indígenas localizam-se nos afluentes do Rio Negro, como é o caso do Rio Uaupés e do Rio Jurubaxi, visitados em meu trabalho de campo. Mais conhecida pelo apelido de Cabeça do Cachorro, a região é considerada uma *área cultural* ou uma *região etnográfica* pela forte presença de um sistema de trocas interétnico, no qual diferentes povos estabelecem não apenas relações comerciais, mas também, matrimoniais e rituais, criando laços de reciprocidade e dependência. Esse "estoque cultural comum incluiria arquitetura, atividades econômicas, cultura material, práticas rituais, concepções mitológicas." (Lasmar, 2005:27)

Seja por suas características de trocas interétnicas ou pelo violento e continuado histórico de colonização, a região do Rio Negro constitui um cenário complexo. Da

⁶ Arapaso, Bará, Barasana, Desana, Karapanã, Kubeo, Makuna, Mirity-tapuya, Pira-tapuya, Siriano, Tariana, Tukano, Tuyuka, Kotiria, Baniwa, Coripaco, Baré, Warekena, Hup'däh, Yuhupdeh, Dow, Nadób e Yanomami. No entanto, a pesquisa que originou o registro junto ao IPHAN do "Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro" não inclui os grupos Yanomami e Nadehup (Hup'däh, Yuhupdeh, Dow e Nadób).

⁷ A denominação Nadehup ainda não é consenso entre pesquisadores, mas vem sendo utilizada em substituição ao termo "Maku" de origem pejorativa, largamente utilizado para classificar essa família linguística. (JUNIO, 2018)

escravidão imposta por portugueses e espanhóis no século XVIII⁸, passando pelo fortalecimento das organizações indígenas na década de 1980, chegamos aos dias de hoje quando, apesar de todas as conquistas de reconhecimento étnico, os povos indígenas da região ainda precisam lutar para afirmar sua existência⁹; precisam combater a todo momento ataques, seja pelo estigma de “terra sem homens da Amazônia” – imposto pelo discurso oficial da ditadura civil-militar de 64 –, seja pelas noções de “aculturação” ou “integração” utilizadas ainda hoje para afirmar que não há ali indígenas (ou que não deveria haver). Outro argumento sem aparente sentido é aquele que advoga que esses povos representariam uma ameaça à soberania nacional especialmente nas regiões de fronteira, por ocuparem faixas contínuas de terra, como é o caso do Rio Negro. Desde que o Brasil foi criado, essa região de fronteira só é monitorada com a ajuda dos indígenas que vivem ali: eles sabem andar na mata, navegar nos rios, sabem onde e quando parar e esperar a tempestade, o que comer e o que não comer. Longe de ser uma ameaça, há anos convivem e contribuem com o monitoramento feito pelo Exército na região. Até hoje, os povos do Rio Negro e suas organizações lutam continuamente por seus direitos (territoriais¹⁰, de acesso à saúde ou à educação diferenciada) e por seu reconhecimento, principalmente nas três cidades indígenas onde foram realizadas as oficinas, objeto de dedicação nesta pesquisa (Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira).

Em 2010, o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro* - como ficou intitulado esse universo ligado às roças indígenas dos povos das águas pretas - foi registrado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como Patrimônio Cultural do Brasil¹¹. Segundo o próprio *Dossiê de Registro*,

⁸ “A década de 1740 foi um período intenso de operações escravistas por parte de portugueses e espanhóis no Noroeste Amazônico – do médio Rio Negro ao alto Orinoco. Uma das dificuldades de compreender a natureza e extensão das transações nesse período, entretanto, é a escassez de registros.” (WRIGHT, 2005:23)

⁹ Em outubro de 2017, vereadores da Câmara Municipal de Barcelos elaboram um dossiê contra a demarcação de terras indígenas no município, em que alegam que não há ali mais indígenas, apenas caboclos. Afirmção contestada pelo presidente da FOIRN, Marivelton Barroso, do povo Baré, que afirma serem 5 mil indígenas na região do município de Barcelos.

(<http://www.blogdafloresta.com.br/debate-trata-sobre-demarcacao-de-terras-indigenas-em-barcelos/> acessada em 30/10/2017)

¹⁰ No município de São Gabriel as terras indígenas estão todas demarcadas, mas nos municípios de Santa Isabel e Barcelos há ainda algumas áreas em um processo longo e moroso de demarcação. Recentemente, no entanto, a T.I. Jurubaxi-Tea (Barcelos/Santa Isabel) foi demarcada.

¹¹ “A solicitação de registro se refere à forma particular, e tradicional, de praticar a agricultura desenvolvida na região do Rio Negro. É entendida aqui como um conjunto de campo de expressões de saberes diferenciados que tratam do manejo do espaço, do manejo das plantas cultivadas, da cultura material associada e da formas de alimentar-se decorrentes. A expressão sistema, utilizada no título, evidencia a interdependência desses domínios de formas de fazer. Trata-se de registrar uma diversidade de processos que envolvem várias escalas ecológicas, biológicas, socioculturais e temporais, que atravessam domínios da vida material, social e econômica, que têm funções simbólicas e produtivas, que repousa sobre ecossistemas, plantas, conceitos e saberes, normas sociais e que suprem necessidades biológicas.” (EMPERAIRE, et al. , 2010)

Na perspectiva do patrimônio cultural, entender “sistema agrícola” significa dar conta de como se imbricam na agricultura as dinâmicas de produção e reprodução dos vários domínios da vida social, incluindo-se aí os múltiplos significados que vão se constituindo ao longo das vivências e experiências históricas, orientadoras dos processos de construção de identidades. Os saberes constitutivos dos sistemas agrícolas e as atividades que os caracterizam resultam de processos, constantemente re-elaborados, sendo o tempo presente apenas um momento em sua trajetória. (EMPERAIRE et al., 2010:19)

Por entender que a categoria local *roça* é muitas vezes utilizada para representar o sistema agrícola tradicional rionegrino de uma forma geral (apesar de não dar conta da complexidade do termo), ela será utilizada nesta pesquisa como sinônimo, ou quase, respeitando uma estratégia discursiva que é utilizada também pelo IPHAN. A partir do registro no livro do Instituto, ações de salvaguarda começaram a ser pensadas junto ao Conselho da Roça, órgão deliberativo responsável pela elaboração de políticas voltadas a este novo *bem cultural*. Uma das primeiras atividades escolhidas pelas associações e pesquisadores indígenas para fortalecer o conhecimento sobre as roças foi justamente o conjunto de três oficinas de audiovisual que gerou os filmes analisados nesta pesquisa. São filmes que já surgem, portanto, em associação direta com o sistema agrícola, em sua singularidade e complexidade¹². As roças rionegrinas e seus saberes associados compõem um *multiverso*¹³ atravessado pelos modos de vida dos povos que ali habitam. Longe de guardar homogeneidade, podemos considerar este *sistema* como um “bem”¹⁴ múltiplo e dinâmico (em constante transformação), abarcando diferentes tradições, práticas e saberes que atuam sobre o espaço da *roça*.

Em cada uma das três cidades – São Gabriel, Santa Isabel e Barcelos – foi realizada uma oficina para cerca de dez jovens, indicados pelas associações indígenas, protagonistas no processo de pesquisa e registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro (SAT-RN)¹⁵. As três oficinas foram coordenadas por mim e Pedro Portella e as decisões de metodologia da oficina foram decididas em grande parte em conjunto por nós, a partir de nossa experiência prévia com audiovisual no Rio Negro e com povos indígenas em geral. A formação foi dividida em duas etapas em cada cidade, uma de pesquisa/roteiro/filmagem e outra de tradução/legendagem/edição. Uma finalização básica de imagem e som foi feita em Belo Horizonte (MG), sede da Associação Filmes de Quintal, ONG contratada para executar as

¹² No tópico 2.3, mergulhamos com mais densidade nas roças rionegrinas através dos filmes.

¹³ Aqui utilizo o conceito de multiverso segundo Francineia Fontes (2019).

¹⁴ Vocabulário utilizados nas políticas de patrimônio.

¹⁵ FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), ASIBA (Associação Indígena de Barcelos) e ACIMRN (Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro), sendo esta última a principal associação responsável pela solicitação de registro como Patrimônio Cultural do Brasil e pela pesquisa que deu origem ao Dossiê do SAT-RN.

oficinas e, portanto, minha contratante. Foram entregues, em 2016, 1000 (mil) cópias do DVD Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – Olhares Indígenas ao IPHAN, assim como os filmes em HD e todo o material bruto filmado nas oficinas.

Essas oficinas foram pensadas como modo de engajar os jovens indígenas na pesquisa e transmissão dos conhecimentos acerca das roças, uma vez que uma das principais ameaças identificadas no processo de registro foi o desinteresse demonstrado pelas novas gerações. Tomando os filmes como ponte entre mundos – o dos jovens e o dos mais velhos; o mundo institucional e este universo agrícola específico; o mundo dos indígenas e o dos não-indígenas; o domínio fílmico e o extrafílmico – proponho que eles abrigam, mesmo que por meio de vestígios e traços precários, aspectos de diferentes perspectivas: a do cinema documentário – herdeiro de uma tradição ocidental e metropolitana de representação; a dos jovens – fascinados pela tecnologia, às vezes desejosos de se engajar em sua tradição, mas envergonhados da própria ignorância; a dos mais velhos – que traz consigo a preocupação com esses saberes e práticas, sempre (ou quase sempre) ligados a histórias e narrativas que levam ao trabalho da roça e à vida como ela transcorre hoje em dia.

Por meio da aproximação de algumas cenas dispersas do conjunto de dez documentários em curta e média-metragem que compõem o DVD duplo *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro - Olhares Indígenas (2016)*, busco caracterizar o atravessamento entre a roça, os processos de produção e a forma dos filmes, além da configuração dos próprios filmes como dispositivos de circulação de conhecimento, resultando no que proponho chamar, menos metafórica do que literalmente, de *cine-maniva*. Nenhuma tarefa do sofrido trabalho da roça é realizada à toa, fortuitamente, destituída de sentido prévio. Em geral as dificuldades são punições de demiurgos pela desobediência em um tempo originário. As habilidades utilizadas no trabalho da roça e as próprias manivas são tomadas, muitas vezes, como presentes desses seres. Do mesmo modo, o *cine-maniva* não se faz à toa, ele está a serviço da roça e é por ela atravessado e constituído. Trata-se de um cinema que brota das roças indígenas, que, por isso, mostra-se indissociável das relações sociais das quais é produto e, ao mesmo tempo, parte ativamente constituinte. Um cinema que, por um lado, parece transparecer em sua forma aspectos de seu processo, mesmo que de forma indicial, e por outro, quando exibido em comunidades indígenas e cidades rionegrinas, pode fomentar a circulação e debate sobre os saberes e fazeres das roças, lançando luz sobre o cotidiano da maioria dos povos da região, este que, por não ser tomado como extraordinário, nem sempre recebe a devida atenção. Ao ser exibido em lugar de destaque, esse cinema evidencia as

próprias roças, suas riquezas escondidas, entre tocos de pau e pés de maniva, cultivados por *donas da roça*¹⁶, suas sogras e maridos.

A análise fílmica que proponho pretende-se, portanto, atravessada pelos processos de produção e pelas experiências de exibição. Trata-se de um olhar de viés pragmático, interessado nas condições que originam os filmes e seu processo, assim como, em momento posterior, na circulação das imagens. O ato de *ver juntos*, de reunirmo-nos em torno das imagens, seja diante de uma TV, computador, da projeção em um lençol, com alguém, uma família ou parte da comunidade, creio eu, é um momento no qual as imagens e sons assumem a potência de atuar como dispositivo de intercâmbio e produção de conhecimento. Intercâmbio semelhante, mas também diferente – talvez complementar – à troca de mudas (de maniva e outras plantas) entre mulheres, que há séculos alimenta esse complexo sistema de roças ligado não apenas à existência material, como também à cosmologia desses povos indígenas.

Para tanto, componho, na dissertação, quatro movimentos. O primeiro é uma *aproximação acerca desse universo de múltiplas agências que são as roças rionegrinas* e o contexto a elas associado (sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto). O segundo, remete à *memória dos processos que envolvem a produção dos filmes e seus diversos atores*. O terceiro atenta-se ao ato de *ver juntos*, compartilhando com algumas pessoas que vivenciam as roças rionegrinas, o ato de ver, conversar e pensar sobre os filmes. Para alcançar o objetivo, visitei duas comunidades rionegrinas, uma no Médio e outra no Alto Rio Negro, onde pude exibir e assistir as imagens junto a diversas pessoas, além de vivenciar um pouco do cotidiano das roças, ajudando a raspar a mandioca e a fazer farinha, por exemplo. Aqui, novamente, a circulação das imagens não pode ser dissociada do trabalho na roça, de onde as imagens nasceram. O quarto movimento é composto por um *retorno aos filmes*, que será alimentado pelos três processos anteriores: o conhecimento adquirido por meio do contato com a “megadiversidade”¹⁷ das roças e seus atores; o relato da experiência de produção dos filmes e os encontros em torno das imagens e sons, em uma elaboração compartilhada. Esta será, portanto, uma análise porosa e permeável ao vocabulário e aos significados presentes em falas e imagens sobre o complexo universo das roças indígenas do Rio Negro.

¹⁶ Assim são chamadas as mulheres, no *multiverso* das roças rionegrinas. A relação entre mulheres e roça será mais explorada no capítulo 2. No trecho a seguir do Dossiê de Registro do SAT-RN temos um exemplo. “A mulher, futura dona da roça, terá acesso a seu novo espaço de trabalho, pelo menos em teoria, somente após a queimada, repetindo nisso o mito de Baaribo. À mulher cabem os cuidados das plantas, principalmente da mandioca.” (EMPERAIRE, et al. , 2010: 53)

¹⁷ Manuela Carneiro da Cunha (citar)

Três tipos de imagem (figuras) compõem a pesquisa: *mapas, fotos do Rio Negro* (tiradas por colegas, alunos ou de minha própria autoria, quando em estadias como formadora e pesquisadora), que visam permear o texto pela experiência sensível das oficinas e dos encontros, e os *fotogramas de cenas analisadas*, estas que me proponho a abordar, em aliança ao relato dos processos e dos encontros. Por entender que cada tipo de imagem compõe uma camada distinta na construção do imaginário da pesquisa, optei por um uso marcadamente diferente nos dois casos. As fotos serão dispostas em painéis de imagens¹⁸, que por si só abrigam uma narrativa, cada painel guardando uma função. Foram montados de forma cronológica, permeando o texto, de forma a permitir ao leitor a possibilidade de leitura visual de uma relação que foi se construindo aos poucos para mim, nos últimos nove anos. Os fotogramas entrarão no corpo do texto, com legenda a indicar o filme ao qual pertencem. O objetivo é evidenciar as imagens – filmicas e extra-filmicas – que compõem o *cine-maniva*, além de criar diferentes formas de “leitura” da experiência relatada.

A maniva¹⁹ – parte aérea da mandioca brava, principal planta nas roças da região – expressa aqui a relação entre o cinema produzido neste contexto e elementos constitutivos das roças indígenas rionegrinas. Um cinema que, assim, *brot*a e que, creio, tem a capacidade de ser também *adubo*.

¹⁸ Inspirada pela proposta já realizada por Luiza de Paula Souza Serber na dissertação “Regimes de produção e circulação imagética no território indígena do Xingu” (SERBER, 2018).

¹⁹“O elemento central do sistema agrícola do Rio Negro é constituído pela mandioca, *Manihot esculenta* Crantz ssp. *esculenta* Crantz (Euphorbiaceae), planta provavelmente domesticada no sudoeste da Amazônia brasileira. (...) Sua importância vai além de considerações produtivas. A mandioca, localmente chamada de maniva, é alvo da atenção, dos cuidados e dos saberes das populações locais. Deste papel central derivam formas de manejar o espaço e outras plantas cultivadas, técnicas e artefatos específicos de processamento dos tubérculos, formas de se alimentar, saberes e modos de fazer específicos, além de normas, conceitos, práticas e relações sociais, histórias, relatos e mitos” (EMPERAIRE, et al. , 2010: 21) “A maniva é a parte aérea, visível, suporte da diversidade manejada pela agricultora. A maniva é a estaca, o pequeno pedaço de tronco ou de galho, base da multiplicação da planta mas o sentido da palavra se estende ao pé na sua integridade, da parte subterrânea à parte aérea” (idem, 2010: 84) Essas relações serão abordadas e desenvolvidas no capítulo 3, sobre o Rio Negro e suas roças.



Panel 1

1.1 Quem bebe das águas do Rio Negro sempre volta

A minha primeira experiência com os povos do Rio Negro data, curiosamente, do mesmo ano do registro do *Sistema Agrícola* como patrimônio. No início de 2010, por ocasião do projeto de Pontos de Cultura Indígena, um contato com a ONG Vídeo Nas Aldeias me levou a esse rio de águas tão escuras que produzem um espelho perfeito, para ministrar oficinas de audiovisual²⁰. Na ocasião, conheci Pedro Portella, que se tornou grande parceiro de aventuras rionegrinas²¹. Estas oficinas, em 2010, estavam ligadas a um projeto de Pontos de Cultura²² e aconteceram em duas etapas na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM).

Na época, foram feitos cerca de 12 filmes em curta-metragem, dos quais pelo menos quatro já abordavam diretamente saberes e práticas ligadas ao *Sistema Agrícola Tradicional*, mesmo que o tema das oficinas tenha sido livre²³. Esta escolha sugere a importância que os povos do Rio Negro conferem a suas roças: à alimentação, aos benzimentos e a todo o conjunto de conhecimentos afins. Parece evidenciar que as práticas e saberes não foram retomados em função da patrimonialização: ao contrário, creio eu, o movimento de registro acontece por conta da centralidade deste saber no modo de vida dos povos rionegrinos, por iniciativa e demanda das próprias associações indígenas. O que não quer dizer que esse sistema não seja vulnerável, sofrendo ameaças de todo tipo, como veremos em capítulos posteriores.

O primeiro contato com São Gabriel e sua população majoritariamente indígena me provocou inquietação. Como, apesar de anos de opressão, desde os anos de escravização, passando por diversos ciclos de exploração extrativista e atuação missionária religiosa, essas pessoas mantêm seus modos de viver, o bem viver indígena? Bem viver que não se percebe

²⁰ Na época eu sequer sabia do registro. Tomei conhecimento apenas em 2011, em minha terceira visita ao Rio Negro, quando tive o prazer de conhecer a pesquisadora Laure Emperaire, uma das principais responsáveis pelo longo processo de pesquisa e registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro.

²¹ Com quem compartilho o surgimento da associação entre cinema e maniva, nesse termo fecundo que considero cinema-maniva.

²² Dentro do Programa Cultura Viva (programa do Ministério da Cultura, criado 2004, sob o comando de Gilberto Gil), a principal ação eram os Pontos de Cultura – entidades/grupos/coletivos com atuação comprovada na área cultural, selecionados por meio de Edital do Programa Cultura Viva, de responsabilidade do Ministério da Cultura, em parceria com outros órgãos do Governo Federal, e com Governos Estaduais e Municipais.

(Fonte: http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade/programas/-/asset_publisher/rcU9JEoAYanL/document/id/1068554, visitado em 29/10/2018)

²³ Por já tratarmos do tema, os quatro filmes foram agrupados e lançados em um DVD pelo IPHAN, com o título “Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro”, em 2011, como divulgação do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. Os filmes são *Nora Malcriada* (Elisângela Fontes Olímpio, 2010), *Vetidarese – Benzimento de Proteção* (Armando Sehíbi Pena, 2010), *Kupixa Yara – Dona da roça* (Anair Sampaio e Maristela, 2010) e *Feitiço de Sopro* (Ismael Caxias e Agnaldo Peixoto, 2010).

de modo homogêneo, mas que parece buscar sua consistência na convivência com a diferença.

Por meio dos encontros, filmados ou não, muitos sinais, diretos e indiretos, pareciam apontar, nesse caso, para a importância da alimentação. Andando pelas ruas, nos beiradões (beiras de rio), feiras e festas de santo, creio que fique ainda mais evidente a impressão de estar presenciando a convivência entre vários povos indígenas, mesmo estando na cidade, em especial nos bairros mais afastados do centro: o que se come (frutas, farinha, beiju, curadá, tucupi, moqueado e *quinhapira*²⁴, principalmente) e o que se bebe (vinho de açaí, bacaba, buriti, pupunha, *caxiri*...) são alimentos claramente indígenas (o que não quer dizer que ali não se consumam produtos industrializados, também em boa quantidade, claro). Quando começamos a traduzir e editar os filmes nas oficinas pude aprender ainda mais, o que aprofundou essa impressão inicial.

No filme *Abuho Wamiho - Vovô Ralhão* (2010)²⁵, João Machado, avô de Maria Rosilene Machado (uma aluna que se destacou na turma de 2010), fala em tukano fora de campo, instruindo a esposa, enquanto a neta filma a avó preparando açaí com farinha: "Coloca aí no chão, ou vai colocar na mesa... pros brancos falarem que os indígenas também estão virando brancos". *Virar branco* aparece aqui como uma acusação recorrente e a troça com a comida, justamente, parece afirmar que se mantém indígena, na medida em que se continua comendo o açaí com farinha: não importa o que falem, mesmo que se more na cidade.



Fig. 2: O risco de “virar branco”
Fonte: Filme *Abuho Wamiho - Vovô Ralhão*

²⁴ Prato tradicional da região que consiste em um caldo de pimenta e peixe. Do nheengatu, *quinha* é pimenta e *pira* é peixe. As palavras escritas em língua indígena virão em *itálico*, trazendo a cor correspondente à língua de origem: *baniwa*, *tukano*, *desana* ou *nheengatu*. Considero aqui o nheengatu uma língua, que apesar de criada pelos missionários, hoje pode ser considerada indígena por apropriação (BESSA, 2003) e sua larga utilização hoje, sendo inclusive ensinada em escolas de São Gabriel, faz parte do processo de etnogênese de várias etnias, como, por exemplo, os Baré.

²⁵ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=kj1d5SB08Js>

Outro filme bastante importante para o meu entendimento, ainda parcial e extremamente lacunar, sobre o lugar que ocupa a alimentação para o povo Tukano na formação da própria pessoa²⁶, é *Vetidaresé - benzimento de proteção* (2011)²⁷, feito por Armindo Seribí, aluno da turma de 2011, um senhor de cerca de 65 anos à época. Enquanto dirigia a cena, Seu Armindo explicava os significados de cada ação (excepcionalmente estávamos ajudando na filmagem, já que se tratava de uma ficção, da cena do benzimento de um recém nascido e o diretor era também ator, no caso o pai²⁸). É somente após o benzimento que a criança pode comer. Nele são nomeados pelo *kumu* (uma espécie de xamã) todos os alimentos que aquela pessoa vai consumir, para que não lhe façam mal. São nomeados os lugares por onde andará e os trabalhos que deverá executar. Este benzimento tem o objetivo de proteger e preparar o corpo do recém-nascido, que será exposto a perigos (entre eles, a ameaça dos *Wai-mahsã*, humanos invisíveis²⁹). E essa preparação está intimamente ligada à roça: desde os ingredientes utilizados no benzimento – beiju, pimenta e sal – até a preparação do corpo para que esteja apto ao trabalho, muitas vezes, o trabalho na roça, o *wehsé darasé* dos Tukano.



Fig. 3: Benzimento e a proteção ao recém-nascido
Fonte: Filme *Vetidaresé - benzimento de proteção*

²⁶ Para mais informações sobre a importância dos rituais de cura e proteção para os povos do Rio Negro ver capítulo 3, em especial item 3.2.

²⁷ Link do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=G79JZTzZf8k>

²⁸ O senhor que no filme interpreta um *kumu* é um *kumu* de verdade. A mãe era uma sobrinha de seu Armindo, uma das câmeras foi operada por Elisangela Fontes Olimpio, aluna da oficina que estava com sua filha de colo em São Gabriel, e o bebê batizado acabou sendo a filha de Elisangela. A segunda câmera foi revezada entre Pedro e eu. Seu Armindo conduziu tanto a encenação como a forma de filmá-la.

²⁹ “Vale adiantar e reforçar aqui a noção de *wai-mahsã*. Depois de muito pensar e analisar decidi traduzi-lo por “humanos invisíveis”, uma vez que, (...) os *wai-mahsã* são seres que possuem as mesmas qualidades e capacidades dos humanos, inclusive sua morfologia, mas que não são visíveis pelas pessoas comuns e/ou na vida cotidiana. Eles só podem ser vistos por um especialista xamã, *yai* ou *kumu*, ou em sonhos por qualquer pessoa. Os *wai-mahsã* são seres de natureza múltipla, podendo se apresentar também sob a forma (e adquirindo suas qualidades ou características) de animais, pedras e vegetais. Podem ser entendidos ainda como a própria criatividade, manifestando-se por meio de “sons tecnológicos”, musicais e luminosos. Esses seres são, por fim, a própria extensão humana, devendo sua existência e reprodução ao fenômeno do devir, isto é, a continuidade da vida após a morte, sendo assim a origem e o destino dos humanos, seu início e seu fim.”(BARRETO, 2013:44)

As oficinas de audiovisual que costumamos ministrar seguem uma metodologia inspirada no projeto Vídeo Nas Aldeias, voltada para o aprendizado a partir dos desafios com as quais cada participante se depara na prática, aliada ao procedimento de assistir juntos ao material filmado, comentando e sugerindo possibilidades para cada situação. Quase sempre são divididas em duas etapas não consecutivas: filmagem (que engloba a decisão do que filmar e como filmar, ou o argumento e o roteiro) e edição (que inclui os processos de tradução e legendagem, no caso de filmes falados em língua indígena). Cada etapa costuma contar com cerca de 15 dias, tentando-se manter os mesmos alunos em ambas, para que guardem noção do processo completo de feitura do filme (muitas vezes, é na edição que a pessoa percebe as possibilidades de composição com a imagem e o som, mudando sua percepção acerca da etapa de filmagem). A pausa entre uma etapa e outra serve como modo de deixar "descansar" o material filmado para retomá-lo com distanciamento e calma (relativa, já que são apenas 15 dias). Trata-se ainda de garantir o tempo para refletir sobre o que foi filmado, evitando retirar, por longos períodos, as pessoas de suas funções cotidianas, muitas vezes, ligadas ao trabalho na roça, nas escolas indígenas e nos postos de saúde.

No âmbito da edição, faz-se a tradução e legendagem dos trechos falados em línguas indígenas. Nossa tentativa é de que, após ensinamentos sobre o programa de edição, eles consigam operar sozinhos o computador, traduzindo e legendando seu próprio material filmado, para depois editá-lo. Tentamos até o limite ensinar o uso do *software* aos participantes, mas nem todos assimilam com facilidade, o que incide nos créditos dos filmes (nos casos em que operamos o programa para ou com eles, nós também assinamos a montagem. Caso contrário, assinam sozinhos). Não há a ilusão aqui de que com apenas 15 dias formaríamos editores, mas ainda assim apostamos na autonomia potencializada pela operação do computador. Enfatizamos ainda ser importante a conclusão do filme como processo pedagógico, mesmo que o realizador acabe não dominando todas as etapas, participando, ao menos, das escolhas que vão compor o filme finalizado. Alunos e alunas são ativamente convocados a intervir nas escolhas de ordenamento e composição das sequências de seus filmes. O processo das oficinas é de intensa imersão: por duas semanas, alunos e instrutores dedicam-se às trocas, cujo resultado é um cinema de confluência, cinema possível a partir do encontro entre indígenas e não-indígenas.

Em paralelo a essas trocas no interior da oficina, cada mergulho em uma jornada de trabalho neste rio me abria um universo de cheiros, formas e existências. A cada viagem, novas frutas de que nunca havia ouvido falar (umari, ariã, ingá, cucura, cubiu, abiu,

patauá...); histórias sobre o surgimento de povos gestados em uma Canoa de Transformação ou sobre o trabalho da roça tal como acontece hoje; narrativas sobre um tempo em que as mandiocas já saíam sem casca da terra e os paneiros “carregavam-se” sozinhos de volta para a maloca (casa comunal). A cada jornada, tomava conhecimento de proteções e cuidados alimentares. Um misto de abundância material e cultural, de plantas cultivadas, cipós extraídos da mata e muitos seres humanos e não humanos, visíveis e invisíveis, desse tempo e de um tempo outro, mítico (tempo outro que continua a agir, muito vivo, no presente); tudo isso visto em relação, produzindo os modos de vida dos povos rionegrinos, quase sempre com alguma ligação com o *multiverso* da roça. Por meio do contato continuado – entre 2010 e 2011, foram cerca de seis meses no Rio Negro – e dos próprios filmes dos alunos, fui percebendo que a relação com “ser indígena” ali não passava apenas pela alimentação, mas se estendia às práticas, aos saberes e à cultura material das roças. Quando pude ler, em 2014, o *Dossiê de Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, tudo fez muito mais sentido, uma pesquisa de fôlego, feita sobretudo no Médio Rio Negro, com pesquisadores indígenas e não indígenas que corroborava impressões colhidas nessa experiência sensível prévia, levantando ainda mais questões e ainda mais curiosidade.

Em 2015, através de uma licitação ganha pela Associação Filmes de Quintal³⁰, eu e Pedro Portella voltamos ao Rio Negro, dessa vez, para as três oficinas de documentário do IPHAN, tendo como objetivo a salvaguarda do *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. Era a primeira vez que, de alguma forma, nos deparávamos com uma limitação temática nas oficinas na região. Mas esta limitação mostrou-se, na verdade, um universo sem fim, de relações entre humanos, plantas, animais e outros seres que parece definir o modo de vida da maioria dos povos que habitam a região da *Cabeça do Cachorro*.

O IPHAN tentou determinar o perfil dos alunos que fariam as oficinas - segundo eles, os jovens das cidades de São Gabriel, Santa Isabel e Barcelos -, mas as associações indígenas acabaram decidindo por fazer uma turma mista, entre jovens das cidades e das comunidades indígenas, parte de cada uma das entidades parceiras no projeto (FOIRN, ACIMRN e ASIBA³¹). Aqui, a insistência – tanto por parte do IPHAN quanto da equipe da Associação Filmes de Quintal – na presença de mulheres foi reforçada pela importância que desempenham enquanto guardiãs da diversidade. São chamadas, por isso, de *donas da roça*,

³⁰ A Associação Filmes de Quintal é uma ONG criada em 1999, com sede em Belo Horizonte(MG) tem suas ações voltadas para a reflexão, fomento, formação, divulgação e realização em cinema e desenvolvimento de pesquisas. Possui ampla experiência na produção de mostras cinematográficas, publicações, processos formativos e pesquisas com comunidades tradicionais.

³¹ FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, ACIMRN - Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro, e ASIBA - Associação Indígena de Barcelos.

as principais responsáveis por guardar, trocar, colecionar, cultivar e plantar as variedades de espécies, pelas quais é famoso o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*.³² Apesar da insistência, nem sempre foi possível contar com muitas mulheres nas oficinas (em Santa Isabel, por exemplo, havia apenas uma³³). Negociamos com as associações que todos os participantes seriam jovens, algo que se justificava pelo objetivo do projeto: fazer do audiovisual uma ponte entre saberes e gerações, engajar os jovens no processo de registro audiovisual do *Sistema Agrícola* e deste modo, permitir que se apropriem desses saberes.

Apenas para a realização deste projeto foram três viagens ao Rio Negro, percorrendo o rio de barco, reencontrando amigos e conhecendo pessoas com quem aprendi e com as quais compartilho essa pequena parcela de saber sobre os modos de vida dos povos das águas pretas. De conversas e convivências generosas, com realizadores e seus parentes, com parceiros das associações indígenas e pesquisadores indígenas e não indígenas, são certamente debitárias minhas impressões (ainda imprecisas) acerca da região e suas roças: verdadeiras florestas de manivas, frutíferas, pimentas, castanhas e outras plantas. Foi nessas viagens que finalmente pude conhecer de perto as roças, tão singulares e tão diferentes de todas as outras que havia conhecido. A plantação não segue linhas horizontais ou verticais, apesar da distância mantida entre os pés de maniva. Segundo Dona Laudicéia, mãe de Josequison e Alberto Melgueiro, alunos da oficina em Santa Isabel, as plantas precisam ficar relativamente distantes pois elas conversam uma com a outra e vão competindo enquanto crescem. Uma grita pra vizinha: "uuuuuu...uuuuuu... eu estou crescendo mais do que você..."

Diferentemente das outras vezes em que ensinamos cinema na região, quando a metodologia estava voltada a encontrar e acompanhar um personagem que pudesse contar histórias de outro tempo ou que, por algum motivo, tivesse um saber a ser registrado e compartilhado, o foco agora era o *Sistema Agrícola*, as roças e todo universo associado a elas. Isso também implicou mudanças no desenvolvimento da oficina: ao invés de começar já explorando a câmera e, em seguida, a pesquisa de personagens, o início era conduzido pelos saberes e práticas desse rico universo, ou *multiverso*, como sugere Francineia Fontes (2019).

³² "A região do Rio Negro, principalmente a montante, é um foco de diversificação de plantas cultivadas como o abacaxi (*Ananas comosus*), a pimenta (*Capsicum chinense*) e sobretudo a mandioca (*Manihot esculenta*) (Clement, 1999). Essa diversidade, que concretiza um esforço contínuo de seleção e conservação de variedades, é uma característica essencial do sistema agrícola regional." (EMPERAIRE, L.; VELTHEM, L.H.van; OLIVEIRA, A. G. De; SANTILLI, J.; CARNEIRO DA CUNHA, M.; KATZ, E. , 2010: 34)

³³ Em conversa com uma liderança da FOIRN, percebi que a resistência em indicar mulheres jovens para a oficina pode estar ligada ao fato da regra de casamento na região ser patri-local, ou seja, como os casamentos são feitos, preferencialmente, entre etnias, em geral a mulher se muda para a comunidade do marido e, portanto, o conhecimento adquirido por ela na oficina não permanece na comunidade a qual pertencia e à qual foi destinada a vaga.

Durante uma primeira aula, explorávamos com os alunos e alunas o que já sabiam sobre as tão famosas roças tradicionais do Rio Negro. A primeira reação, em geral, era de recusa ou negação: diziam nada saber, ou pouco. Ao perceber que nós, os professores, sabíamos alguns nomes de manivas e outras plantas, sentiam-se desafiados e seguiam lembrando. Trata-se assim de um exercício de rememoração em torno desse saber milenar guardado na lida diária das roças de suas mães e avós, de seus pais e avôs. Apenas no segundo momento, a câmera era introduzida.

Depois de um primeiro exercício com o equipamento, tendo as roças em mente, os jovens saíram em duplas para filmar e experimentar. Ao retornarem, aprenderam como copiar o material filmado para o HD externo e assistimos juntos algumas imagens, conversando principalmente sobre o modo de seu enquadramento. Passamos então à aula em que usamos um manual de fotografia de Lev Kuleshov, ensaiando com os alunos e alunas algumas situações e convocando exemplos adaptados aos cenários das roças e casas de forno do Rio Negro, tendo a prática sempre como ênfase. Reunidos os conhecimentos, tanto sobre a roça como sobre o equipamento e a filmagem, era hora de pensar juntos o quê e como filmar. Nesta etapa, muitos artifícios diferentes eram empregados, de *storyboard* à lista de ações (uma espécie de decupagem), de assuntos e histórias que um determinado personagem detinha sobre a roça a qualquer tópico que nos ajudasse a pensar a abordagem. Em seguida, os participantes saíam para filmar e, quando retornavam, conversávamos e assistíamos juntos as imagens, assim sucessivamente. Só participamos de filmagens quando, por algum motivo, nossa presença era requisitada pelo personagem. A reclamação geral dos alunos, principalmente dos mais dedicados, era acerca do curto tempo, tendo em vista os amplos e demorados processos da roça. Expressa-se assim o constante conflito entre o tempo de oficina (tempo do cinema), de produção (assim como os recursos disponíveis) e o tempo de aprendizado sobre os saberes da roça e dos próprios processos de feitura de alimentos que podem durar muitos dias. Outra dificuldade encontrada por alguns alunos diz respeito ao receio de personagens desconfiados de que os jovens pudessem lucrar com sua imagem.³⁴

Posteriormente, na oficina de montagem, ao mergulhar com os jovens nas tradições e histórias contadas por seus personagens e trabalhar com eles o significado das palavras e

³⁴ Esta relação de desconfiança é recorrente, pelo menos com os realizadores indígenas. Para lembrar apenas um caso, podemos citar o filme "As voltas do Kene" de Zezinho Yube, onde ele é impedido de subir o rio para chegar em uma comunidade de seus parentes levando os equipamentos de filmagem, só lhe é permitido seguir sem as câmeras. No centro de debate a exigência de dinheiro para que a filmagem seja liberada. E não é apenas nesse filme que podemos observar essa tensão entre quem filma e quem é filmado. Inclusive, desconfio, que esse seja um dos elementos que coíbe a produção audiovisual indígena, uma desconfiança que parece fruto da exploração indiscriminada das imagens dos povos indígenas da terra que hoje chamamos Brasil, não só no nosso país mas em todo o mundo.

expressões, tornou-se claro para mim que a roça é um espaço de múltiplas agências, onde a maniva conversa com o capim, a dona da roça manda recado ao urubu para que não cague em sua roça, e o *aru*, que é um ser ligado ao frio e ao vento, faz um *matapi* (tipo de armadilha) que ajuda o fogo a queimar bem as árvores derrubadas para dar espaço a uma nova roça. Todos esses saberes encontram-se (ou reencontram-se) em cenas que compõem os dez filmes que fazem parte desta pesquisa. Ao reuni-los aqui em uma reflexão sistemática, pretendo condensar indícios e sinais dispersos em horas de filmes, na esperança de despertar no leitor um pouco do encantamento que roças e povos indígenas rionegrinos produziram e continuam produzindo sobre mim.

Nas vezes em que estive por lá, uma história acerca do Rio Negro me foi repetida: quem bebe das águas daquele rio sempre retorna. Eu tratei de beber uma boa quantidade e não me faltam motivos para voltar.



Painel 2

1.2 Quatro movimentos metodológicos

Minha primeira experiência de audiovisual junto a povos indígenas foi desvinculada de qualquer projeto mais estruturado, por meio de um filme que seria feito em parceria entre um jornalista e um pajé³⁵. Nesta viagem ao Xingu, conheci por acaso Takumã Kuikuro, cineasta formado pelo Vídeo nas Aldeias (VNA), já com sua câmera em punho. Dessa viagem ficou o desejo de aprofundar uma relação de troca. Já conhecia o projeto do VNA e me aproximei, assistindo a filmes e lendo alguns textos. Quando surgiu a oportunidade de atuar nos Pontos de Cultura Indígena como parceira da ONG, pude ver de perto e entender melhor como funcionava a metodologia de oficina de cinema ali defendida e empregada.

Foram duas longas reuniões nas quais se falou sobre a construção do espaço de filmagem como espaço de autonomia dos jovens participantes das oficinas, a escolha por focar o filme em um personagem ou família e o “visionamento” do material filmado, coletivamente. Ficou claro que havia lugar para autonomia também dos formadores; quando, questionado sobre o uso de materiais didáticos, Vincent Carelli, idealizador do VNA, afirmou que pessoalmente prefere não usar mas que não se opunha. Mais do que a replicação de um método, o que parecia importar ali era uma postura de troca e abertura para a situação da oficina e de cada povo ou comunidade com quem o trabalho seria realizado, tendo em vista algumas diretrizes básicas.

Trabalhamos então em duplas, nessa leva de oficinas de 2010. Ao chegar em Manaus, conheci Pedro Portella que seria meu parceiro, não apenas na primeira viagem, mas em muitas outras aventuras rionegrinas. Aliando seu espírito brincalhão e rebelde à minha experiência dando aulas de montagem, acabamos optando por contrariar uma orientação inicial sobre a etapa de edição das oficinas: decidimos priorizar até o limite o aprendizado do programa de edição, em detrimento do resultado bem acabado que um filme poderia ter, focando nossas energias mais no processo, e não tanto no produto final. Esta opção que assumimos em 2010 acabou se tornando, de certo modo, um método, que aposta no compartilhamento das ferramentas e técnicas como condição essencial e primeira para o diálogo.

Para compor as reflexões acerca do *cine-maniva*, a presente pesquisa propõe quatro movimentos em torno dos dez filmes que constituem o DVD *Olhares Indígenas: o mergulho*, ainda que breve, *no multiverso das roças rionegrinas*; *a rememoração dos processos* ligados

³⁵ O filme *Takwara*, com roteiro escrito pelo jornalista Murilo Marques Filho e pelo pajé Sapaim Kamaiurá, acabou tendo apenas uma edição provisória e precária, que não foi finalizada e nem exibida em festivais ou no cinema.

à feitura dos filmes; a *exibição dos filmes compartilhada* com indígenas rionegrinos, de modo a elaborar juntos o pensamento sobre as imagens (o trabalho de campo); e, por fim, *análises filmicas*, atravessadas pelos três movimentos anteriores. Pretendo, dessa forma, tornar o leitor mais sensível à afirmação, talvez demasiado enfática, em torno de um *cine-maniva*, que brotaria das roças indígenas, ou seja, de um cinema que não pode se afastar das relações das quais é fruto.

O primeiro movimento, dividido em três partes, pretende apresentar a região (2.1), introduzir alguns aspectos etnográficos essenciais para compreender as relações em jogo na roça (2.2), para, por fim, mergulhar nas roças com os filmes (2.3). Esse tópico não se restringe a uma contextualização, configurando-se, desde esse momento, em uma primeira tentativa de aprender a ver com os filmes as relações implicadas nas imagens e na roça.

Em seguida, o segundo movimento (capítulo 3) consiste na imersão em documentos oficiais, notas e relatórios (feitos durante as oficinas de audiovisual), além de recorrer à memória sobre os processos que conduziram as aulas e encontros. Retomo também a memória das relações inter-institucionais e com a política de patrimônio, com as associações locais e com participantes, que acabaram por produzir a conjuntura que possibilitou os filmes. Inserir-los nessa teia maior de relações das quais são produto, assim como descrever em maior detalhe passagens do cotidiano dos encontros da oficina, pode nos ajudar a perceber a importância do processo nas reflexões sobre os filmes. A memória dos processos, mesmo que lacunar e parcial, contribui ainda para observar as relações e mediações (subjetivas, políticas e institucionais) implicadas na realização dos filmes nesse contexto específico; para entender minimamente as relações entre o cinema (a realização dos filmes) e as demandas ligadas ao patrimônio; além de apontar alguns aspectos etnográficos que também incidem na realização dos filmes.

Para realizar o terceiro movimento (capítulo 4), retorno ao Rio Negro com algumas cópias do DVD *Olhares Indígenas*³⁶, tendo por objetivo assistir aos filmes em algumas comunidades rionegrinas. Trata-se, como dissemos, de "ver juntos", pensar e conversar sobre os filmes. Importante frisar que não tenho com a pesquisa uma pretensão propriamente etnográfica, não negando entretanto as aproximações necessárias ao campo da Antropologia. A utilização do trabalho de campo e de leituras de etnografias da região não me deixam mentir. Ficar por alguns dias em cada comunidade³⁷, viver o cotidiano, em especial o das mulheres, ajudar no trabalho comunitário e, sempre que possível, assistir aos filmes e

³⁶ Gentilmente cedidas para distribuição pelo IPHAN, superintendência do Amazonas.

³⁷ 10 em taracua 5 em acariquara

conversar: nestes procedimentos baseou-se meu trabalho de campo, em uma vivência, mesmo que curta, do modo de vida das famílias e comunidades que visitei, aliada ao processo de *exibição compartilhada*. Trata-se, afinal, de entender o que nos filmes importa a essas pessoas que se dispuseram a dialogar comigo e se, de alguma forma, isso está ligado a uma relação com a própria *roça*, seus saberes e suas práticas.

Ficar em presença da *roça* e do modo de viver de comunidades rionegrinas é, também, uma tentativa de se deixar influenciar pelo vocabulário ali acionado, pelas histórias contadas enquanto se raspa mandioca, ou por uma determinada técnica executada hábil e incansavelmente por uma *dona da roça*. Este momento foi crucial para que eu entendesse que minha pesquisa não poderia se estruturar em função de categorias de análise fílmica criadas prévia e externamente. Que as questões que endereçavam aos filmes eram às vezes próximas, mas distintas das que eu imaginava. E, de fato, ao terminar a primeira viagem de campo tive convicção de que deveria evitar generalizações, respeitando as singularidades e contingências dos contextos e situações nos quais as conversas se deram.³⁸ Corro, com isso, o risco de ser tomada por imprecisa ou superficial, dado o tempo relativamente curto do campo. Pretendo trabalhar justamente na interface entre os dois campos - o Cinema e a Antropologia - uma vez que um dos principais objetivos da pesquisa é produzir análises fílmicas que possam abrir espaço para múltiplas agências e significados evidenciados na experiência de campo.³⁹

Este será justamente o quarto movimento metodológico (capítulo 5). Depois de voltar ao processo de viabilização das oficinas e produção dos filmes, de passar por uma imersão no Rio Negro, ouvindo de pessoas que vivem as roças rionegrinas, o que as mobiliza nos filmes, proponho-me a produzir análises que levem em conta as reflexões de meus interlocutores de cada comunidade, além de minha própria vivência rionegrina. Escrever a partir de idéias compartilhadas no ato de *ver juntos*, olhando para a imagem e para aquilo que, mesmo não estando presente de forma totalmente evidente, ainda assim pode ser precariamente identificado em vestígios. Por meio de uma análise que se detém nas falas e expressões sobre a roça (acionados por aqueles que a experienciam em seu cotidiano), utilizando-as como modo de abordar os filmes, pretendo evidenciar elementos dispersos, que muitas vezes não estão no foco da cena, não deixando por isso de estar presentes. Trata-se afinal de trazer à luz o que pode estar nas bordas do visível, de modo que seja preciso treinar o nosso olhar e nossa

³⁸ O que me levou a "arte de prestar atenção" de Anne Vièle (VIÈLE, 2010).

³⁹ Com o objetivo de produzir essa abertura, se fazem necessárias contribuições da Antropologia e esta interseccionalidade, a meu ver, só enriquece a reflexão no campo da Comunicação, além de conter possíveis contribuições para o campo da Antropologia Visual, ao propor um tipo de análise mais aberta e entrelaçada as relações das quais é produto.

escuta para poder enxergar, através de uma abertura das análises filmicas para as relações entrelaçadas entre cinema e *roça* nos filmes do *cine-maniva*.



Panel 3

2. Saberes e imagens do Rio Negro

2.1 As três cidades indígenas

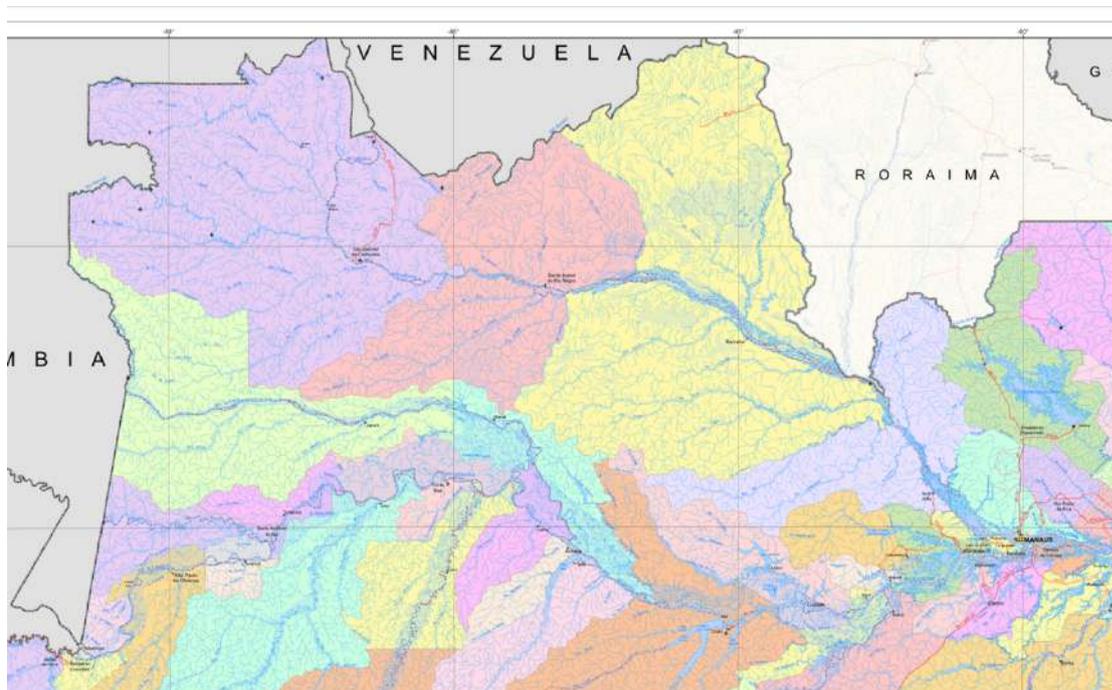


Fig. 4: Mapa do Estado do Amazonas, recorte focando o Rio Negro.
Fonte: IBGE (2019)

No Médio e Alto rio Negro há três cidades: Barcelos, Santa Isabel do Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira. São municípios com forte presença indígena como pretendo demonstrar a seguir com dados (IBGE e publicações feitas em parceria entre pesquisadores indígenas e não indígenas). Por meio da história de ocupação, de dados oficiais e alguma ajuda dos filmes, procuro sustentar a afirmação de que são fortemente indígenas as três cidades onde foram realizadas as oficinas originárias dos filmes do DVD duplo *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro - Olhares indígenas*.

Saindo de barco recreio⁴⁰ de Manaus, no Porto São Raimundo, são cerca de 32 horas até a primeira cidade, Barcelos, à margem esquerda do rio. A duração da parada varia, mas não costuma ser longa. Seguindo rio acima - por cerca de 14 horas – chegamos em Santa Isabel do Rio Negro, à margem direita. O porto de metal está quebrado há mais de um ano e é preciso atracar na praia. Depois de desembarcar pessoas e encomendas, o barco segue. Entramos em território oficialmente reconhecido como Terra Indígena pelo governo

⁴⁰ Aqueles barcos grandes, onde a maioria das pessoas viaja em redes, e a embarcação costuma ter pelo menos dois andares.

brasileiro; são cerca de 36 horas de Santa Isabel a São Gabriel, o trecho mais perigoso do rio, pontuado de pedras e cachoeiras. Finalmente depois de 72 horas (saindo de Manaus), ou três dias, chegamos a São Gabriel da Cachoeira. Abaixo esboço uma breve descrição de cada uma dessas cidades, que tive o prazer de conhecer ou visitar e onde se passam as oficinas de audiovisual para salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro. Uma descrição que é, em alguma medida, um histórico resumido de ocupação, mas também do perfil “socioambiental” dos povos que ali habitam.

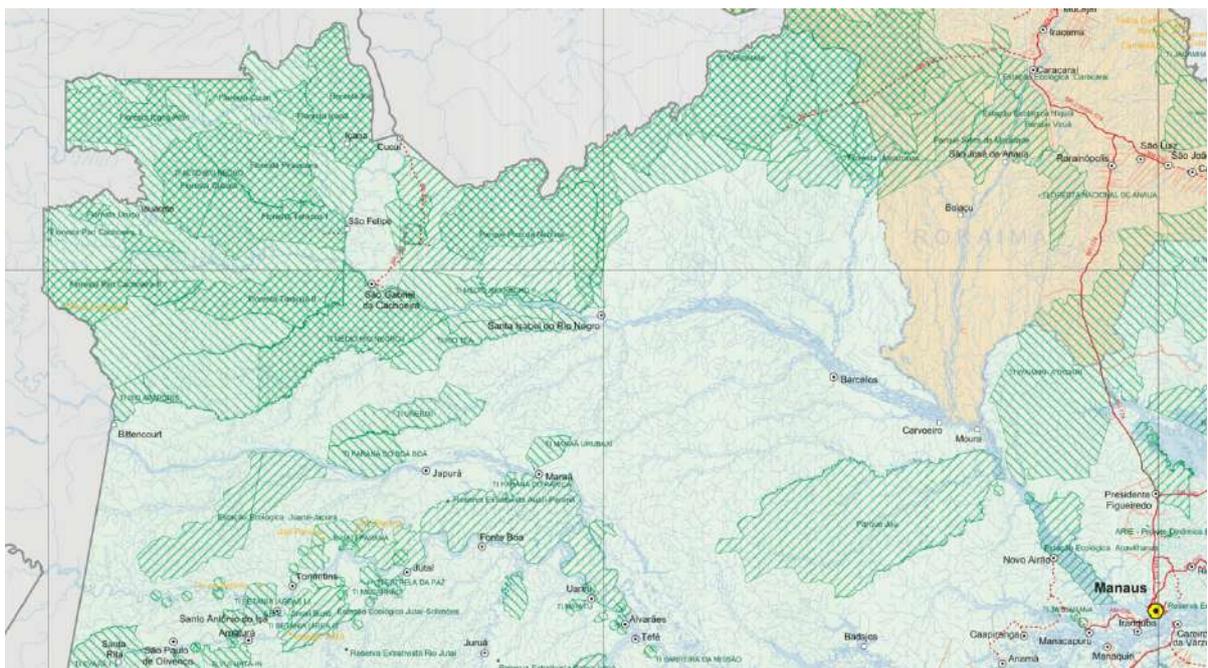


Fig. 5: Mapa de Terras Indígenas e Áreas de Proteção Ambiental no Brasil, recorte focando o Rio Negro.
Fonte: IBGE (2019)

2.1.1 Barcelos

A cidade de Barcelos (também conhecida como Aldeia Mariuá⁴¹, seu nome antigo) foi fundada em 1758 e escolhida como a primeira sede da Capitania de São José do Rio Negro, que compreendia o que hoje conhecemos como os estados de Roraima e Amazonas. Entretanto, antes da chegada de colonizadores, comerciantes de escravos e missionários, já viviam nesse trecho de rio e seus afluentes muitos povos indígenas, cuja presença pode ser comprovada por estudos arqueológicos, além de documentos dos próprios colonizadores, seus relatos e registros⁴². Uma das principais estratégias de resistência, parece ter sido a fuga. Há indícios de um movimento em direção às cabeceiras e seus afluentes, conforme avançava a expansão colonizadora. Outra estratégia foi estabelecer contato e alianças com os portugueses, que se utilizaram de antigas rivalidades e guerras entre povos para conseguir a colaboração de indígenas na captura de outros povos inimigos para o trabalho escravo.

O trabalho junto aos missionários aparecia como uma opção à escravidão e à captura por parentes inimigos, mas na prática não diferia muito destas: ali eram, da mesma forma, obrigados a trabalhar. Além disso eram forçados à catequese, não podiam falar suas línguas e nem executar determinadas festas e rituais. A política de aldeamentos e concentração dos indígenas fracassou, na época, em grande parte por resistência dos próprios indígenas. Em meados do século XIX, os povoados do Rio Negro são descritos por um viajante como “desolados e semi-desertos”⁴³. O ciclo da borracha e a escravidão do sistema de aviamentos, seguida da exploração da piaçava (como o mesmo sistema de escravidão por dívida), fizeram da região do médio Rio Negro um importante centro extrativista. Vale ressaltar que, até hoje, o sistema de avião (adiantamento de produtos feito pelo comerciante e futuro comprador do produto extraído ao extrativista) opera no comércio e extração de piaçava na região de Barcelos.

No início do século XX, as missões salesianas com escolas em regime de internato, conseguem construir grandes centros onde se formariam comunidades e cidades rionegrinas. Ao afastar as crianças de seus pais e forçar-las a falar o português e o nheengatu (língua geral amazônica), os salesianos contribuíram ativamente para a desagregação das famílias e para a transformação da organização social indígena na região⁴⁴. Atraídos por políticas públicas, principalmente de saúde e educação, muitos indígenas que haviam subido o rio resolveram

⁴¹ A vila de Nossa Senhora de Mariuá foi fundada em 1728.

⁴² FREIRE, 2004; ISA, 2009; OLIVEIRA, POZZOBON, 1994; PRAT, 2003; WALLACE, 1939.

⁴³ WALLACE apud BARRA, et al., 2013:18.

⁴⁴ BARRA, et al., 2013:21.

descer do Uaupés e do Içana na década de 1970. Vinham convencidos por relatos de parentes de que ali teriam mais fartura, por ser esta uma das partes mais piscosas do Rio Negro.

O fechamento dos internatos na década de 1980 acabou por incentivar um esvaziamento ainda maior das comunidades e pequenos sítios. A escolarização foi um dos principais fatores da migração em direção ao município, não apenas em Barcelos, como também em Santa Isabel e São Gabriel. Outro fator que contribuiu para o adensamento populacional de Barcelos foi a construção do 3º Batalhão de infantaria de Selva (BIS), iniciada em 2007 e inaugurada em 2010.

Apesar de todos esses fatores desagregadores que compõem a história da região, a população indígena do município de Barcelos, parece resistir em muitos aspectos. Seja se mantendo em comunidades e sítios, como podemos ver no mapa abaixo, ou vivendo da roça tradicional, mesmo morando na cidade. A herança indígena se mantém, mesmo que não se fale mais qualquer das línguas indígenas (baniwa, nheengatu ou tukano), que você pode facilmente ouvir nas casas ou roças de Barcelos.

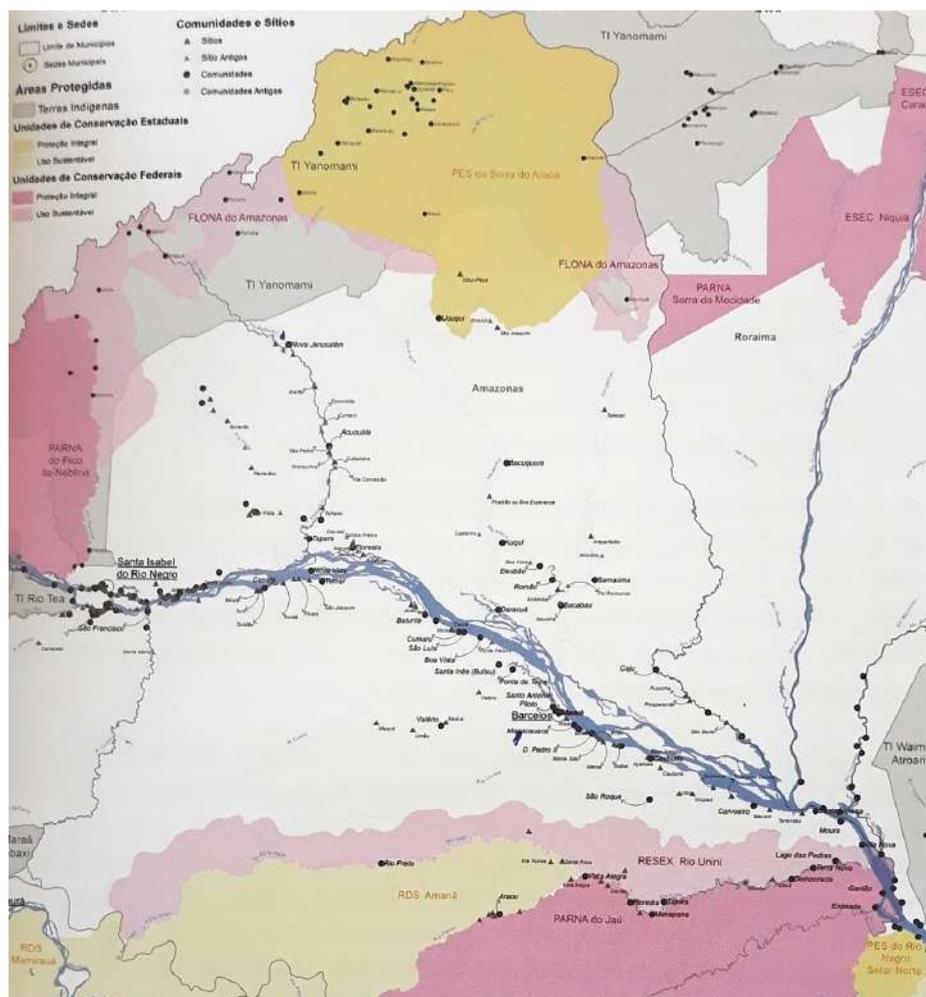


Figura 6: Mapa das comunidades indígenas e ribeirinhas do Médio Rio Negro.
Fonte: BARRA, et al., 2013

Como é possível ver no mapa, uma série de comunidades indígenas e ribeirinhas estão espalhadas pelo município. Não é preciso sequer sair da sede para reconhecer indícios da presença indígena. Andando na cidade com um olhar mais atento é possível ver os utensílios da roça tradicional sendo vendidos em feiras e armazéns, casas de forno ao fundo de residências, pimenteiras no quintal, cebolinha, pimentão e caruru plantados em velhas canoas ou ripas de madeiras transformadas em canteiros suspensos (a salvo das formigas e com mais terra preta), e claro, as sempre presentes, manivas.



Figs. 7 e 8: Casa de forno e canteiro de temperos em Barcelos.
Fonte: filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*.

As imagens acima são da casa de forno e do quintal de Dona Irene, uma senhora Baré muito simpática, falante de nheengatu, que vemos trabalhar a maior parte do tempo sozinha em sua roça, na sede do município de Barcelos. Em momentos pontuais, convoca a ajuda dos filhos, quando presentes, mas o trabalho da roça não é da mesma forma valorizado por eles, que estão às voltas com os estudos.

Justamente por estarem na parte mais baixa do rio e por terem sido os primeiros a estabelecer contato com a sociedade não indígena, certamente sofreram mais. Quase não há terras indígenas demarcadas no município⁴⁵. São frequentemente questionados pelos poderes públicos que insistem em apregoar que no município não há indígenas.

“Além da população Yanomami, concentrada dentro dos limites da terra indígena Yanomami, ao norte do município, a maioria da população indígena residente nas comunidades ribeirinhas e na Sede municipal de Barcelos se identifica como Baré e se considera originária da própria região. Há também grupos Tukano, Tariana, Baniwa e outros – oriundos da região do alto Rio Negro, principalmente do Uaupés, Içana e da própria calha do Rio Negro. No médio rio Negro, diferentemente do que ocorre no alto curso do rio e afluentes, estes grupos casam-se entre si e com não indígenas, constituindo um perfil populacional multiétnico.” (BARRA, et al., 2013:33)

⁴⁵ Com a excessão de uma parte da TI Yanomami que se localiza ao norte do município, na divisa com o Estado de Roraima e a Venezuela.



Figs. 9 e 10: imagens de Barcelos.
Fonte: filme *As manivas de Basebó*.

O centro da cidade possui casas de alvenaria e até alguns edifícios pequenos, ruas asfaltadas, comércio, hotéis, Diocese e posto de gasolina, mas os bairros onde costumam morar os indígenas se parecem bastante com a rua da casa de Dona Maria Aparecida, que vemos acima: casas de madeira, algumas cercadas outras não, com asfalto precário ou quase inexistente. Na figura 10, uma série de artefatos da cultura material indígena da região indicam sua herança: a protagonista do filme está sentada em um banco tukano; na parede, vemos um abano e a ponta de uma peneira; e no canto esquerdo da imagem, objetos de piaçava semi-trançados, em uma tarefa ainda por terminar.

Mesmo não reconhecida pelas autoridades municipais, a presença indígena é inegável, haja vista os dados oficiais. Segundo o IBGE, em 2010, o município de Barcelos abrigava uma população de 25.718 habitantes, sendo que desses 30,3% se autodeclararam indígenas.

2.1.2 Santa Isabel do Rio Negro

Primeiro conhecida como vila da Ilha Grande, somente no início do século XX a localidade, situada à margem direita do Rio Negro, será nomeada como Santa Isabel, ainda na qualidade de distrito, subordinada a São Gabriel da Cachoeira. Em 1943, passou a ser conhecida como distrito de Tapuruquara e posteriormente, em 1956, foi alçada à qualidade de município. Em 1970, recebe definitivamente o nome de Santa Isabel do Rio Negro, que guarda até hoje.

Durante os ciclos extrativistas, ali se localizava uma das sedes de uma famosa casa comercial, J.G. Araújo, responsável pelo aviamento de muitos seringalistas na década de 50. A importância da casa comercial pode ser percebida na região, pois chega a ser referida como um marcador de tempo – à “época do J.G. Araújo” – período ao qual os moradores se referem com certa ambiguidade, evocando memórias de prosperidade, com o fornecimento de diversas mercadorias e festas promovidas pelos patrões, mas também de exploração e trabalho árduo.

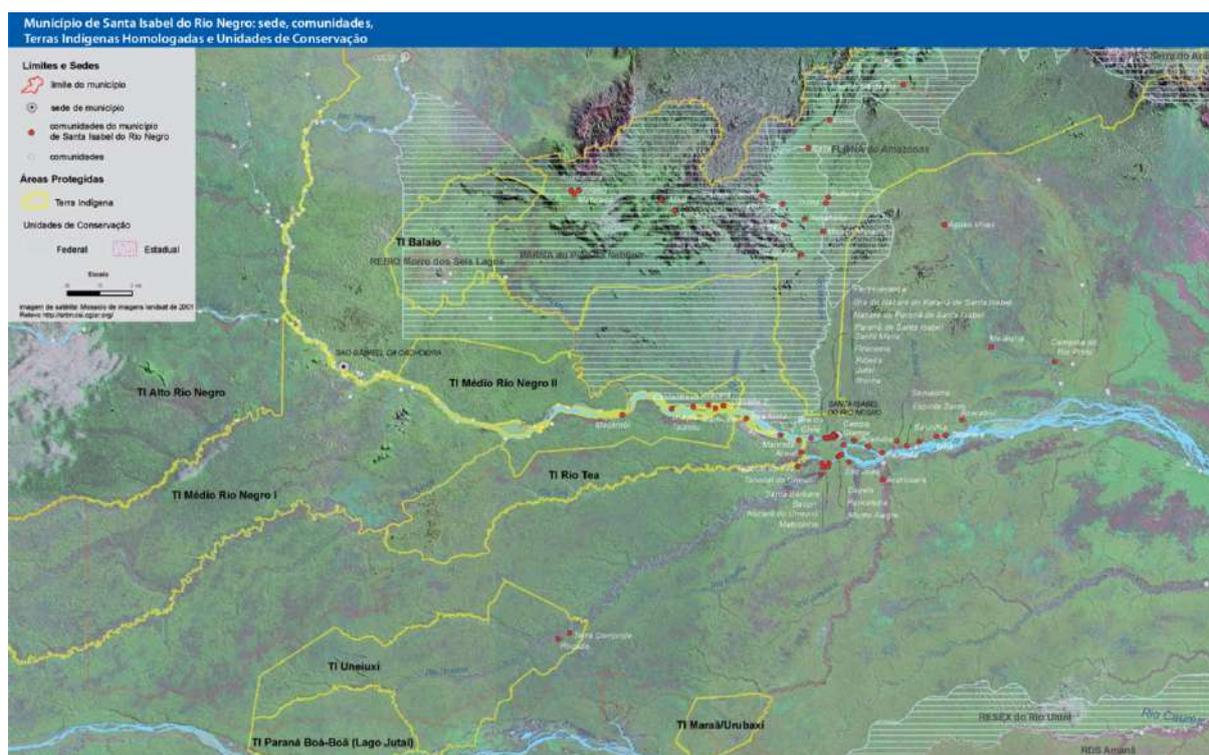


Fig. 11: Mapa do município de Santa Isabel, inclui a localização das comunidades indígenas e ribeirinhas.
Fonte: DIAS et al., 2008.

Segundo levantamento participativo de 2006⁴⁶, o município conta, além da sede, com cerca de sete aldeias Yanomami (fora da TI Yanomami), 42 comunidades predominantemente indígenas (pontos vermelhos no mapa acima) e muitos sítios de residência temporária, que abrigam roças mais distantes, onde as famílias costumam passar finais de semana e períodos mais longos. O levantamento aponta, no médio Rio Negro, uma “dinâmica populacional marcadamente multilocal, que combina estadias e usos de recursos alternados na cidade e nas comunidades.”

A maioria dos moradores das comunidades possui parentes vivendo na sede municipal de Santa Isabel, e algumas famílias inteiras alternam temporadas na comunidade e na cidade. As populações das comunidades são majoritariamente indígenas e multi-étnicas, formadas por famílias de outras regiões do Brasil e por famílias que se dizem da própria região ou que vieram do alto rio Negro. (DIAS et al., 2008:7)

Acariquara é uma dessas comunidades indígenas. Fica no rio Jurubaxi, um afluente do rio Negro, um pouco abaixo da cidade de Santa Isabel. Com um barco de motor 15 é possível chegar ali em cerca de 3 horas, partindo da sede do município. Em Acariquara vivem principalmente pessoas dos povos Baré e Baniwa que costumam se casar entre si.



Figs. 12 e 13: Imagens de Acariquara.
Fonte: Filme *Roça da sogra*.

Na primeira imagem, podemos ver o quintal de Dona Orlanda e seu Veridiano, repleto de açaís, com a casa ao fundo. É muito comum que no entorno da casa sejam plantados pés de frutíferas, sendo o açaí uma das preferidas. Cupuaçu, coco e cacau também figuram entre as mais cobiçadas. As roças podem estar distantes ou próximas, mas quase sempre exigem deslocamento por trilha e/ou barco. Na segunda imagem, podemos ver a família de dona Orlanda (que carrega o neto no *waturá*) atravessando o igarapé com uma ponte que eles mesmos construíram.

⁴⁶ Os resultados do levantamento foram publicados em 2008. (DIAS et al., 2008)

Como demonstraremos, a relação entre as “donas” e as roças é menos de propriedade do que de *maestria*, cuidado e troca. Para que uma roça seja bem-sucedida, as mulheres contam com o engajamento da família e muitas vezes dos vizinhos e parentes mais afastados, em especial para trabalhos custosos como derrubada e plantio. A esse trabalho coletivo dá-se o nome de *ajuri*. Um dos aspectos importantes dessa espécie de mutirão é a conversa e a troca de saberes entre os participantes (vizinhos e parentes). No fotograma XX, vemos Dona Orlanda conversando com sua vizinha sobre os tipos de banana que possuem e o tipo de terra adequado a cada uma. Esta é uma breve passagem no filme, mas que ajuda a vislumbrar a importância do *ajuri* para além do trabalho realizado, como um espaço privilegiado de circulação e troca de conhecimentos.



Figs. 14 e 15: Plantio com *ajuri*.
Fonte: Filme *Roça da sogra*.

No censo de 2010, o IBGE contabilizou 18.146 habitantes no município, dos quais 59,2% se autodeclararam indígenas. Há ainda um grande número de pardos, cerca de 30%. Levando em conta a repressão à língua, às práticas e hábitos indígenas na região, podemos supor que ao menos uma parte dessa porcentagem inclui filhos de indígenas, ou mesmo aqueles que, por não falarem mais sua língua de origem, não se consideram mais indígenas, acusação endereçada aos Baré, que representam grande parte da população indígena do município. Tanto nas comunidades como na sede municipal, encontramos também a presença de pessoas dos povos Baniwa, Pira-tapuya, Arapaso, Tariana, Tukano, Tuyuka, Kubeu, Koripaco, Desana e Yanomami (segundo dados do levantamento participativo de 2006). Podemos considerar, portanto, que o município de Santa Isabel do Rio Negro tem a maioria de sua população indígena (eu ousaria dizer, grande maioria); os brancos, por exemplo, não alcançam nem 10% na pesquisa do IBGE.

Uma das principais causas de conflito na região atualmente é o turismo de pesca esportiva. Como os locais onde se pratica pesca esportiva na região estão, em geral, dentro de terras indígenas, as associações têm implementado regras para o manejo deste tipo de

atividade, acordadas e construídas com as entidades afetadas, conforme previsto em lei. Entretanto, as empresas, que costumavam operar sem autorização, mostram-se insatisfeitas com as novas regras. A situação chegou ao ápice da tensão quando, em 2018, o barco de uma dessas empresas esquivou-se dos postos de controle, gerando uma série de desdobramentos que culminaram com uma liderança indígena baleada, tendo a polícia civil do município se colocado ao lado dos empresários. Em Santa Isabel, mesmo com maioria indígena no município, ainda são chamados de “comunitários” ou “cablocos”, modo de se colocar em suspeição seu pertencimento étnico.

2.1.3 São Gabriel da Cachoeira

Em 1759, no local onde hoje se encontra a cidade de São Gabriel da Cachoeira, foi implantado um forte militar com o objetivo de fortalecer a presença da Coroa Portuguesa e proteger a colônia de invasões de estrangeiros. A região, que já era ocupada por uma enorme diversidade de povos indígenas, desde o século XVII (WRIGHT, 2005) foi também base de ações missionárias de “jesuítas, franciscanos e carmelitas, que realizavam uma obra de catequese acidentada e descontínua” (SANTOS, 1988 e OLIVEIRA, 1995, apud LASMAR, 2005) e da captura de indígenas para escravização por colonizadores enviados pela Coroa.

A localidade do forte é reconhecida como freguesia em 1833, já com seu nome atual. Em 1914, os salesianos constroem a Missão sobre os escombros do forte. A igreja e o colégio lá estão até hoje e é possível que sejam as mais antigas construções da cidade. Em 1938, alçada à posição de cidade com o nome oficial de São Gabriel da Cachoeira, era também chamada de “Uaupés”, em referência a um dos principais afluentes formadores do Rio Negro. Na década de 1950, era “a sede da maioria dos patrões que contratam ou fazem descer índios do Icana e Uaupés para serviços temporários nos seringais do médio rio Negro” (GALVÃO apud LASMAR, 2005). A cidade de São Gabriel foi, assim como Santa Isabel, um entreposto importante na obtenção de indígenas para trabalhar no sistema de aviamentos da borracha.

Na década de 1970, o projeto de construção da estrada Perimetral Norte, em especial o trecho que liga a cidade de São Gabriel a Cucuí, na fronteira com a Venezuela, marcou a história de ocupação da cidade e foi responsável por um aumento demográfico significativo na sede do município. Em dez anos a população quadruplicou e chegaram a ser registradas, à época, seis mil pessoas residindo no local. Temendo o impacto da chegada dos imigrantes sobre a vida social da Missão, os padres alertavam os indígenas (sem muito sucesso) sobre os perigos trazidos por esses “peões”, como eram chamados os imigrantes, em sua maioria vindos do Nordeste, recrutados pelas empresas responsáveis pela construção da estrada e pelo I Batalhão de Engenharia e Construção do Exército (LASMAR, 2005).

Depois de um corte de verbas do governo federal, em 1979, os salesianos resolvem fechar os internatos, que terminam de ser desativados em 1987, o que acaba por provocar um êxodo de indígenas de vários povos, visando a continuidade dos estudos dos filhos na cidade⁴⁷. Muitos mantêm casa na cidade, para o período letivo, e outra casa com a roça na comunidade (cuidadas por parentes e vizinhos), onde passam as férias escolares. Essa

⁴⁷ https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Etnias_do_Rio_Negro acessado em 14 de julho de 2019.

dinâmica entre cidade e comunidade persiste e a escolarização segue sendo um dos principais motivos da transferência da residência para a cidade (EMPERAIRE, 2015), o que se pode chamar também de migração a jusante do rio. Outros motivos para esse deslocamento são a busca de emprego e de documentos para acessar políticas públicas.

Em 1983, com a descoberta de ouro por índios Tukano na Serra do Traíra, há uma nova leva de migrações para a região, arrastando centenas de pessoas para o garimpo, inicialmente apenas indígenas, em seguida garimpeiros e empresas de mineração que invadem a Serra do Traíra e o Alto Içana.

Como forma de lutar pela demarcação das terras indígenas e também para estimular a valorização cultural, em 1987, é fundada, em São Gabriel, a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), fruto de duas assembleias de lideranças indígenas do médio e alto Rio Negro. A Federação funcionaria como uma representação maior das diversas associações que representam as comunidades indígenas do Rio Negro, ajudando inclusive na formalização dessas associações. No ano seguinte, é promulgada a Constituição de 1988, que reconhece o direito originário dos povos indígenas a suas terras e em abril de 1998 as terras indígenas Alto Rio Negro, Médio Rio Negro I e Médio Rio Negro II são demarcadas. A última terra indígena a ser demarcada no município foi a TI Cué-Cué/Marabitanas em 2013.⁴⁸

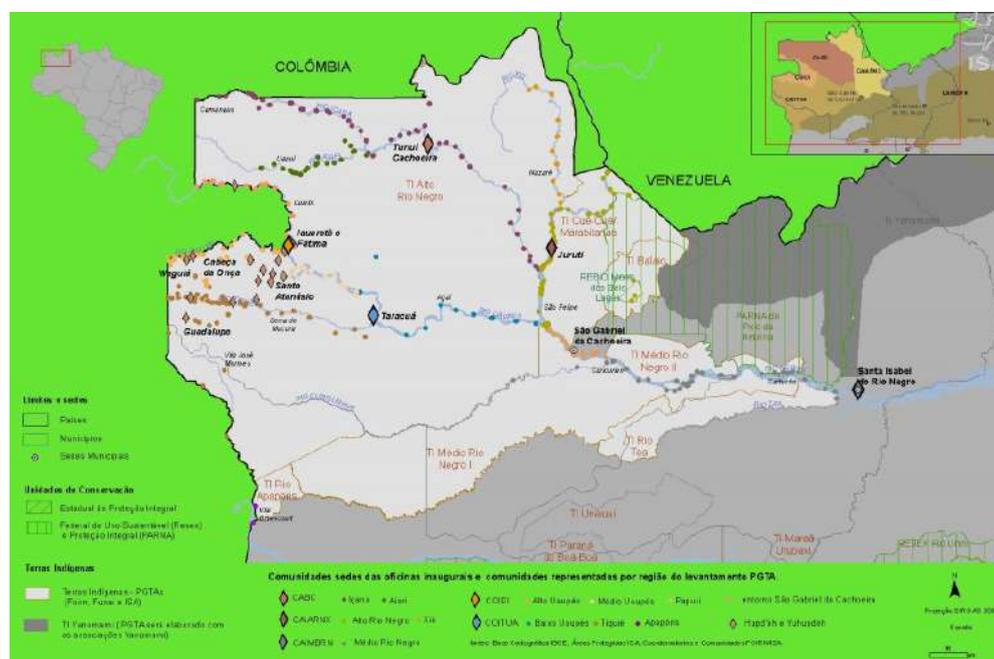


Fig. 16: Mapa do Alto Rio Negro (município de São Gabriel da Cachoeira)
Fonte: ISA e FOIRN (sobre base cartográfica do IBGE)

⁴⁸ <https://foirn.org.br/linha-do-tempo-povos-do-rio-negro/> acessado em 14 de julho de 2019.

São Gabriel da Cachoeira é o terceiro município brasileiro em extensão (10.974.380 ha) e faz fronteira com a Colômbia e a Venezuela. Cerca de 92% de seu território é composto por terras indígenas demarcadas (9.998.045 ha) e pelo Parque Nacional do Pico da Neblina. Uma sobreposição entre terras indígenas, parque nacional e a Reserva Estadual do Morro dos Seis Lagos, traz uma complexidade ainda maior para a gestão deste território transfronteiriço. Trata-se de uma região com altíssima diversidade de povos, línguas e recursos naturais. Ali estão os dois pontos mais altos do Brasil, e o relevo de serras e morros liga-se, na mitologia dos povos da região, à transformação da humanidade e ao mundo como o conhecemos hoje, como veremos adiante.

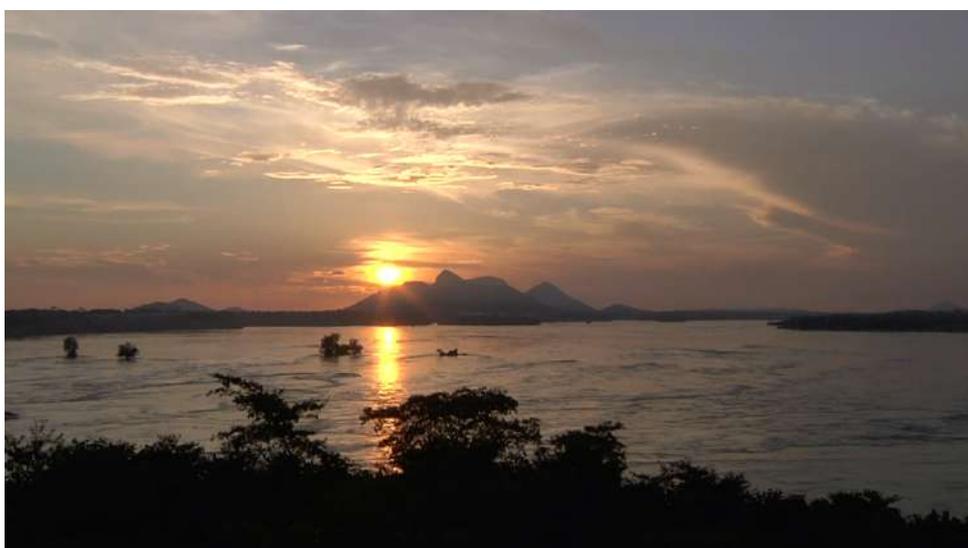


Fig. 17: Serra do Cabari, vista da cidade de São Gabriel da Cachoeira.
Fonte: Filme *Mandioca o sustento da vida*.

Segundo dados do IBGE, em 2010 viviam no município cerca de 37 mil pessoas (a estimativa de 2018 é de 45 mil) e destas, grande parte se autodeclara indígena. Por isso, São Gabriel da Cachoeira é conhecido como o “município mais indígena do Brasil”. Dados do Censo de 2010 nos permitem qualificar e precisar essa caracterização: São Gabriel é o município com maior número absoluto de habitantes indígenas (somando as áreas urbana e rural), o que tem mais habitantes indígenas na área rural e o segundo maior em número de habitantes na área urbana, perdendo apenas para São Paulo. Quando olhamos os percentuais podemos perceber que a quase totalidade dos habitantes da área rural é indígena (95,5%) e a grande maioria da população urbana também (77,5%).

O município de São Gabriel da Cachoeira possui três línguas indígenas como idiomas oficiais (além do português): o baniwa, o tukano e o nheengatu. O yanomami é língua candidata a entrar para a lista, mudança ainda não oficializada. Com a mudança na lei

municipal, a prefeitura deveria garantir que documentos públicos e campanhas institucionais fossem feitos também nas línguas indígenas, enquanto as repartições públicas deveriam ter atendimento nas quatro línguas oficiais, mas na prática isso não acontece. A prefeitura e os órgãos públicos alegam falta de pessoal qualificado e de verbas para implementar a medida. Para além do reconhecimento étnico, pouca coisa muda na vida dos indígenas do Rio Negro com essa lei. A cidade já teve prefeito indígena, tem vários vereadores indígenas das mais diversas correntes políticas e o município é referência nas discussões de educação indígena.

Para fechar esse panorama acerca da cidade “mais indígena do Brasil”, convoco um trecho do filme de Larissa Duarte, *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça* (2016), filmado nos arredores de São Gabriel da Cachoeira, fruto das oficinas que aconteceram nas três cidades indígenas do Rio Negro.



Figs. 18 e 19: A cidade indígena.
Fonte: Filme *Wehsé darasé – Trabalho da roça*

Me chamo Larissa Ye'padiho Mota Duarte, da etnia Tukano, da comunidade de Taracuá. Estou na primeira oficina de audiovisual, aprendendo sobre filmagem. Estou em Nhápãwii, que os brancos chamam de São Gabriel. Aqui em São Gabriel nós indígenas somos a maioria da população, com tradições e costumes diferentes. Aqui no Alto Rio Negro somos 23 etnias.

2.2 Filhos da cobra-canoa: traços etnográficos dos povos do Rio Negro

Neste tópico, apresento ao leitor algumas características sócio-cosmológicas da região, iluminadas por uma pequena parte da extensa bibliografia etnográfica sobre o Rio Negro. Nessa breve incursão procurei incluir os trabalhos de pesquisadoras e pesquisadores, indígenas e não indígenas, assim como informações do *Dossiê de Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, e de minha própria experiência na região, com o objetivo de apresentar aspectos fundamentais para entender um pouco mais sobre o *sistema* rionegrino e suas roças.

Os “filhos da cobra-canoa” respeitam uma estrutura social hierárquica (entre povos, clãs e irmãos), ao mesmo tempo em que guardam um *ethos* igualitário. Como afirma Lasmar, “é à luz de uma filosofia social que concebe a reciprocidade como a forma de se relacionar por excelência que se deve entender o englobamento da hierarquia pelo igualitarismo” (LASMAR, 2005:62). Em outras palavras, poderíamos pensar uma modulação entre hierarquia e equivalência, que permitiria uma ênfase maior às diferenças. Uma expressão dessa aproximação que não exclui a diferença e a diversidade pode ser observada no próprio mito de origem dos povos e clãs, em sua viagem pelo rio na cobra-canoa, como explicito mais a frente.

Dos cerca de vinte e três povos que habitam hoje a região do Médio e Alto Rio Negro, a grande maioria se organiza segundo a regra de casamento de exogamia linguística, o que significa dizer que a preferência de casamento é com alguém que não fala a mesma língua⁴⁹. Este fator parece estar na gênese do caráter poliglota de muitos indígenas rionegrinos, que chegam a falar oito línguas, incluindo o português⁵⁰. É importante frisar que o fator determinante da exogamia em alguns casos extrapola os limites linguísticos, pois muitos grupos seguem sendo parceiros preferenciais de casamento mesmo não falando mais sua língua, como os Arapaço, os Tariana ou os Baré. Este ponto é levantado por Cristiane Lasmar para argumentar que os casamentos entre brancos e indígenas em São Gabriel poderiam ser vistos pelo prisma de casamentos interétnicos exogâmicos, ou seja, ainda estariam dentro do modelo de casamentos preferenciais da região (LASMAR, 2005).

⁴⁹ Os povos de família linguística Nadehup e Yanomami não compartilham essa regra preferencial de exogamia linguística. Sabemos, porém, que entre alguns povos Nadehup há a preferência de exogamia clânica, ou seja, uma pessoa deve se casar fora de seu próprio clã.

⁵⁰ Outros fatores que poderiam ser apontados são a própria existência de um sistema regional de trocas (não apenas matrimoniais, mas de alimentos e artefatos) e o caráter transfronteiriço da região.

Associada à essa regra de parentesco, outra muito importante na região é o sistema patrilinear e virilocal: os filhos pertencem ao grupo social do pai e, como já disse, a mulher costuma se mudar para a comunidade. De forma simplificada, podemos dizer que a preferência (no modelo), para um homem, seria pela prima cruzada (filha da irmã do pai ou filha do irmão da mãe) de proximidade genealógica e geográfica (que devido a casamentos exôgamicos na geração dos pais, será de outro povo)⁵¹. Entretanto, uma pesquisa de Aloisio Cabalzar, com base em dados estatísticos, permitiu observar que metade dos casamentos entre os Tuyuka do alto rio Tiquié (afluente do rio Uaupés, um dos afluentes mais importantes do Rio Negro) era realizada com grupos próximos e outra metade, com grupos distantes geograficamente. Como afirma Lasmar, “muito embora no Uaupés o casamento próximo tenha estatuto de modelo genérico, o simbolismo construído em torno da aliança com estranhos não deixa de ser poderoso o suficiente para contagiar a forma como o casamento em si é conceituado” (2005:109). Ou seja, há razões para desejar tanto um casamento próximo que reforça o caráter simétrico das trocas matrimoniais, repetindo e completando trocas feitas em gerações anteriores, quanto um casamento distante (em parentesco ou em localização), que permite novas alianças e possivelmente acesso a recursos e saberes restritos a outras regiões, povos e clãs.

O mito de origem da maioria dos povos da região do Alto e Médio Rio Negro envolve a viagem da Canoa de Transformação (em muitas versões identificada com uma cobra-canoa mítica)⁵². Através de uma jornada, que passa por muitos locais onde ocorrem etapas desta transformação, a humanidade vai sendo gestada, ganhando forma e força. A canoa segue seu curso, parando em muitas “Casas de Transformação” até chegar ao seu destino final, no caso dos povos da família Tukano, a Cachoeira de Ipanoré. A diferença estrutural entre as versões dos povos Tukano Oriental e Aruak é claramente elaborada por André Baniwa:

“Os mitos Tukanos contam as viagens de anacondas ancestrais que trazem os antepassados dos diferentes grupos de uma região distante subindo o rio negro e entrando no Waupés, com vários sítios de emergências, os mitos Aruaks referem-se a único sítio na terra ou, no máximo, a poucos sítios, sendo a principal dele Hipaana no Rio Ayari, considerado, pela maioria do Aruak, o centro do mundo, de onde todos os ancestrais surgiram.” (BANIWA, 2015:5)

A ordem de saída dos ancestrais dessa embarcação (que marca o fim do processo de transformação da humanidade) é justamente o que funda a hierarquia entre povos e clãs, suas

⁵¹ Essa terminologia (primos cruzados e primos paralelos) deriva dos estudos de parentesco dravidiano na Índia.

⁵² Aqui me refiro tanto aos povos das famílias linguísticas Tukano Oriental e Aruak, quanto aos povos Nadehup. Não compartilham desta origem mítica os Yanomami.

especializações e saberes, entregues a eles nesse momento⁵³. Para narradores do povo Tukano, por exemplo, os povos da família Nadehup teriam saído antes de transformar-se completamente e por isso não seriam totalmente humanos. Assim, “a sequência do desembarque varia, em larga medida, com a perspectiva do grupo a que pertence o narrador.” (LASMAR, 2005:60) As versões variam muito entre povos e até entre clãs de um mesmo povo, mas a estrutura da narrativa permanece, a cobra-canoa que parte do Lago de Leite, viajando pelos rios e, neste percurso, a humanidade é *transformada*.

O que chamo de mito pode facilmente ser confundido com uma narrativa fantasiosa ou ligada a um passado distante. Entretanto, para os povos do Rio Negro, eles explicam e organizam o mundo tal como ele é hoje, são histórias reais, vivas.

“O mito não pode ser pensado como algo morto, como algo do passado, o mito está vivo, e ajuda a pensar coisas do nosso dia a dia. (...) O mito é vivo, porque cada vez que for contado tem pessoas diferentes que vão ouvi-lo, em contextos diferentes, se tiver, por exemplo, um grupo de crianças, o foco vai ser algo direcionado às crianças. Muitas vezes o mito é visto como algo não verdadeiro. Mas essas histórias para nós são reais, por isso não são histórias dos nossos antepassados, são as nossas histórias.” (FONTES, 2019)

É justamente através do conhecimento sobre estas narrativas míticas que é possível entender o mundo como ele é hoje e agir sobre ele. Para tratar de uma pessoa que está doente, o xamã pode evocar propriedades das “Casas de Transformação” presentes no mito de criação da humanidade através do que se costuma chamar na região de “benzimento” (em português). *Bahsese* seria o termo em tukano, também traduzido na literatura antropológica como “encantações xamânicas” (OLIVEIRA, 2016). Ao realizar esta “encantação” (*bahsese*), o *kumu* (tipo de xamã tukano⁵⁴) ou *madzero* (tipo de xamã baniwa) visita em pensamento as casas de cura, os lugares de transformação da humanidade, evocando poderes e propriedades presentes nessas casas (BARRETO, 2013; FONTES, 2019). Foram os eventos ocorridos nestes lugares sagrados “que atribuíram qualidades ao mundo e seus habitantes, e por esse motivo, encontram-se precipitados nas falas e cantos rituais de caráter esotérico, o conhecimento especializado por excelência” (ANDRELLO, 2012).

A palavra “benzimento”, apesar de largamente utilizada, talvez por influência da presença missionária católica e evangélica na região, pode induzir a associações imprecisas. O

⁵³ Conforme ouvi algumas vezes na região, a assimetria de poder com os brancos estaria justamente em uma escolha equivocada dos povos rionegrinos (da qual eles as vezes se queixam), que nesse momento do desembarque da Canoa de Transformação podiam ter escolhido as armas, mas preferiram os outros presentes ou habilidades oferecidas.

⁵⁴ Para os tukano, assim como para a maioria dos povos da região há mais de um tipo de xamã. No caso dos Tukano exitiam o *yai* e o *kumu*, e, junto desses dois, formando o trio de especialistas tukano está o *baya*. Ainda há na região poucos *kumu* e *baya*, mas não se tem notícia da existência de nenhum *yai* no noroeste amazônico. (BARRETO, 2013)

que é chamado de “benzimento”, apesar de estar ligado à cura e à proteção, mais se assemelha a um processo de viagem entre mundos que coabitam. Como propõe a antropóloga Francineia Fontes (2019), para os Baniwa esses mundos coexistentes estão ligados por várias camadas, e é por esses mundos que os xamãs rionegrinos transitam no momento do “benzimento”, viajando através do poder da mente para curar e proteger seus parentes; preparando seu corpo, desde o nascimento e ao longo das transformações durante a vida, para que não esteja sujeito à ação de seres perigosos e fique preparado para sua caminhada. Tanto nos “benzimentos” de proteção de recém-nascidos (*vetidarése*) como nos rituais de passagem para a adolescência, os cuidados com a pessoa estão ligados à alimentação e ao preparo do corpo para o trabalho ao qual ele vai se dedicar – em geral, ao trabalho tanto da roça, quanto de caça e pesca.

A roça, portanto, se relaciona duplamente aos cuidados com o corpo: por um lado, é necessário preparar este corpo para receber os alimentos (da roça, da pesca e da caça) sem que lhe façam mal; por outro, é necessário dotar este corpo de habilidades que ajudem a vencer os obstáculos impostos pelo trabalho da roça. Como vimos, tais cuidados estão estritamente ligados aos conhecimentos míticos, tanto para conhecer os perigos que envolvem tais atividades, quanto para proteger-se deles. Afinal, como veremos a seguir, grande parte das dificuldades enfrentadas no trabalho com a mandioca foram fruto de desobediência dos ancestrais desses povos.

As narrativas míticas que tratam do surgimento da roça, das manivas e frutíferas, também possuem uma forte convergência, da forma semelhante ao que ocorre com o mito da Canoa de Transformação. Os nomes mudam assim como a ordem dos acontecimentos (e outras variações dentro das histórias) mas a estrutura é recorrente. Basebó (tukano), Kaaly (baniwa), Bo’o (tariana) e Baaribo (desana) são alguns dos nomes pelos quais é conhecido o demiurgo responsável pela criação dos alimentos e da roça de diferentes povos rionegrinos. O mito, resumido abaixo⁵⁵, foi retirado do livro *Antes o mundo não existia: mitologia sagrada dos antigos Desana-Kêhripôrã*, primeiro volume da coleção *Narradores Indígenas do Rio Negro*⁵⁶.

“A princípio, não existia mandioca para a humanidade. Mas havia um homem chamado Baaribo, quer dizer, aquele "que tem comida". Baaribo tinha toda espécie de

⁵⁵ Para versão completa do mito ver: *Antes o mundo não existia: mitologia sagrada dos antigos Desana-Kêhripôrã (KÊHÍRI, 1995)*

⁵⁶ A coleção, hoje com cerca de nove volumes, publica, desde 1995, narrativas míticas de narradores indígenas do Rio Negro, sempre em parceria entre um homem mais novo e um conhecedor, em geral seu pai ou avô. Os conhecimentos mitológicos publicados são localizados enquanto saberes de um clã específico. As publicações foram editadas pela FOIRN e por associações indígenas parceiras das quais fazem parte os narradores do volume.

plantas que a gente come no mundo. Ele as tinha em si mesmo, dentro de si mesmo. Transformando-se, ele produzia a comida. A ele, comida nunca faltava.

(...)

Todos os seres que existem no mundo (...) sabiam que Baaribo estava descendo para o sul procurando mulheres para casar. Wariro também escutou falar isso. Ele morava numa serra, a meio caminho do sul. Ainda hoje se vê essa serra que fica na boca do Curicuriari ou rio Papagaio Curica, abaixo de São Gabriel da Cachoeira. Aí é que morava Wariro. Ele tinha duas filhas bonitas. Essas moças também tinham ouvido falar que Baaribo estava procurando mulheres para casar. Ele próprio soube que Wariro tinha filhas moças, muito bonitas, e teve vontade de conhecê-las. Depois de viajar muito, ele chegou na casa de Wariro. Ao chegar, saudou-o assim: "Alô, titio, eu vim visitá-lo". Wariro o recebeu com muito gosto, oferecendo-lhe um banco para sentar. Depois do pai, vieram as duas moças para cumprimentá-lo. Eram moças bonitas. Baaribo as achou bonitas e sinceras de coração. Elas também gostaram dele. Trouxeram-lhe *quinhapira* e beiju, mas muito mal feito, porque de uma fruta do mato chamado *uhsi*. Depois, trouxeram-lhe mingau de tapioca, também sem muito gosto. Baaribo fingiu comer a *quinhapira* e tomar o mingau, mas elas viram que ele estava fingindo e riram envergonhadas. Depois Baaribo contou a Wariro toda a sua vida e a razão da sua ida para a casa dele. As moças também o ouviram.

(...)

No dia seguinte, Baaribo disse para as suas novas esposas: - "Mostrem-me a mata virgem onde vocês gostariam de fazer uma roça". Ouvindo isso, as moças o levaram na mata e mostraram-lhe o lugar onde queriam ter urna roça. Então, Baaribo lhes disse: - "Delimitem o tamanho que quiserem, enquanto isso eu fico aqui tecendo *aturás* para você". As moças saíram marcando sua futura roça enquanto ele foi à mata recolher o cipó chamado em desana *puisîgãda* (cipó-titica) para trançar os *aturás*. Passada meia hora, elas já tinham dado volta ao lugar demarcado, porque queriam fazer urna roça circular. Baaribo perguntou-lhes se haviam feito a demarcação bem redonda e elas responderam afirmativamente. Então, ele disse: - "Agora vocês vão voltando. Esperam por mim no caminho. Não venham olhar, por favor, se vocês ouvem algum barulho". Elas responderam que sim e foram voltando, segundo a ordem dele. Baaribo foi então até o centro do círculo onde começou a queimar por si mesmo. O fogo pegou nas árvores grandes e foi queimando a mata. Mas ele não ultrapassou os limites marcados pelas moças. As árvores começaram a cair. Ao ouvir o barulho do fogo, a maior das duas irmãs disse: - "Vamos espiar para ver o que está acontecendo". Mas a menor retrucou: - "Ele nos proibiu olhar, você não se lembra?" Mas a primogênita não escutou e foi olhar. Quando chegou lá, viu Baaribo todo enfeitado queimando no meio do fogo, mas ele percebeu que ela estava o espiando porque o brinco caiu da sua orelha. Depois de ter olhado, a moça voltou no lugar onde se encontrava a sua irmã e contou-lhe o que tinha visto. Passada meia hora, Baaribo chegou no lugar onde elas estavam e disse: - "Vocês não escutaram os meus conselhos e foram espiar". Ouvindo isto, a menor disse: - "Só esta que foi espiar". Mas Baaribo as acalmou para que elas não discutissem muito entre si. Até que voltaram em casa.

No dia seguinte, Baaribo disse para as suas duas esposas: "Vamos ver se a nossa roça queimou bem". Saíram cedo e foram para a roça. Quando chegaram lá, encontraram-na cheia de diversas frutas e abelhas que zumbiam tirando o mel das flores das manivas. A primogênita, entusiasmada, saiu correndo para ver de perto suas frutas e suas manivas, gritando: - "Minhas frutas e minhas manivas!" Só deu três passos, pisou num toco e caiu no chão. Era o castigo que lhe infligiu o brinco de Baaribo por ter ido espiar enquanto ele queimava. Ao cair, a mulher perdeu os sentidos e urinou. Por onde

a urina caiu, começou a brotar capim. Não fosse a desobediência dela, não haveria capim nas roças.

Baaribo fez uma cerimônia para a mulher voltar a viver. Depois, mandou ambas arrancarem a mandioca, cuja raiz já saía sem casca, pronta para ser ralada. Encheram os *aturás* de mandioca e de frutas e voltaram para casa. Então, Baaribo disse: - "Vocês não devem comer coisa alguma antes de ralar as mandiocas. Nem mesmo tomem *chibé*. Comam somente depois de ter ralado tudo". Elas lhe obedeceram e, num instante, ralaram todos os tubérculos de mandioca, como se fossem poucos. No dia seguinte, voltaram a fazer esse serviço. Quando chegaram na roça, viram que ela estava cheia de capim. Era o castigo por causa da urina da mulher. Assim começou o tempo da mulher trabalhar duramente, suando muito. Mas elas se conformaram. Ao arrancarem a mandioca, a casca ainda continuava na terra. Isso durou cinco dias. Depois, a primogênita, voltando da roça com muita fome, comeu antes de ralar. Nesse instante, nos próprios *aturás*, a mandioca começou a criar casca. Foi o segundo castigo que as mulheres receberam por sua desobediência. Baaribo disse: - "Eu lhes tinha dito de não comer nada antes de ralar". A irmã menor ficou danada com a primogênita, mas Baaribo tratou de acalmá-las. Depois, elas começaram a descascar as mandiocas, mas as cascas se multiplicavam. Aí, pediram ajuda aos sapos chamados em desana *taromana*. É por isso que, hoje em dia, esses sapos têm beiços grandes, porque descascaram com suas bocas. No dia seguinte, as duas mulheres foram outra vez na roça. Quando arrancavam, a mandioca saía com casca, como agora. Era o castigo por sua desobediência." (KÊHÍRI, 1995:148-157)

Segundo o mito, antes da chegada de Baaribo não havia manivas. O beiju, por exemplo, tinha gosto ruim, porque era feito de frutas como o *uhsi*. Não havia, portanto, a grande variedade de alimentos baseados na mandioca que caracterizam a alimentação dos indígenas rionegrinos, tais como a farinha de mandioca, os diferentes tipos de beiju de massa e misturados com goma, o *chibé*, o *caxirí*, etc. A partir de seu próprio corpo, Baaribo fez surgir as manivas, as frutíferas e todas as plantas comestíveis. André Baniwa, falando de Kaaly, aprofunda as relações entre o corpo de Kaaly (os alimentos) e o corpo dos Baniwa e Koripaco:

“Aprofundando a questão diz se que a mandioca-corpo do Kaaly dá origem em Baniwa como “*ikaaletti hidzaakowa*”, que significa “*para o coração agir forte no corpo humano*” por isso os Baniwa e Koripaco cuidam tanto da sua roça, da sua mandioca, manejando-as para nunca deixar acabar, pois sabe-se que todos os dias Kaaly está ali vendo, segundo tradição Baniwa.” (BANIWA, 2015:11)

Os alimentos, portanto, talvez mesmo por fazer parte do corpo de Kaaly, são os responsáveis por fazer “o coração agir forte” em nosso corpo. Além disso, precisam cuidar das manivas e demais plantas pois o demiurgo está vendo como tratam as partes de seu corpo. Francineia Fontes nos traz um relato ainda mais detalhado de seu pai, sobre o corpo de Kaaly.

“Entretanto, quem seria a maniva e outras variedades, era ele próprio, o Kaaly, pois tudo era seu corpo, tais como; *maniwa* (todas as variedades), frutas (todos os tipos de frutas), todas as variedades que existem no sistema agrícola estavam nele próprio; a cana era o braço dele; o *buyuyu* eram seus olhos; melancia e jerimum eram sua cabeça; a banana e *warinhã* eram seu pênis; as batatas eram os seus testículos; a batata que nasce rasteira na roça e vai se espalhando na terra, essa era a sua urina escorrendo.”⁵⁷ (FONTES, 2019:121)

As manivas e demais plantas da roça são, em sua origem, partes do corpo de Kaaly ou Baaribo. Esse demiurgo queimou a roça e entregou a suas esposas que ficariam responsáveis por cuidar bem daquele espaço. Como ressalta o *dossiê*, desde tempos míticos o trabalho de homens e mulheres na roça possui contornos bem delimitados. E assim permanece até hoje: por mais que ambos trabalhem juntos em vários momentos, há atividades exclusivamente masculinas, como a derrubada e a queima, e exclusivamente femininas, como o plantio do *olho da roça*⁵⁸, primeira etapa executada pela mulher assim que recebe o espaço de cultivo, e algumas etapas do processamento da mandioca. “A transformação da mandioca é uma tarefa feminina, ainda hoje em Santa Isabel os homens ajudam em várias fases do processo, mas nunca fazem beiju” (EMPERAIRE et al., 2010:137). Essa divisão, entretanto, não se reflete numa relação hierárquica, em especial quando estamos falando das roças.

“As atividades agrícolas respondem a uma complementaridade marcada entre os trabalhos e saberes masculinos e femininos, mobilizados em fases diferentes. É do trabalho do casal que emerge a roça. Todas as etapas preliminares ao plantio, as que envolvem o espaço florestal, são da responsabilidade do homem, enquanto as etapas de plantio, cuidados às plantas, colheita, são da esfera feminina, cabendo uma disjunção nítida, e uma complementaridade, entre suas respectivas competências. A mulher, futura dona da roça, terá acesso a seu novo espaço de trabalho, pelo menos em teoria, somente após a queimada, repetindo nisso o mito de Baaribo. À mulher cabem os cuidados das plantas, principalmente da mandioca.” (EMPERAIRE et al., 2010)

Segundo o mito, homem é, portanto, o responsável por tornar aquele um espaço fértil, que será entregue à mulher, a “dona da roça”. Por mais que obtenha ajuda de seu marido, filhos e filhas, é ela quem detém o domínio, o conhecimento e as habilidades capazes de fazer dessa uma relação produtiva. A partir do momento que o homem entrega o espaço recém queimado à mulher, ela passa a ser responsável não apenas por plantar e colher, mas por manejar uma série de relações que envolvem também as plantas. O termo “dona”, empregado

⁵⁷ Trecho de mito narrado por Francisco Luiz Fontes, transcrito por Francineia Fontes. (FONTES, 2019)

⁵⁸ “O primeiro ato da dona da roça é *fazer urubu*, ou seja, plantar no dia após a queima, na terra ainda quase quente, uma dezena de manivas no centro. Além de materializar o ponto nevrálgico da roça, seu centro ou *olho da roça (kupixá ceçá)*” (EMPERAIRE et al., 2010:59)

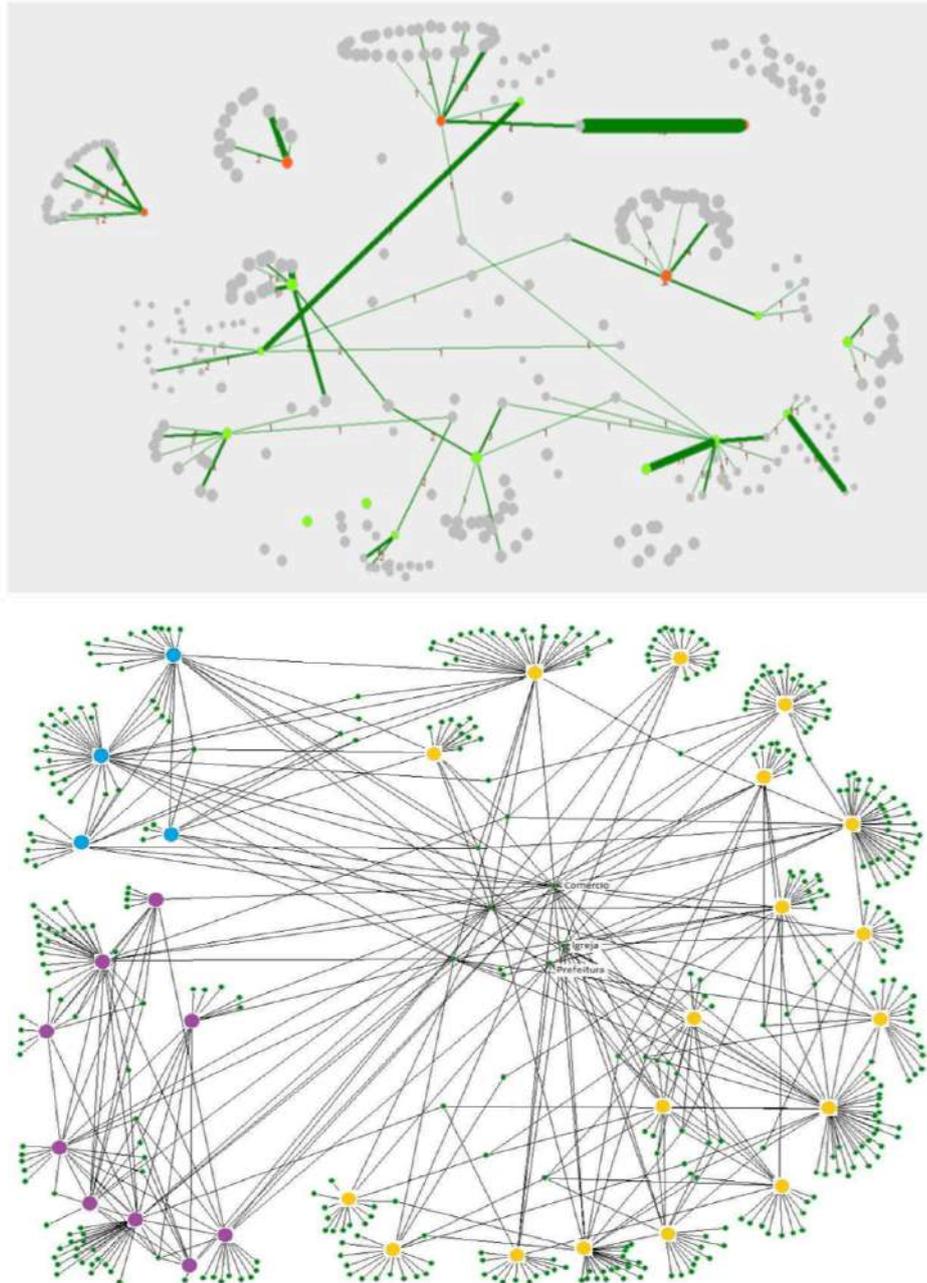
para descrever a relação entre mulheres e roça, parece estar distante da ideia de propriedade privada, em que é necessário alienar algo de suas relações para possuí-lo, para torna-lo mercadoria. As plantas não são uma mercadoria, embora sejam a origem produtos passíveis de serem vendidos. As plantas interagem com as mulheres, me parece, estabelecendo relações assimétricas de dependência, que podem ser analisadas através do conceito de “maestria”, desenvolvido por Carlos Fausto (2005), como pretendo demonstrar a seguir.

Podemos dizer que há, entre mulheres e manivas, uma certa filiação adotiva, muito embora a relação entre elas nem sempre se expresse em termos de mães e filhas, parece expressar uma relação assimétrica, de reconhecimento mútuo e adoção, na qual as mulheres são responsáveis pela proteção e cuidado das manivas. Nota-se assim certa semelhança com as relações estudadas por Fausto, que são pautadas pelo cuidado: “Um dos traços importantes da relação é a assimetria: os donos controlam e protegem suas criaturas, sendo responsáveis por seu bem-estar, reprodução, mobilidade. A assimetria implica não só controle, mas cuidado.” (FAUSTO, 2005)

É importante atentar aqui para a diferença, até agora pouco explorada neste texto, entre os registros conceituais dos termos *maniva* e *mandioca*. Apesar de denominarem respectivamente a parte aérea e a raiz da mesma planta, a mandioca brava (*manihot esculenta*), as relações estabelecidas pela dona da roça com cada uma delas são bastante distintas. Enquanto as mandiocas são classificadas basicamente por sua cor, é com as manivas que as donas da roça conversam, estabelecem relações de cuidado e proteção, para que, afinal, produzam bastante mandioca. O *Dossiê* fala de uma “sociedade das manivas”, “seres, com certa dignidade, e não podem passar sede, devem estar alegres, bem penteadas [capinadas], fazem festas, são criadas” (EMPERAIRE et al, 2010:86). Abacaxis e cajus são plantados logo em seguida às manivas, pois guardam água na base de suas folhas e servem de pote de barro (*camuti*) dessas plantas que “são gente” e que não podem passar sede. (EMPERAIRE et al., 2010)

Para ajudar no cuidado com as manivas, portanto, as donas da roça mobilizam uma série de outras plantas. Os *remédios da roça* (*kupixá pussanga*) são plantas que atuam no cuidado com as manivas, que permitem que cresçam saudáveis, que carreguem bastante e que não estejam sujeitas a pragas e “encantações xamânicas”. Não se trata, como poderia parecer à primeira vista, de plantas (ervas medicinais) utilizadas no tratamento a humanos, mas de remédios de tratar a própria roça e as manivas, de maneira preventiva e constante. São também utilizados para dar banho nas estacas de maniva e no ferro de cova usado no plantio. A circulação não apenas dos remédio da roça, mas também de variedades de maniva se

diferencia das trocas de mudas de outras plantas como frutíferas, por exemplo, por seu caráter *intergeracional*, conforme afirma o *Dossiê de Registro*: “Variedades de mandioca e remédios da roça constituem um bem de transmissão intergeracional enquanto as outras plantas circulam de maneira mais horizontal.” Abaixo dois gráficos de circulação de mudas: o primeiro mapeia as trocas de manivas na comunidade de Espírito Santo (Santa Isabel do Rio Negro) e o segundo, as trocas de plantas em geral, nas comunidades de Espírito Santo (pontos roxos), Tapereira (pontos azuis) e na sede do município de Santa Isabel (pontos amarelos).



Figs. 20 e 21 :Diagramas de circulação de mudas: o primeiro de manivas, o segundo de demais plantas.
Fonte: EMPERAIRE et al., 2010.

Uma diferença clara pode ser notada nos dois diagramas: enquanto a circulação de manivas parecem se dar de forma mais restrita por parentesco e proximidade, outras plantas estabelecem uma teia de relações, que costumam, no caso das frutíferas por exemplo, acontecer entre pessoas da mesma geração e envolve até órgãos públicos e religiosos, como a Prefeitura e a Diocese. Este fator deve-se, em grande parte, à importância que as manivas possuem não apenas na produção de alimentos, mas também de relações sociais. Por este motivo, são consideradas uma espécie de patrimônio das mulheres e passadas a suas filhas, noras e netas.

Além dos remédios da roça, existem os *tajás*, também utilizados como defensivos vegetais, têm uma ação mais ampla, protegendo também os espaços e sendo por isso plantados no entorno de casas e roças. (EMPERAIRE et al., 2010)

“Os *tajás* (tinhorões), plantados na roça ou no entorno da casa, têm um papel defensivo. Vários tipos são conhecidos, *tajá de sol*, *tajá tukano*, *tajá onça*, *tajá inajá*, *tajá jurupari*. (...) Afastam presenças indesejáveis na roça ou perto de casa. São plantas ‘domesticadas’ no sentido que elas têm donos, os donos da roça ou da casa, que falam com elas. Com suas folhas manchadas de vermelho ou de branco, são os guardiões vegetais dos espaços” (EMPERAIRE et al., 2010:88).

Pode-se perceber, no trecho acima, indícios de uma relação entre os *tajás* e seus donos⁵⁹ (também não humanos), evidenciando como aponta Fausto, que estas relações não estão restritas a trocas entre humanos e não humanos: elas se dão também estritamente entre não humanos. Porém, é na dupla mulheres e manivas que o conceito de “maestria” parece mais fértil para a leitura desta que é uma relação complexa, que envolve cuidado e estabelece compromissos e responsabilidades. “Uma maniva não pode ser maltratada, queimada ou abandonada” (EMPERAIRE et al., 2010:89). A responsabilidade das donas da roça com suas manivas extrapola até a existência da própria roça enquanto espaço ativo de produção de alimentos (e relações). Como não podem ser destruídas, ao precisar sair de sua comunidade ou cidade e, portanto, deixar de cultivar e cuidar de sua roça, uma dona da roça doa suas estacas de maniva a vizinhas e parentes, e as manivas que sobram ela finca à beira da roça antiga. O espaço, em geral, também não é totalmente abandonado, ele é entregue à responsabilidade de uma nova dona da roça, parente, amiga ou vizinha.

As relações entre mulheres e manivas, portanto, não podem ser entendidas na chave da propriedade privada, ou da mera posse, configurando-se enquanto relações complexas,

⁵⁹ Que precisaria ser mais explorada para permitir afirmar se tratar de fato de uma relação tal como proposta por Fausto com o termo “maestria”.

formando redes de trocas produtivas, nas quais mulheres cultivam, cuidam e protegem as manivas (e se relacionam com diversas outras plantas), as fazem circular entre as gerações, criam coleções de variedades, e as manivas oferecem em troca (às vezes grandes) batatas de mandioca, para produzir comida e bebida para sua família. De certa forma, podemos dizer que são relações de interdependência, nas quais uma praticamente não existe sem a outra. Se as manivas “são gente” e têm agência, poderíamos pensar numa relação de complementaridade não apenas entre o trabalho de homens e mulheres, mas incluindo aí as manivas e demais plantas (como os *tajás* e remédios da roça) agindo em parceria com homens e mulheres, através das relações mediadas pelas donas da roça. São, na verdade, redes de relações entre humanos, entre humanos e não humanos, e entre não humanos, atuando para formar o que chamamos de *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*.

2.3 O Rio Negro e suas florestas manejadas

Quem olha para a “floresta amazônica” que cobre grande parte do Rio Negro pode pensar que se trata de uma mata totalmente intocada por homens e mulheres. Seja chegando de avião como em minha primeira vez – a vista é de um “tapete” verde com rios escuros que serpenteiam entre si – ou subindo o rio de barco – quando é possível observar por horas e horas a floresta densa já às margens – a paisagem impressiona. Esse imaginário é muito reforçado por reportagens e até mesmo pelo discurso oficial, que de vez em quando promove incentivos de ocupação da Amazônia, uma eterna “fronteira a desbravar”. Ao conhecer as roças indígenas rionegrinas e a história de ocupação deste território, pude compreender, na prática, o quanto essa concepção não poderia estar mais distante da realidade.

Por milhares de anos os povos que habitam o Negro e seus afluentes vêm atuando como um centro de coleção e diversificação de espécies de cultivares (manivas, pimentas, frutíferas, etc). Não é de hoje: o fazem há pelo menos três ou quatro mil anos, segundo nos revelam pesquisas arqueológicas (CARNEIRO DA CUNHA, 2012). A própria idéia de que existiria algo passível de se denominar como “mata amazônica”, provavelmente, pareceria reducionista aos povos do Rio Negro, afinal há a *terra firme*, o *chavascal*, os *caranazais*, a *mata de igapó*, entre tantas outras. Há os povos que habitam as margens dos rios (e entre esses há semelhanças e muitas diferenças), mas existem também alguns outros que têm por costume percorrer grandes distâncias, manejando e convivendo com matas diversas em seu trajeto. Por se dedicar aos filmes feitos a partir da salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, a presente pesquisa relaciona-se de forma mais enfática com os chamados *povos do rio*, que têm por característica a roça como atividade central e as manivas como plantas principais. Os povos considerados “caçadores/coletores” (Nadehup e Yanomami, na região), por não atribuírem nem à agricultura nem à maniva um papel prioritário, acabaram por ficar de fora do escopo da pesquisa do IPHAN e, portanto, dos filmes. Se os cito aqui é por compreender que, apesar de não ter o plantio como atividade predominante, eles também compõem, de alguma forma, esse sistema complexo de trocas e deslocamentos (no qual a roça atua de forma estruturante), que forma a paisagem e os caminhos da região, constituindo a multiplicidade de cenários de mata, com funções distintas e plantas que são utilizadas, seja na construção de casas e utensílios, seja na alimentação. Afinal, essas florestas, manejadas pelos povos das águas pretas, são compostas por muitos coletivos, muitas matas, muitas plantas, animais e outros seres.

Em suas migrações ao longo do tempo e do rio, mulheres e homens levam consigo suas coleções de plantas, tendo a maniva como planta central na alimentação⁶⁰. É dela que se faz uma série de produtos essenciais para qualquer família indígena da região, como a farinha, a enorme diversidade de tipos de beiju, a massoca, o *tucupi*, a *manicuera*, o *chibé*... Como diz Dona Maria Aparecida à sua filha, no filme *As Manivas de Basebó* (2016):

Algumas vezes faço farinha, outras faço para vender e um pouco para comer. Quando a farinha fica pronta, vendo. Com o beiju faço a mesma coisa, metade eu vendo e outra metade eu consumo. Assim que eu vivo aqui. Sou índia, me criei comendo beiju, comendo farinha. Se comer arroz, comida de branco, não fico satisfeita. Por isso continuo trabalhando.



⁶⁰ Em especial no que diz respeito aos chamados “povos do rio”, aqui em diferenciação com os “povos da floresta”, que, apesar de cultivar roças de manivas, talvez não tenham a mesma relação que essas donas da roça, como Dona Maria Aparecida. Aqui tomo apenas o cuidado de não fazer afirmações rápidas a cerca de uma relação mais complexa, entre as manivas e as mulheres Nadehup, que existe, mas parece ser diferente das descritas na presente pesquisa.



Figs. 22 a 24: “Sou índia, me criei comendo beiju, comendo farinha.”
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*

Em geral, ao se casar e portanto mudar para a comunidade do marido, a mulher dedica um tempo à roça da sogra até conseguir criar e manter a sua própria. A ocupação tradicional de uma família em uma grande área de terreno, a longo prazo, costuma produzir uma coleção considerável de variedades de frutíferas. Em um terreno novo, que não tenha sido ocupado por seus avós ou bisavós, pais ou sogros, uma dona da roça precisa esperar algum tempo até que seus pés de tucumã, pupunha, abiu, cucura, açai e outras tantas “carreguem” para ela. Essa expressão pode parecer estranha à primeira vista. Ela sugere, contudo, uma relação de comunicação e troca entre mulheres e plantas, em que todas tem ação (ou agência): é preciso reconhecimento mútuo para que haja ali uma relação produtiva. Ao menos é o que parece nos dizer Dona Maria Aparecida, quando narra o momento em que deixa Iauaretê para morar em Barcelos: “Logo que chegamos... *A maniva é assim, quando a gente pega pela primeira vez, a nova maniva de outra terra não reconhece a gente. Ela estranha a gente. Por isso a maniva não pegou nada.*”



Fig. 25: “a nova maniva de outra terra não reconhece a gente.”
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*

As manivas não a conheciam e por isso não “pegavam”, não “carregavam bem”, não produziam muitas raízes. Quando uma mulher se muda sem conseguir levar suas manivas, ela consegue algumas com sua sogra, parentes ou vizinhas. Quando finalmente Dona Maria Aparecida colheu a primeira leva de batatas de mandioca e replantou as estacas, elas passaram a se reconhecer e as manivas “carregaram” para ela. As plantas são atores em uma relação produtiva que gera não apenas produtos alimentícios, mas parece produzir as próprias pessoas, suas relações e seus corpos indígenas, que, como diz Dona Maria Aparecida, não se satisfazem com comida de branco.

As coleções de maniva são cultivadas, mantidas e plantadas por mulheres. Aos homens cabe o papel de abrir a roça, seja ela uma *roça nova* ou uma *capoeira*. Os homens, em geral, decidem onde abrir a roça. Segundo o Germano Baniwa, filmado pelo filho Adilson, os antigos costumavam experimentar a terra para saber se era boa. Uma vez delimitado o espaço, é hora de começar a abertura da roça, trabalho que, se feito no machado, demora e cansa. Como diz Seu Veridiano, no filme *Roça da Sogra* (Adilson Joanico e Adenilson, 2016): “*Já terminei de roçar...É terra firme esse daqui, isso custa pra gente derrubar. Dificuldade... a gente derruba com machado mesmo.*”



Figs. 26 a 28: A abertura da roça.
Fonte: Filme *Roça da Sogra*

Uma atividade que a princípio poderia ser reduzida a uma única rubrica – *abertura de roça* – na verdade, subdivide-se em várias etapas, como sugere Seu Veridiano. Roçar é a primeira etapa (e a primeira cena do filme): é preciso cortar o mato ao redor das árvores, o que facilita e torna mais seguro o trabalho seguinte, a derrubada: a primeira se faz com o terçado, a segunda com o machado. A *terra firme* à qual se refere o personagem é um tipo de mata que não é alagada nas cheias⁶¹, é uma mata de árvores grandes, que ao serem derrubadas e queimadas são capazes de adubar o solo da nova roça. Trata-se de um espaço que não foi usado para plantio nas últimas décadas e que, portanto, não é uma *capoeira*. Nos fotogramas abaixo, podemos ver duas imagens do filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*: a primeira, uma roça de *capoeira*; a segunda, de *terra firme*, ambas da mesma dona da roça, Dona Irene moradora da cidade de Barcelos. Elas compartilham o mesmo terreno, a uma distância de cerca de 15 ou 20 minutos de barco da casa de D. Irene: são separadas por um pedaço de mata que se atravessa por uma trilha de cinco minutos.

⁶¹O termo “terra firme”, como aponta o Dossiê de Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro é utilizado em “oposição às formações alagáveis como matas de baixio, matas de igapó, chavascals” (EMPERAIRE et al., 2010)



Figs. 29 e 30: Capoeira (acima), com muito mato e terra firme (embaixo) com troncos semi-queimados.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*

Apesar da proximidade é nítida a diferença. Enquanto na primeira as manivas crescem em meio ao mato, que não pára de brotar, na segunda – a terra firme – há menos mato, mais troncos queimados, que alimentam as manivas, pimentas e cubios. A “capoeira” seria um espaço previamente utilizado para roça nos últimos 12-15 anos, um espaço que já foi terra firme, deu lugar à roça, foi abandonado depois das replantas e o mato “tomou conta”: não abriga árvores grandes, mas arbustos, pequenas árvores, cipó e capim. A terra firme pode dar origem a uma roça nova, que vai se alimentar de troncos carbonizados. Capoeira e terra firme são assim os dois tipos de terreno que servem para o plantio: do último, se diz ter um rendimento maior de raízes, além de permitir mais de uma replanta. ” (EMPERAIRE et al., 2010)

O espaço da roça, na maioria das vezes redondo ou oval, pode ser pequeno ou grande – em geral medido em dias de derrubada com machado⁶² – e uma dona da roça tem, geralmente, mais de uma roça, manejando-as de modo a nunca faltar aos seus parentes próximos os derivados da mandioca, as frutas e pimentas. Após a derrubada das árvores, os homens deixam secar troncos e galhos por algum tempo, para queimá-los em seguida, de modo que as cinzas e os tocos de pau que restam semi-queimados, forneçam os nutrientes para as plantas da roça. Em meio às variedades de maniva, são plantadas pimentas e cubios, colados a pedaços de tronco queimado, onde há bastante adubo. O fotograma abaixo foi retirado do filme *Nhaperikuli, o dono da pimenta* (2016) e exhibe uma vistosa pimenteira que se alimenta do tronco semi-queimado.



Fig. 31: Pimenteira vistosa.
Fonte: *Nhaperikuli, o dono da pimenta*

A roça apresentada por Seu Alexandre Paulino (a mesma do fotograma acima) foi uma das mais bonitas que pude conhecer. Fica em uma aldeia chamada Yamado, à margem oposta, em frente da orla de São Gabriel. Cerca de dez minutos de voadeira separa esta pequena comunidade da cidade. Ali, fica uma das Casas de Pimenta do povo Baniwa⁶³, onde são produzidos os potinhos de pimenta, famosos em São Gabriel, Manaus, São Paulo e até

⁶² “O tamanho da roça se expressa em dias de derrubada: uma roça de 18 dias de machado (Moises Gervásio, Tapereira, 1990). Na prática, abrir uma roça na mata, em vez de abrir na capoeira, implica em derrubar no machado árvores de grande porte, trabalho de longa duração e penoso, esperar mais tempo para a secagem da vegetação antes da queima e para os tubérculos amadurecerem (um ano contra oito meses na capoeira). Tal diferença é analisada em termos de concorrência com as raízes das árvores, já decompostas no caso das capoeiras e de força da terra, *fraca* ou *cansada* nas capoeiras. É no longo prazo que o investimento é compensado: a produção é maior e haverá três ciclos de produção contra apenas um na capoeira. Além do mais, o mato rebrota com mais vigor nas roças de capoeira, implicando em um trabalho pesado de capina, com até 5-6 passagens por ano” (EMPERAIRE et al., 2010)

⁶³ O Projeto Pimenta Baniwa – realizado em parceria entre o ISA (Instituto Socioambiental) e a OIBI (Organização Indígena da Bacia do Içana) - vem buscando valorizar a diversidade e a territorialidade tradicional dos clãs Baniwa na região do Içana, através da comercialização da pimenta jiquitaia (mistura de dezenas de diferentes variedades de pimentas do gênero *Capsicum* spp cultivadas pelas mulheres indígenas em roças e jardins de pimentas nas comunidades baniwa, secas e moidas em pó com adição de sal). (Fonte: Blog do Ray Baniwa, <https://rbaniwa.wordpress.com/category/pimenta-baniwa/> acessado em 15/8/2019; ISA, informe publicitário sobre o projeto)

internacionalmente. Pudemos conhecer uma dessas casas de produção, que aliam o cuidado com a tradição e a preocupação com padrões de qualidade de uma produção em larga escala. Mas o que me impressionou mesmo foi a roça: andamos por cerca de 30 minutos, primeiro em uma trilha mais aberta, atravessando igarapés e outras roças pequenas pelo caminho – principalmente de abacaxis e manivas, aparentemente, roças de capoeira. Em seguida entramos em um trecho de mata fechada e, em algum momento, Julia, minha xará baniwa que nos guiava, aponta um caminho estreito que termina em uma série de troncos tombados e semi-queimados: é uma das entradas da roça. Árvores gigantes, formando pontes sobre as florestas de maniva, nos acompanhariam por todo o percurso nessa e em outras roças rionegrinas nas quais estive.



Fig. 32: Pontes.
Fonte: *Nhaperikuli, o dono da pimenta*

Em algumas regiões do Brasil, esse tipo de plantio que se utiliza da queima é chamado de *agricultura de coivara* (muito utilizada por quilombolas, indígenas e caiçaras): no entanto, a palavra *coivara* na região parece estar relacionada a um procedimento de queima adicional. Quando a primeira queima não foi bem feita, seja porque choveu e as madeiras estavam molhadas, seja por descuido do responsável, nestas situações, é necessário *fazer a coivara*, como nos diz Seu Zezão, pai de Josequison e Alberto Melgueiro, de Campina do Rio Preto, no filme *Bora pra roça* (2016):

Eu comecei a roçar e fui derrubar já no final do verão, não tinha mais sol. Aí chegou o tempo da chuva. Dava três, quatro dias de sol, não dava para queimar. (...) Aí essa chapada pegou fogo bonito mesmo, mas essa descida, onde tinha mais pau, tava muito molhado e ficou assim, não queimou. (...) Aí vou fazendo coivara e vamos plantando.



Fig. 33: “Fazer a coivara”.
Fonte: Filme *Bora pra roça*

Reparem como ele destaca a coivara, uma atividade que não envolve a mulher e os filhos (“vou fazendo a coivara”), do plantio, que já aparece como uma tarefa coletiva (“vamos plantando”), como será possível assistir em cenas posteriores do filme. Enquanto faz a coivara, Zezão reclama da dificuldade e compartilha o conhecimento acerca de um artefato que pode ajudar no trabalho: para queimar bem, segundo o protagonista, é preciso encontrar no mato o *matapi de Aru*. Talvez, pela falta do *matapi* (uma espécie de armadilha usada na pesca), o fogo não tenha pegado tão bem, forçando nosso personagem ao penoso trabalho da *coivara*. O *Aru*, ele nos diz, é um tipo de sapo, que faz a armadilha, usada para espalhar bem o fogo. Há diferentes versões e histórias sobre esse ser, seja na bibliografia ou nos relatos orais de conhecedores rionegrinos: em todas o *Aru* aparece associado ao frio, ao vento, à prosperidade da roça e à fartura de peixes. Em tukano é chamado de *Whrwh* (bicho-preguiça), é um ser presente até hoje, tendo sido gente em um tempo mítico. Trata-se de mais um entre muitos seres que atuam junto aos homens e mulheres de hoje para produzir a fertilidade do espaço da roça (SARMENTO, 2018). O fato de estar localizado num tempo mítico não encerra no passado a agência desse ser, já que os tempos são imbricados, em constante diálogo. O *matapi*, segundo seu Zezão, ou o remo do *Aru* (de acordo com versões de

Armando Macedo e Tarcísio Barreto, 2017) é ferramenta que pode ajudar numa tarefa masculina que é a queima da roça. Seres como o *Aru* convivem com humanos, plantas, paus e fogo, produzindo e mediando relações.

Muitos outros seres estão relacionados exclusivamente ao trabalho feminino. O espaço recém queimado é entregue à mulher, responsável pela roça, do plantio à colheita: a *dona da roça*. O primeiro procedimento, assim que recebem o terreno recém queimado de seus maridos, é o que Dona Orlanda e muitas outras mulheres rionegrinas chamam de *fazer o urubu* ou o *olho da roça*: “Quando nós vamos começar a plantar, nós plantamos bem no meio, para fazer o olho da roça. Para o urubu não cagar na roça nova. Depois que se faz o olho é que plantamos as beiradas da roça.”

É preciso sinalizar ao urubu que aquele espaço tem dona, interagir com os seres humanos e não humanos que podem ajudar ou atrapalhar o trabalho da roça e o crescimento das plantas e sobre esse aspecto as mulheres são profundas conhecedoras. Dona Orlanda nos mostra uma raiz que chama de *jabuti* que, segundo nos diz, é um tipo de *kupixá pussanga* (espécie de remédio da roça): “as mandiocas têm remédio”, ela diz. Outra mulher com quem aprendi muito foi Dona Laudicéia, da comunidade de Campina do Rio Preto. Protagonista do filme *Bora pra roça* (2016), ela nos ensina como usar esse remédio da roça, passando tanto nas estacas de maniva que serão plantadas, quanto nas mãos de quem vai plantar, ritual que ela executa com seu marido para as lentes do filho.



Figs. 34 e 35: Remédios da roça.
Fonte: Filmes *Roça da sogra* e *Bora pra roça*

Diferente do processo de derrubada e queima, que em geral é exclusivamente masculino, o plantio, embora comandado pelas mulheres e considerado uma etapa de responsabilidade feminina, costuma contar com a ajuda de alguns maridos e filhos, como no caso do filme acima, em que D. Laudicéia e seu esposo plantam juntos. Agora, entretanto, é ela quem conduz a cena.

Há diferentes formas de plantio de manivas, como com o ferro de cova (com ajuda de um ferro faz-se o buraco onde se enfia a estaca de maniva); com talo de paxiúba, com a enxada, terçado ou de mergulho (nesse caso, as estacas são enfiadas na terra com a mão). Nos fotogramas abaixo podemos ver dois métodos distintos.



Figs. 36 e 37: Plantio das manivas.

Fonte: Filmes *Wehsé darahsé muhipuri - Calendário do trabalho da roça e Roça da Sogra*

A diversidade de tipos de maniva é um dos elementos mais impressionantes das roças ronegrinas: são cerca de 106 variedades distintas registradas pela pesquisa de patrimonialização, e destas, cada dona da roça cultiva cerca de 6 a 20 tipos diferentes⁶⁴ (EMPERAIRE, 2014). Elas possuem características específicas, as raízes podem ser brancas ou amarelas, sendo em geral as primeiras mais ricas em goma. Além disso, diferenciam-se pela cor do caule, a forma e o tamanho das folhas e o tempo que levam para amadurecer as raízes. Como afirma Maria Aparecida no filme *As Manivas de Basebó* (2016):



Tem maniva preta, maniva caroço de inajá, mandioca branca, maniva de paca, maniva de tucunaré, maniva de cará. As manivas têm muitos nomes, existem outras que aguum mais rápido. Outras só aguentam seis meses, por isso já começam a aguar. Há outras que aguentam muito tempo, é a maniva que eu tenho, a maniva preta. (...) Planto muita maniva, maniva paca, maniva surubim.

Fig. 38: Variedade de manivas.

Fonte: Filme *As manivas de Basebó*

⁶⁴ Apesar de focar na variedade de manivas, a pesquisa apontou a coleção de variedades de outros tipos de plantas, domesticadas ou não, que são manejadas na roça e na capoeira, como o tucumã, a pupunha, o ingá, o abacaxi, as pimentas e tantos outros. Para mais informações ver o *Dossiê de Registro do Sistema Agrícola tradicional do Rio Negro* (EMPERAIRE et al., 2010).

Trata-se de verdadeiras coleções de variedades das quais as mulheres costumam se orgulhar. No entanto a relação com essas plantas vai muito além da posse de um objeto. As manivas são seres com quem as mulheres conversam e estabelecem trocas produtivas, elas tem vontade e ação sobre a roça, têm preferências e, como vimos, precisam reconhecer aquela dona da roça. Elas conversam com suas manivas, e as manivas conversam entre si.

Eu tava contando a história que a finada vovó também me contava, vovó que eu chamo é a minha sogra, né? Que ela falava... ela que contou pra mim, diz que quando vão mudar a maniva de um lado pra outro, de uma roça pra outra aí ela fala. Diz que o capim pergunta da maniva: “Tu já vai?”, “ Já”, diz que a maniva fala. “Vão me conduzir”, aí diz que ele falou, “me leva contigo”, aí ela disse assim: “pula no meu olho”. Aí vem o capim já no olho dela. Quando anteontem eu fui pegar essa maniva aqui, eu vi lá na roça da minha comadre que tinha capim. Aí eu me lembrei dessa lenda da finada vovó e eu falei: “olha maniva, eu vou te levar, mas eu não quero que tu conduza capim no teu olho não, pode deixar os capins ficar”. Eu falei lembrando da lenda da minha sogra que ela falava pra mim. Aí eu trouxe elas e hoje vou plantar elas lá na minha roça. E espero que ela carregue como ela carrega para a dona dela.



Figs. 39 a 41: “Tu já vai?”
Fonte: Filme *Bora pra roça*

Enquanto corta as estacas de maniva que conseguiu com a comadre para plantar, dona Laudicéia nos ensina sobre a roça, suas histórias e práticas corretas, que fazem as manivas carregarem bem para suas donas. E as histórias estão muitas vezes (ou quase sempre) relacionadas a essa prática cotidiana. O plantio, apesar de já estar num domínio considerado do universo feminino, em geral conta com ajuda da família. A mulher prepara as estacas, para banhá-las de *kupixá pussanga*; decide o método de plantio e a organização das plantas na roça.

Assim como o trabalho de plantio, que, muitas vezes, é coletivo, na colheita não é diferente. A atividade costuma contar com a participação de toda a família (até as crianças de colo, que durante o trabalho são cuidadas por todos, inclusive as crianças mais velhas) e, as vezes, alguns agregados, como vizinhos e amigos.



Fig. 42: Trabalho coletivo.
Fonte: Filme *Roça da sogra*

É um trabalho cansativo, no qual o uso da força é empregado tanto na hora de puxar as raízes, como na tarefa de carregar o paneiro cheio de volta para a casa de forno. Não deixa, contudo, de ser um momento de convivência e diversão, de conversas e muitas risadas, como podemos ver em *Wehsé Darasé - Trabalho da Roça* (2016), filme de Larissa Duarte:



Figs. 43 e 44: Conversas e risadas.
 Fonte: Filme *Wehsé Darasé - Trabalho da Roça*

Depois de chegar à casa de forno, é necessário processar a mandioca. Nessa etapa, é utilizada uma série de utensílios como o *tipiti*, o *cumatá*, o ralo (ou o caititu), enquanto as conversas e brincadeiras continuam. Da raspagem da mandioca (tirar a casca), passando pelo ralador, pelo *tipiti* para espremer até se chegar à massa seca e peneirada há muito saber escondido nas tarefas cotidianas das mulheres rionegrinas. É o que podemos perceber na relação entre mãe e filha expressa no filme *Manivas de Basebó* (2016), em que Dona Maria Aparecida revela alguns desses ensinamentos diante das lentes da filha.



Figs. 45 e 46: Ensinamentos.
 Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.

Depois de virar o beiju, tem que fechar bem esse espaço aberto. Porque quando não abaixamos nossos filhos ficam com a boca aberta para sempre. Quando a gente abaixa bem nossos filhos nascem normais, eles não nascem com a boca aberta.

Esse é apenas um dos exemplos que a protagonista de *Manivas de Basebó* (Maria Cláudia Dias Campos, 2016) nos oferece acerca da complexa relação entre as atividades cotidianas das mulheres na roça e a formação do corpo de seus filhos. Ao mesmo tempo em que o corpo e a pessoa são preparados para o trabalho da roça, seja por benzimento ou pela vivência (que se dá desde pequenos), as ações de suas mães tem potencial de atuar sobre seus

corpos de forma ainda mais concreta. Os cuidados com o trabalho da roça ligam-se também à saúde e à boa formação dos filhos. Em um exemplo concreto,, Dona Maria Aparecida diz que precisa abaixar as bordas do beiju para que seu filho não nasça de boca aberta (lábio leporino). Uma sabedoria que está ligada a ensinamentos de demiurgos e ancestrais distantes, transmitida por mães e avós, que não apenas orienta sobre a forma mais segura de executar o trabalho da roça, como também ajuda a entender o mundo tal como existe hoje.



Fig. 47: Andorinhas de peito branco.
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.

Quando não saiu toda a goma, a andorinha veio tirar. Antigamente elas eram gente, elas ficam num pau em cima do rio. Essas andorinhas que ficam no galho, antigamente elas tinham o cabelo bem preto. E o pescoço delas é bem branquinho igual a roupa das freiras. Quando a goma não acabava, enquanto os outros estavam ralando, as andorinhas foram espremer. Espremendo forte, a goma pulou no peito delas. Por isso são bem branquinhas e ficam no galho de pau. Elas eram gente antigamente.

As andorinhas ficaram com o peito branco pois, em um tempo mítico (quando elas eram bem pretinhas), foram ajudar as mulheres. Foram espremer a massa de mandioca ralada para retirar a goma, mas a danada da goma não acabava. A massa precisa ser bem espremida, as vezes é lavada com um pouco de água, extraindo dela o líquido venenoso da mandioca brava. É justamente desse líquido amarelo que saem a goma, o *tucupi* e a *manicuera*. Ele pode ser extraído no *tipiti* ou no *cumatá*. Depois de espremido, é deixado para decantar de um dia para o outro, quando então a goma se deposita no fundo do recipiente, formando um denso bloco branco, como podemos ver no filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer* (2016).



Figs. 48 a 51: A goma e o *tucupi*.
 Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*.

O líquido amarelo que cobre a goma⁶⁵ (branca) é extremamente venenoso, mas, depois de bem cozido, transforma-se em *manicuera* (uma bebida doce) ou *tucupi* (espécie de molho ou tempero). A diferença entre os dois é o tempo de cozimento e o armazenamento: a *manicuera* bebe-se fresca, enquanto o *tucupi*, mais curtido, pode ser armazenado por algum tempo (há inclusive uma variedade muito apreciada, de produção característica do Médio e Alto Rio Negro, o *tucupi preto*, que leva ainda mais tempo de cozimento e pode ser misturado a formigas torradas ou a pimentas).

Cada dona da roça tem suas técnicas e preferências, seja de utensílios, tipos de maniva para produzir cada comida, o jeito “certo” de fazer cada coisa. No entanto, muitas parecem concordar que uma boa farinha é *azedinha*, não *amolada* (cheia de caroços). Para que não fique *amolada*, a farinha pode ser peneirada depois de ser escaldada (uma espécie de pré-torra). Para conseguir o azedo do sabor, metade da mandioca retirada para fazer a farinha é deixada de molho por cerca de dois dias, com casca e tudo, em geral em um igarapé (ou pode ficar em um recipiente grande com água). É o que se chama em alguns lugares no Brasil de mandioca *puba*. No filme *Wehsé darahsé muhipuri - Calendário do trabalho da roça* (2016), podemos ver o momento em que as mandiocas são deixadas de molho pela tia de Alberto.

⁶⁵ É a mesma goma que fazemos beiju de tapioca em várias regiões do Brasil.



Fig. 52: Mandioca puba.

Fonte: Filme *Wehsé darahsé muhipuri* - Calendário do trabalho da roça

Da mesma forma que homens e mulheres trabalham coletivamente, muitas vezes realizando o ajuri, uma espécie de mutirão – em especial em abertura de roças, plantio e colheita, que são as atividades mais custosas – os objetos e utensílios também agem. Eles se associam e trabalham com mulheres, homens e mandiocas para produzir farinhas, beijus, curadás, massocas e outros tantos alimentos.

A relação complexa entre humanos, objetos, plantas e outros seres, presente no espaço das roças rionegrinas, vem sofrendo algumas ameaças. Com a necessidade de estudo dos filhos, muitas famílias se deslocaram em direção às cidades, abandonando suas regiões tradicionais de plantio. Ao chegar na cidade acabam por conseguir espaço para uma nova roça, mesmo que em locais um pouco distantes. A partir de então costumam sofrer com um outro fator que fragiliza esse sistema agrícola: o desinteresse das gerações mais novas e o conflito entre os estudos e o modo de vida tradicional. O diálogo entre mãe e filha em *Não gosta de fazer mas gosta de comer* (2016), é revelador:

Filha: Eu não gosto muito de fazer isso não mas...

Mãe: Pode fazer...

F: Eu só faço porque não gosto de ver a mamãe fazer sozinha, mas eu não gosto não.

M: Você tem que estudar muito para não trabalhar com roça. Aqui é minha casa de forno, eu tô muito feliz (em nheengatu).

F: Não sei nem o que a senhora tá falando aí, mas pode falar. A senhora tá me chamando de preguiçosa, é?

M: Tu não gosta de estar por aqui. Eu gosto de trabalhar com mandioca, por isso eu tenho roça. (em nheengatu)

F: Ai, mãe, não dá pra entender nada!

M: Não gosta de fazer mas gosta de comer. (em nheengatu)



Figs. 53 e 54: Em nheengatu.

Fonte: Filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*

Não é sempre que esse desinteresse vem acompanhado por certo desprezo pela língua falada por seus pais, como é o caso de Dona Irene e sua filha, mas poderia me arriscar a dizer que a maioria dos filhos só trabalha na roça (quando trabalha) para ajudar os pais, para que eles não trabalhem sozinhos, em especial nas cidades. Mesmo algumas mulheres que valorizam o trabalho da roça, quando decidem estudar ou trabalhar nas associações (como lideranças, por exemplo) podem sentir dificuldade em retomar este trabalho ao terminar os estudos ou findar um mandato, devido ao longo tempo que passaram longe. Não deixam de ser cobradas por isso. Outro fator que não deve seduzir os jovens é a dificuldade a que esse tipo de trabalho é normalmente associado, e essa dificuldade não vem de hoje, vem da desobediência dos antepassados, castigados por Baaribo a suar com o trabalho da roça, por desobedecer suas ordens, afinal, antes a mandioca já saía sem casca e não havia capim na roça. Algumas mulheres mais velhas chegam a incentivar os jovens a estudar para não ter que enfrentar o penoso trabalho da roça, como vemos ao final de *Mandioca o sustento da vida* (2016).

É difícil esse trabalho, meninos! Procurem estudar que é bom. É melhor pra vocês, vejam como eu, uma velha, tô sofrendo, o trabalho dos indígenas é difícil. Pra poder viver temos que trabalhar. A mandioca dá trabalho pra arrancar... varremos, capinamos, depois raspamos, esprememos, até chegar o momento de colocar pra fazer farinha.



Fig. 55: “É difícil esse trabalho, meninos!”.
Fonte: *Mandioca o sustento da vida*

Da escolha da terra à forma de processar a mandioca, nada na roça parece ser à toa. Os significados nem sempre evidentes podem se descortinar a um olhar que se detém. Como se tentou demonstrar, os filmes podem ser fonte de pesquisa, em dupla face. De um lado, mostram, mesmo que de modo precário, fragmentário, discursos e práticas ligados ao trabalho na roça, a rede de relações que ele envolve (entre humanos e não humanos); expõem discontinuidades e tensões presentes na transmissão destes saberes; permitem ainda apreender as singularidades dos contextos e experiências culturais, no âmbito desse universo extremamente plural que é o Rio Negro. Por outro lado, os filmes dão a ver como o cinema está, nesse caso, imbricado, entrelaçado a às práticas e discursos, sendo, de algum modo, parte de sua transmissão. Trata-se assim de conectar imagens, falas, modos de fazer, e desta forma compor uma análise que é ao mesmo tempo sobre os filmes, mas principalmente *com* os filmes; abordagem que tenta construir um atento à rede de relações, sem deixar de respeitar as singularidades dos filmes e contextos.

Este mergulho, transversal e necessariamente parcial, nas roças rionegrinas por meio dos filmes procura, de um lado, introduzir o leitor nesse espaço tão múltiplo e difícil de delinear, às vezes tratado pela rubrica local como *roça*, as vezes pela categoria institucional e política de *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. De outro lado, fortalece a hipótese de que a análise ou abordagem dos filmes ganha em complexidade se atentar a sua pragmática (aos processos que envolvem sua produção e às maneiras como eles atuam em contextos de transmissão de conhecimentos).



Painel 4

3. Memória dos processos: tecendo o *tupé*

A idéia do presente capítulo é revisitar a memória (relatórios, documentos, anotações e lembranças pessoais) relacionada à produção dos filmes no âmbito das oficinas em torno da salvaguarda do *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. Trata-se de um relato que possibilite esclarecer minimamente as motivações, as condições e os processos que levaram à condução das trocas com os jovens indígenas nas oficinas de audiovisual. Há ainda o intuito de explicitar minhas razões para argumentar a favor de um cinema de confluência, feito em conjunto, com múltiplas referências, sendo a mais essencial e constitutiva, a relação de entrelaçamento com as roças indígenas do Rio Negro. O tom de relato evidencia minha posição participante nos acontecimentos⁶⁶, além de propor uma forma bastante particular de olhar para esses eventos, extraindo deles relações – filmicas e extra-filmicas – com a roça e suas agências, relações que eu mesma aprendi a observar por meio dos filmes e de seus processos de feitura. Tento aqui, reunir uma série de lembranças e vestígios que, espero, ajudem na compreensão do que proponho chamar de *cine-maniva rionegrino*. Neste capítulo, mais especificamente, me atento ao processo de construção dos filmes.

O projeto das oficinas como um todo abrange um período de aproximadamente dois anos (2014-2016), desde a assinatura do contrato até a entrega dos filmes prontos e duplicados em DVD, passando pela formação em audiovisual realizada nas três cidades rionegrinas (sedes dos três municípios descritos no capítulo anterior). Vencidos os processos burocráticos de contratação da Associação Filmes de Quintal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Manaus⁶⁷, em 2015, passamos a uma série de ajustes de expectativas, em duas reuniões realizadas remotamente⁶⁸ (via internet) e uma reunião presencial, logo antes da primeira viagem para execução das oficinas. Nos encontros, representantes do IPHAN expuseram os objetivos a ser alcançados, sendo o principal deles o envolvimento de jovens com a documentação do *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro* (SAT-RN). A proposta de realização incluía não apenas as três oficinas (principal objeto do contrato), como também a realização de um documentário maior, de expectativa institucional e didática sobre o “bem patrimonializado”. Com o objetivo de reforçar o envolvimento dos

⁶⁶ Já explicitada no primeiro capítulo da dissertação.

⁶⁷ A Associação Filmes de Quintal foi contratada pela Superintendência do IPHAN-AM, através de processo licitatório, iniciado em 2014 e concluído em 2015. Eu fui contratada como formadora, junto com Pedro Portella, para ministrar as oficinas.

⁶⁸ Pela Associação Filmes de Quintal, participaram do processo Junia Torres e Diana Gebrim e, como formadores, eu e Pedro Portella, na época presidente da Filmes de Quintal. Eu fui contratada como parceira, por minha experiência prévia em oficinas na região e também pela antiga parceria com Pedro Portella.

jovens, como realizadores e pesquisadores, propusemos que o filme em questão fosse construído a partir de cenas filmadas por alunas e alunos, tendo ou não integrado seus filmes de curta ou média metragem. A princípio os representantes do IPHAN apresentaram alguma resistência a essa escolha, temendo que o material pudesse carecer de qualidade técnica, o que, garantimos, não seria o caso. Alguns alunos poderiam não se adaptar ao uso das câmeras e microfones, mas outros certamente dominariam o equipamento sem dificuldades, como de fato ocorreu⁶⁹.

Acreditar no potencial das cenas filmadas pelos e pelas jovens indígenas, gerou um filme institucional que, apesar de seus problemas quanto ao didatismo demasiado, transita por muitos territórios e povos e, ao mesmo tempo, expressa algo de comum entre eles; que, apesar de não enumerar todos os tipos de plantio, de cultura material, de diversidade de plantas e alimentos da roça rionegrina, parece extremamente eficiente na comunicação da variedade de modos de fazer, da dialética entre tradição e inovação, além da já mencionada diversidade linguística, uma vez que, no filme, são faladas pelo menos quatro línguas. Creio que a aposta no material filmado por elas e eles de fato acabou por reforçar o papel que os jovens podem assumir como pesquisadores, além de presentear o público com um acesso privilegiado às roças. É recorrente, em debates após a exibição do filme, intitulado *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro: Saberes Indígenas e Diversidade (2016)*, o comentário sobre a intimidade de quem filma, de como os espectadores sentem-se, de certo modo, dentro da roça. A mesma impressão parece permear os filmes feitos integralmente nas oficinas, dirigidos por jovens indígenas.

Uma vez que a própria existência dos filmes se deve a uma política de salvaguarda de patrimônio cultural, proponho aqui um olhar para o processo que permita extrair algumas contribuições do audiovisual para o próprio entendimento do *bem*, nomeado como *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, e do envolvimento dos *detentores* deste *bem* (as pessoas que vivem as roças, na construção ativa de sua salvaguarda). Apesar de apresentar cenas que mereceriam uma análise mais detalhada, o filme institucional não integra o conjunto dos filmes a serem analisados na presente pesquisa. O filme *Saberes Indígenas e Diversidade*, mesmo contando com a participação de alguns dos jovens em sua feitura, foi

⁶⁹ É muito comum em um filme que uma grande parte do material filmado fique de fora do corte final, em especial nas oficinas, já que a pesquisa de personagens é feita com uma primeira filmagem. Muitas vezes, cenas riquíssimas não são aproveitadas pois o grupo em questão acabou optando por aprofundar a relação com outro personagem, ou não foi possível seguir filmando o personagem da cena e ela não virou filme. Muitas dessas cenas fazem parte do filme institucional sobre o SAT-RN, como uma de duas mulheres andando pela roça e conversando sobre a vida e as plantas, um longo depoimento de do pai de Adilson Joanico sobre Khaali, o criador das plantas e dos alimentos dos Baniwa, ou uma bela cena onde uma avó e a neta cantam em nheengatu, sentadas em seu quintal cheio de plantas e manivas. Ver filme *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – Saberes Indígenas e Diversidade (2016)*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9gqh0lqOekw>

editado em Manaus, em conjunto com o IPHAN, com uma série de outras interferências que, por si só, mereceriam reflexão mais aprofundada, o que deixo para um esforço posterior. Se o menciono aqui, a finalidade é demonstrar, desde o início, a preocupação da equipe da Associação Filmes de Quintal com o principal objetivo do projeto de salvaguarda: o envolvimento de jovens na documentação das roças, o que condicionou a metodologia adotada na formação e, por consequência, o processo dos filmes.

A pesquisa dedica-se, portanto, aos dez filmes que compõem o DVD *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – Olhares Indígenas* e, mais especificamente, a algumas de suas cenas. Eles foram feitos e pensados durante as oficinas, sob o protagonismo de seus participantes. De certa forma, liberdade e autonomia estão presentes no modo como os jovens puderam escolher os personagens, a forma de filmar, a ordenação e duração das cenas, enfim, a narrativa que gostariam de construir sobre a roça. As principais limitações para suas escolhas, a meu ver, diziam respeito ao tempo da oficina, aos locais onde poderiam filmar (principalmente por restrições de deslocamento), à adesão ou recusa dos personagens (alguns, por exemplo, queriam dinheiro para participar da filmagem). Mas a principal condição (que se apresentava também como uma limitação) era que a narrativa guardasse relação direta com a roça. Trata-se, portanto e desde o início, de um cinema totalmente entrelaçado com as roças indígenas do Rio Negro, feito por e com jovens indígenas, mas não apenas.

Na articulação das oficinas de audiovisual as associações indígenas, FOIRN, ACIMRN e ASIBA, foram essenciais. Elas mobilizaram e escolheram os alunos (tendo em mente os pedidos do IPHAN, de que fossem todos jovens, com ênfase na presença de mulheres⁷⁰); nos ajudaram com a logística de transporte dos participantes das comunidades, fornecendo motor, barco e recipiente para armazenar gasolina; emprestaram veículos utilizados em deslocamentos nas cidades; além de acolher, em suas sedes, a realização das oficinas. Como já mencionado, as associações têm um papel de protagonismo no próprio processo de patrimonialização do *Sistema Agrícola* (em especial a ACIMRN) e foram elas, através do Conselho da Roça⁷¹, a optar, como uma das primeiras ações de salvaguarda, pelo trabalho com audiovisual (com o documentário, especificamente). Esta aposta no documentário parece-me ligada à preocupação com a documentação e pesquisa de saberes

⁷⁰ Nas três oficinas contamos com a presença feminina, mas quase sempre desigual, com mais homens que mulheres. O caso mais drástico foi Santa Isabel, onde apenas uma mulher fez parte da turma. Em São Gabriel, a turma se configurou de forma mais equilibrada. Ver gráfico de participantes no Anexo 2.

⁷¹ “Os Conselhos da Roça (...) conformam-se enquanto espaços de intercâmbio de saberes entre detentores dos conhecimentos tradicionais sobre o sistema agrícola e desses detentores com pesquisadores e técnicos das instituições e organizações envolvidas na salvaguarda desse bem cultural” (BRAYNER, 2019). Participam do Conselho da Roça representantes das associações indígenas (FOIRN, ACIMRN e ASIBA), além de membros do IPHAN e pesquisadores.

que se vêm crescentemente ameaçados, seja por políticas públicas insuficientes ou ineficientes ou pelo desinteresse das novas gerações⁷². Esse foco no documentário está presente no Projeto Básico, que traz uma descrição detalhada dos objetivos da "ação de salvaguarda", objeto da licitação do IPHAN:

"2. OBJETIVO:

- 2.1. Realização de oficinas de capacitação, produção e edição audiovisual com grupos indígenas ligados ao Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, que serão ministradas nas sedes dos municípios de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos e nos espaços de abrangência desse bem cultural, quais sejam os locais de roças indicados pelos detentores.
- 2.2. Elaboração de material audiovisual – vídeo-documentário – sobre o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, a partir dos resultados das oficinas acima descritas.
- 2.3. Duplicação e impressão de 2000 cópias do vídeo-documentário final elaborado.

3. OBJETIVO ESPECÍFICO:

- 3.1. Fortalecer a transmissão dos saberes associados ao Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro às gerações jovens;
 - 3.2. Capacitar jovens indígenas em linguagem audiovisual nos municípios de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos;
 - 3.3. Apoiar o fortalecimento da identidade étnica, cultural e política dos povos indígenas associados aos Bens Registrados."
- (IPHAN-AM, 2014:??)

A metodologia desenvolvida para as oficinas, portanto, não podia deixar de levar em consideração essa formação dupla, presente desde o Projeto Básico, que aborda não apenas os aspectos técnicos relativos à linguagem audiovisual, prevendo, em paralelo, a pesquisa sobre as roças indígenas e seus saberes associados, aspecto central e indissociável do aprendizado e da experimentação com o cinema nessa circunstância específica. A proposta, que já indicava essa dupla função, ao ser acolhida por formadores e jovens, criou um trançado, no qual o tecido ou *tupé*⁷³, afinal, é este cinema que, proponho, não possa se dissociar da roça. Um *Sistema Agrícola*, que já é em si complexo, traz agora toda uma outra camada de linguagens e significados para interagir consigo. Como olhar, com as ferramentas do cinema, e mais especificamente do documentário, para este *sistema*? Como, afinal, enquadrar a roça, criando um recorte em sua diversidade quase infinita? Como, posteriormente, escolher o que montar,

⁷² A opção pelo audiovisual pode também estar ligada ao impacto produzido pelo filme *Iauaretê, cachoeira das onças* (Vincent Carelli, 2006, 48min) que permitiu a recuperação de peças e adornos sagrados de povos do Alto Rio Negro. Mais detalhes sobre as ameaças ao SAT-RN ver EMPERAIRE, 2014.

⁷³ Tecido de palha trançado, esteira tradicional do Rio Negro, tradicionalmente confeccionada pelo povo Baré, pode ser usada no chão, na parede ou de forro, no teto.

dada a complexidade de falas e saberes implicados, relacionando o que está e o que não está visível na imagem?

A seguir compartilho a experiência das etapas de filmagem e edição, realizadas em cada uma das três cidades indígenas do Rio Negro: Barcelos, Santa Isabel e São Gabriel. Ao mergulhar, de forma mais detida, no processo das oficinas, espero poder esclarecer e compartilhar algumas das decisões estratégicas quanto à metodologia das oficinas, das especificidades de cada turma e seus personagens, que ao incidir sobre o processo, acredito, deixam marcas nos filmes, sendo parte constitutiva do aqui denominado *cine-maniva*.



Painel 5

3.1 Em Barcelos



Painel 6

Começamos as oficinas por Barcelos, por ser a cidade próxima a Manaus: decidimos fazer o percurso parando na subida do rio e voltar descendo direto, uma vez que leva mais tempo para subir o rio (contra a correnteza). Faríamos trechos mais curtos de barco desta forma. A opção pela lancha expressa foi facilitador na logística, pois diminui o tempo de deslocamento à metade, mas se mostrou uma escolha bastante desconfortável também. Era a primeira vez em que viajávamos a lancha e não fomos avisados sobre o ar-condicionado, ou seja, fomos sentados em cadeiras que não reclinam, numa lancha fechada e com corredor estreito e congelando, em uma temperatura em torno de 18°. Chegamos a Barcelos depois de 12 horas e fomos muito bem recebidos por Cleidinaldo Lanawa (liderança da ASIBA– Associação Indígena de Barcelos) que estava no porto nos esperando.

Os encontros da oficina de Barcelos aconteceram na sede da ASIBA, um galpão com duas salas ao fundo. Ali, nos revezamos entre as salas (quando fazíamos uso da projeção) e a frente do galpão, onde nos reuníamos em uma grande mesa de madeira. A etapa de filmagem ocorreu entre o final junho e o início julho de 2015 e a edição em novembro do mesmo ano. Nesta cidade, quase todos os participantes da primeira etapa retornaram para editar seus filmes⁷⁴.

Logo no primeiro dia, já havíamos perdido uma aluna da turma pois precisou cuidar do filho (não conseguiu quem ficasse com ele durante a oficina) e, no segundo dia, um aluno desistiu do curso e voltou para sua comunidade, por não querer permanecer na cidade, por saudade da família ou mesmo por não ter se interessado pelo curso (a verdade é que nunca ficamos sabendo o real motivo). Como a oficina estava ainda em seu início, pedimos a Cleidinaldo Lanawa (vice-presidente da associação) e Estanislau Pinheiro (produtor local da oficina em Barcelos) que nos ajudassem na escolha de dois jovens para preencher as vagas e assim foi feito: entraram Maria Cláudia Dias Campos (Tariana) e Alcione do Rosário Serra (Tukano). Completou-se assim o time de jovens indígenas da turma de Barcelos: Maria Cidilene Basílio (Tukano), Alcilane Melgueiro Brazão (Baré), Carliel dos Santos Batista (Tukano), Clarindomar José Dias Campos (Tariana), Jadson Martins Farias (Baré) e Henoque Mojart (Baré).

Começamos conversando sobre o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, o que significava obter o registro como patrimônio cultural e as ações de salvaguarda, além de trabalhar os conteúdos temáticos, tendo em vista possíveis aspectos a serem abordados nos

⁷⁴ A única exceção foi Clarindomar que não quis participar da etapa de edição, assim sendo convidamos seu irmão Celso e seu primo Paulo para ajudar na tradução e o aluno que fez as filmagens em conjunto com ele assumiu a edição do material filmado. O filme que resultou desse material de Clarindomar não foi escolhido para entrar no DVD.

filmes: narrativas; processos da roça (derrubada, queima, plantio, feitura de alimentos), tipos de plantas (pimentas, manivas, abacaxis) e outros temas. Em seguida, ensinamos técnicas básicas para uso da câmera, focagem automática e manual, assim como funções de *fotografia* e *filmagem*, enfatizando que na oficina utilizaríamos prioritariamente o modo de *filmagem*. Para estabilizar as imagens apresentamos o recurso do monopé, presente nos kits de equipamento (uma mochila com câmera, monopé e microfone direcional para câmera⁷⁵). Ao todo eram quatro mochilas, uma para cada dupla. Como anotado em nosso caderno de campo (em 29.6.2015), ainda pela manhã, exibimos o filme *Das Crianças Ikpeng para o Mundo*, premiada realização do Vídeo nas Aldeias. Depois do almoço, discutimos noções de ética no documentário, enfatizando a necessidade de autorização prévia dos personagens, antes do início de qualquer filmagem. Os alunos foram a campo treinar os aprendizados sobre fotografia e filmagem, além de pesquisarem possíveis protagonistas para seus filmes. (PORTELLA e BERNSTEIN, “Caderno de Campo - Barcelos” 2015:1)

Quando retornavam com o material filmado, assistíamos juntos as imagens, atentos às escolhas de enquadramento, aproveitando para aprofundar as técnicas de fotometria: íris ou diafragma, velocidade do obturador, ISO (sensibilidade do filme) e fotômetro; recursos que ajudam a controlar a entrada de luz. Enquanto explicávamos no quadro ou no projetor, cada dupla ia testando os recursos em seu próprio equipamento afim de melhor compreender a incidência de cada um deles na imagem gerada.

Estas aulas eram intercaladas à exibição de filmes: *Nora Malcriada*⁷⁶, de Elisângela Baniwa, *Vovô Ralhão*⁷⁷, de Barnabé e Maria, ambos da etnia Tukano, e o programa de TV realizado por Nivaldo Baré, em São Gabriel da Cachoeira (*TV FOIRN Episódio 1*⁷⁸). Exibimos também trechos de filmes que dialogam com a temática do *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, realizados durante as oficinas dos Pontos de Cultura Indígena. Outras produções foram escolhidas por afinidade com a região (*Fitzcarraldo*⁷⁹), outras, por sua relação com o tema das roças (*A gente luta mas come fruta*⁸⁰ e *Nora Malcriada*); outras, por sugestões de linguagem ou de estratégias documentárias (*Stolat*⁸¹); outras ainda por serem

⁷⁵ Os equipamentos utilizados nas oficinas foram: câmera DSLR t4i da Canon e microfone Rode Videomic direcional (cabo p2, microfone para acoplar em cima da câmera).

⁷⁶ Elisângela Fontes Olímpio (Baniwa), Brasil, 2010, 7min. (filme feito dentro do projeto do Pontão de Cultura da FOIRN)

⁷⁷ Maria Rosilene Machado (Tukano) e Barnabé Paz Neri (Tukano), Brasil, 2010, 18min. (filme feito dentro do projeto do Pontos de Cultura Indígena, através de parceria entre as ONGS Rede Povos da Floresta e Vídeo nas Aldeias).

⁷⁸ Nivaldo da Silva (Baré), Brasil, 2010, 40min. (programa de TV com o apresentador Nivaldo, feito dentro do projeto do Pontão de Cultura da FOIRN)

⁷⁹ Werner Herzog, Brasil, Alemanha e Peru, 1982, 158min.

⁸⁰ Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta, Brasil, 2006, 15min. (filme produzido pelo Vídeo nas Aldeias, em parceria com o povo Ashaninka que vive do lado brasileiro)

⁸¹ Direção coletiva de Pengau Nengo, Martin Maden e Bike Johnston França, 1985, 21min. (filme feito por jovens realizadores da Papua nos Ateliers Varan)

filmes de distintos povos indígenas (*O dia que a lua menstrou*⁸² ou *Intrepid Shadows*⁸³). As razões para a escolha de um filme são muitas e os critérios não são rígidos: às vezes, são totalmente determinadas por nós, formadores; às vezes, compartilhamos a escolha com os participantes da oficina apresentando algumas opções. Isso depende, em geral, do objetivo e função da exibição: exemplificar alguma estratégia ou algum procedimento formal, ampliar o repertório filmico dos alunos.

Depois de um mergulho coletivo no universo múltiplo das roças e das primeiras lições técnicas, era a hora expor aspectos sobre a narrativa, ou sobre a construção filmica. Partindo do pressuposto de que um filme é sempre parcial e incompleto, de que não seria possível dar conta de todo um sistema complexo de agências e relações em um só documentário (ou mesmo em vários), os encorajamos na definição de recortes, temáticos ou de personagens, que estivessem associados a algum aspecto importante das roças (para eles), ou de pessoas que fossem reconhecidamente guardiãs de saberes acerca desse *multiverso*. A partir dessa escolha, os incentivamos a tentar aprofundar a relação com um personagem, a quem deveriam acompanhar por alguns dias, definindo de modo compartilhado o que seria filmado.

Entretanto, nem sempre era possível sair para filmar. A chuva forte, característica do clima amazônico, muitas vezes determinava a próxima atividade a se realizar. Fosse chuva com luz, assistíamos a um filme; mas, caso a chuva levasse embora a energia elétrica, restava-nos ler textos que havíamos levado sobre documentário, como o *Notas a um jovem documentarista*⁸⁴, de Alberto Cavalcanti, ou sobre as roças, como livros da coleção Narradores Indígenas do Rio Negro e trechos do próprio *dossiê do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*.

Como nem todos os participantes moravam na cidade, alguns tiveram dificuldade em encontrar um personagem disposto a ser filmado durante mais de um dia. Por mais que obtivessem indicações de pessoas conhecidas, em geral, a relação de acolhimento não era fácil. Havia desconfiança sobre o interesse dos jovens, que talvez não tenham feito as perguntas certas, ou tenham feito perguntas demais, ou apenas não conseguiram desenvolver intimidade com seus personagens, o que, creio, se reflete em alguns filmes.

Dos seis trabalhos feitos na cidade, dois, em especial, fogem a essa regra. São filmes que acompanham suas personagens por dias, que se demoram no trabalho da roça. Embora

⁸² Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro, Brasil, Xingu, 2004, 28min. (filme produzido em parceria entre os Kuikuro o Vídeo nas Aldeias)

⁸³ Alfred Clah, 1966, 18min. (filme parte do projeto Trough Navajo Eyes)

⁸⁴ Texto originalmente publicado em 1948 e publicado recentemente na coletânea, *A verdade de cada um*, organizada por Amir Labaki.

ambos tenham sido filmados por mulheres, são muito diferentes entre si. O primeiro é o filme da dupla Alcilane e Maria Cidilene, *Não gosta de fazer, mas gosta de comer* (2016), com uma senhora Baré, Dona Irene, que exibe orgulhosa sua roça e que, a cada vez que as “moças bonitas” (como ela mesma diz) voltam para filmar novamente, ela parece mais feliz. É um filme que, apesar do intenso e imediato acolhimento dessa dona da roça às jovens (as quais não conhecia antes das filmagens), ainda marca certa distância, expressa no próprio posicionamento da câmera.



Fig. 56: Distância.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*

Já no segundo filme, *As manivas de Basebó*, de Maria Cláudia, a câmera acompanha o processo de feitura do beiju e outras atividades na roça, com uma diferença marcante: a câmera está sempre perto, a personagem parece esperar pelo cinema (que a equipe esteja preparada) para realizar uma tarefa ou contar uma história. Com isso, não quero dizer que ela endereça suas ações para a câmera, afinal, aquele é o cotidiano da personagem. Há uma espécie de coreografia entre o trabalho em curso e a câmera, em que, tanto a disponibilidade da personagem, filmada pela filha, quanto o conhecimento da filha sobre os processos interagem, resultando no filme que vemos: imagens próximas feitas por uma câmera-escuta (entre-dois), em relação de cumplicidade.

Muitas vezes, no entanto, o desejo de filme de uma realizadora ou realizador não se adequa ao tempo da oficina, o que não impede o trabalho de ser feito: limita-se, por exemplo, a duração do registro do processo de feitura de determinado alimento, como em *As manivas de Basebó*. Ali, algumas etapas de trabalho não foram filmadas, como a retirada da mandioca

que havia sido colocada de molho no igarapé. No filme, vemos apenas a personagem principal, Maria Aparecida, deixar as mandiocas de molho, cena registrada já ao final da oficina de filmagem. E então a elipse é necessária.



Fig. 57: Elipse.
Fonte: Filme *Manivas de Basebó*

A curta duração da oficina não permitiu cobrir o processo completo de retirada da mandioca mole, ou puba, para ser misturada com a massa de mandioca recém arrancada, o que as mulheres rionegrinas costumam chamar de “arrancar o lado”: elas arrancam uma parte das raízes de mandioca e deixam de molho, em sacos, canoas ou represadas por madeiras e pedras, fermentando com a casca; para misturar com essa parte da mandioca, elas arrancam outra parte - que chamam de “lado”. Se, de certo modo, poderia-se alegar que o filme falha parcialmente ao não dar conta da integralidade do processo, ele também é extremamente bem sucedido em engajar a filha, que é amante das tecnologias e já havia feito um filme na escola, no conhecimento e no trabalho da mãe – a roça – justamente em Barcelos, uma cidade em que ser indígena pode não ser visto com bons olhos por alguns. O filme instaura assim uma relação entre diferentes gerações, em torno dos saberes da roça. E reúne, ainda que precariamente, a partir da contingência dessa relação, aspectos desses saberes, que se inscrevem parcialmente nas imagens.

Como forma de valorizar os falantes de línguas indígenas e registrar conhecimentos em suas línguas de origem (baniwa, tukano e nheengatu⁸⁵, no caso de Barcelos), estimulamos que, sempre que possível, a conversa se desse nessa língua, mesmo que aquele que filma

⁸⁵ Ver nota 24, na página 19.

tivesse dificuldade em entender o que estava sendo dito. Em caso de entrevista ou depoimento, a pergunta podia ser feita em português, solicitando-se à pessoa filmada que respondesse em língua indígena. Muitas vezes, a pergunta sequer era necessária, já que a atividade ia sendo explicada na medida de sua execução. Como veremos, essa escolha trouxe conseqüências, resultados práticos e expressivos para os filmes.

Maria Cláudia diz não falar tukano, língua de sua mãe, mas entendeu a importância do registro na língua e pedia que ela protagonizasse as cenas expressando-se em tukano. Em seguida, solicitava que a mãe repetisse em português para que ela própria pudesse entender, e então gravava novamente a cena. Diante da sugestão de que isso poderia fazer parte do próprio filme, ela recusou a idéia, com convicção. Pelo que entendi, em nenhum momento, Maria Cláudia pensou em usar, na montagem, os trechos em português, tendo se descuidado da câmera e do enquadramento nesses momentos. Tratava-se assim de um registro para ela mesma, acredito, que a ajudou no diálogo com a mãe para construção do filme e das próximas cenas a gravar. Quando retornamos para a etapa de edição, percebi que Maria Cláudia entendia grande parcela do que sua mãe dizia, mesmo não o tendo admitido. Esse entendimento se denunciava quando discordava da tradução que vinha sendo feita por seu irmão. Este foi um dos muitos momentos, durante o projeto, que me fez refletir o quanto, na transmissão do conhecimento (sobre as plantas, as roças, as línguas e narrativas), muito menos do que imaginamos esteja perdido. Talvez, o audiovisual possa atuar como um importante mediador nessa busca e no trabalho de elaboração compartilhada de saberes, sempre em transformação.

Apesar de seguir uma metodologia comum (de ensino do *software* de edição e de fomento à autonomia dos jovens), a etapa de edição, tradução e legendagem teve peculiaridades significativas em cada uma das cidades. Em Barcelos, as novas gerações não costumam dominar as línguas indígenas, apesar de existirem muitos falantes entre os mais velhos, principalmente de tukano e nheengatu. O incentivo para que filmassem em línguas indígenas nessa cidade gerou, inclusive, questionamentos da parte de membros da equipe do IPHAN, tendo em vista tão poucos falantes entre os participantes da oficina. Temia-se que, na etapa de edição, os alunos não falantes de línguas indígenas se sentissem deslocados, o que, de fato, não aconteceu, pois tratamos de engajar a todos na operação do programa de edição (*software*). É claro que alguns dominaram com mais facilidade o programa, em especial aqueles jovens afeitos à lida com celulares e *smartphones*, como Maria Cláudia e Henoque.

No momento de editar o material, contudo, era preciso traduzir as falas antes de selecionar e cortar os trechos e a escassez de falantes entre os jovens se mostrou, de fato, um problema. O problema, por sua vez, revelou-se produtivo, já que exigiu o envolvimento de pessoas mais velhas na oficina, engajando os mais novos na valorização de um conhecimento linguístico, do qual os saberes da roça não estão dissociados. Ao promover a troca sobre esses conhecimentos em tukano, por exemplo, envolvendo na tradução vários membros de uma família, mais uma vez contribuímos para um dos principais objetivos desta ação de salvaguarda. Foi o que aconteceu com a tradução dos dois filmes feitos por Maria Claudia: para ajudar na tradução foram convocados seus pais, Clarindo (Tariana) e Maria Aparecida (Tukano), e seu irmão, Celso Jânio (Tariana). Outros contribuíram no trabalho de tradução, entre eles, Paulo Ribeiro (Tukano), aluno que ingressou no lugar de Clarindomar. Como era o único jovem falante de tukano da oficina, Paulo acabou assumindo a posição de tradutor, operando menos o programa de edição. Outras pessoas (creditadas em cada filme) foram tradutores por uma tarde ou no curto tempo que dispunham. Alguns apelaram para amigos e parentes, enquanto duas alunas, Alcilane (Baré) e Maria Cidilene (Tukano), resolveram se esforçar e revolver seus conhecimentos de nheengatu para traduzir o material filmado com Dona Irene, a protagonista baré, apoiando-se em amigos para dúvidas pontuais. Por tudo isso, estimo que mais de dois terços da oficina tenham sido dedicados ao trabalho de tradução.

De certo modo, tanto o encerramento da etapa de filmagem, quanto o da etapa de edição cumpriram, pontualmente, um papel importante no engajamento das gerações mais novas em saberes de pais e avós. Ao fim da primeira etapa, em julho de 2015, o presidente da ASIBA encomendou *caxiri* para um encontro com direito a dança e tocadores de *cariçu*. Nessa ocasião, um dos alunos da oficina, Henoque, bebeu *caxiri* pela primeira vez e começou a aprender a tocar *cariçu*. Foi um dia de festa, com exibição de imagens, muita comida, dança e música, na sede da ASIBA. Já ao final da etapa de edição, a comemoração foi mais modesta, restringindo-se a alguns personagens dos filmes, os jovens e nós (eu e Pedro Portella). Fizemos uma projeção, seguida da confraternização. A presença dos pais de Maria Cláudia, em especial, marcou esse engajamento intergeracional, fomentado, em parte, pela participação no processo de tradução.

3.2 Em Santa Isabel



Painel 7

No percurso de Barcelos a Santa Isabel, um pequeno susto: na madrugada, a lancha bateu num banco de areia e Pedro, que estava deitado no meu colo (nos revezávamos), rolou para baixo dos bancos – por sorte ninguém se machucou. A tripulação levou cerca de cinco horas limpando o motor e pudemos seguir viagem. Com um pequeno atraso, chegamos a Santa Isabel do Rio Negro. Aqui não havia ninguém para nos receber no porto e providenciamos nosso transporte para o hotel. A cidade é muito pequena e o hotel ficava a menos de 600 metros do local de chegada, mas a quantidade de bagagem (constituída em grande parte por equipamentos para a oficina) nos forçou a contratar o traslado.

Comparada às duas outras, a oficina em Santa Isabel teve menor participação feminina. À primeira vista, poderia-se justificar essa ausência pela baixa representatividade das mulheres entre as lideranças, ou mesmo pela baixa participação política. Não é este, contudo, o caso ali: a ACIMRN tem forte presença feminina e hoje é presidida por uma mulher, Sandra Gomes (Baré). A oficina de audiovisual acabou acontecendo no mesmo período de um curso de licenciatura em nheengatu, no qual muitas mulheres estavam inscritas. Uma delas, Ilma Fernandes Neri (Pira-tapuya), chegou a lamentar explicitamente a coincidência entre as datas. Ao todo foram sete alunos nesta turma: Josequison e Alberto Melgueiro (irmãos Baré da comunidade de Campinas do Rio Preto), Adilson da Silva Joanico e Adenilson da Costa (tio e sobrinho, ambos Baniwa, da comunidade de Acariquara), Luis Benedito, Aluisio Melgueiro Xavier e Mirlene Melgueiro Xavier (os três são Baré da comunidade de Cartucho) e Carlos Wellington (Baré, morador da cidade de Santa Isabel).

Assim como em Barcelos, a formação associou o ensino das técnicas audiovisuais ao debate sobre o *Sistema Agrícola*, sempre incitando os participantes das oficinas à pesquisa, seja em suas próprias memórias de infância, seja junto aos pais, avós, parentes e vizinhos. Construímos juntos *storyboards* que apresentassem as técnicas das roças rionegrinas⁸⁶ e uma escaleta de situações a serem filmadas com personagens específicos. Esse entrelaçamento entre o aprendizado em audiovisual e a pesquisa sobre a roça permeia o diário de campo elaborado durante a primeira etapa das oficinas em Santa Isabel do Rio Negro.

⁸⁶ Ver foto no painel da página 42.

“23/07/2015

Como de costume, pela manhã os alunos saíram a campo. Dois grupos pegaram um bote e foram até as comunidades de Jutai (onde não havia mais famílias) e Piracema (onde conseguiram efetivamente filmar). Pela tarde assistimos coletivamente o material. No final da tarde contamos com a presença de Laure, Juliana e Patrícia, que fizeram um debate sobre o Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, com participação ativa dos alunos. Foi uma ótima oportunidade para discutir e aprofundar aspectos deste sistema tão rico e complexo. Ficamos até as 19:30, tamanho o interesse de todos.” (PORTELLA e BERNSTEIN, “ Caderno de Campo – Santa Isabel” 2015:8)

O trecho expõe não apenas essa dupla e imbricada relação (entre os filmes e o *Sistema Agrícola*), mas ainda, uma metodologia aberta aos encontros imprevistos. Parte da primeira etapa da oficina de Santa Isabel do Rio Negro coincidiu com a visita de Laure Empeaire, uma das principais pesquisadoras do *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro* e articuladora de seu registro como patrimônio. Ela iniciou a conversa provocando os jovens, testando seus conhecimentos sobre a variedade de plantas da região. Empeaire estava acompanhada de Juliana Santilli, pesquisadora do ISA (Instituto SócioAmbiental) e advogada, especialista em patrimônio, que elaborou uma apresentação voltada para experiências de registro de patrimônios culturais em outras partes do mundo. A conversa ainda contou com a representante da Embrapa, Patrícia Bustamante, que explicou sobre as formas de conservação das espécies de plantas com as quais a instituição trabalha. Por caminhos diversos, as falas apontavam para a necessidade de se pesquisar e conhecer, para que se conduza, de modo autônomo e consciente, o processo de salvaguarda do patrimônio em questão, as tradicionais roças indígenas do Rio Negro. Alunos e alunas acompanharam a tudo, mesmo depois de passar cerca de três horas a assistir e comentar as filmagens realizadas pela manhã, compartilhando dificuldades e ganhos. O trançado entre plantas, histórias, pessoas, instituições e cinema, como enfatizaremos, aprofundou-se durante todas as fases da realização dos processos formativos: na gravação, na visionagem compartilhada, seleção e organização do material filmado e na etapa de edição e legendagem.

As cidades de Barcelos, Santa Isabel e São Gabriel e seu entorno mais próximo foram as principais (quase exclusivas) locações dos filmes. Qualquer deslocamento mais amplo na região implica uma soma considerável de litros de combustível, recurso de que o projeto não dispunha (quase toda a gasolina foi gasta no deslocamento dos alunos e alunas de suas comunidades de origem para a participação na oficina). Em Santa Isabel, o encontro com Laure Empeaire, além de enriquecer o debate sobre o *Sistema Agrícola* rionegrino, resultou

no apoio do projeto de pesquisa PACTA⁸⁷ à oficina, por meio da doação de 100 litros de gasolina, utilizados para filmagens na região do Médio Rio Negro, pelos jovens da oficina que aconteceu na ACIMRN. Em Santa Isabel, todos os grupos conseguiram se deslocar pelo rio, alguns logrando filmar em suas comunidades de origem. Esse foi o caso de Adilson e Adenilson, de Acariquara, realizadores do filme *Roça da Sogra*. A princípio, Adilson tentou filmar seus pais, que ofereceram dois belos depoimentos. Entretanto, na hora de ir para a roça, os pais não queriam leva-lo. Este fator pode estar associado ao fato de que Adilson, contrariando a regra de moradia virilocal, vive com o sogro e, portanto, é com o sogro, a sogra, a mulher e os cunhados que ele costuma trabalhar: abrir roça, fazer farinha, caçar... Acabou optando, assim, por filmar uma ida à roça com a família de sua mulher. A dupla, que estava em Santa Isabel, pôde se deslocar até Acariquara, passar dois dias filmando e retornar para a oficina, contando com o apoio recebido. Algo que não foi possível em outras cidades. Tanto em São Gabriel quanto em Barcelos, houve deslocamentos por rio, mas eles se limitaram a uma distância máxima (medida em litros de combustível), que alcançava apenas as roças do entorno da cidade. Ou seja, as pessoas que, por ventura, não tinham parentes próximos na cidade, apelavam para parentes distantes e desconhecidos, nem sempre receptivos aos jovens realizadores e suas câmeras.

O que nos leva a outro problema recorrente: a recusa das pessoas em participar das filmagens, ou a expectativa de uma contrapartida em dinheiro para que o façam. Em ambos os casos, creio que haja certa desconfiança com o destino e objetivo dos filmes. Não raro, esta preocupação era explicitada por pessoas que aceitavam a filmagem, dizendo fazê-lo para valorizar o trabalho da roça, ou para que seus parentes pudessem aprender sobre esse trabalho. Nas três cidades esse problema ocorreu e, em todos os casos, nosso conselho foi procurar outro personagem, explicar com cuidado o projeto e seus objetivos. A prática de remunerar personagens de documentários em si não é um problema e, como sabemos, o cineasta Eduardo Coutinho chegou a incluir a cena em que pagava seus personagens no próprio filme, em *Boca de Lixo*⁸⁸. O projeto, contudo, não dispunha de recursos para tal, sendo necessário achar alguém que aceitasse participar voluntariamente. Todos os grupos conseguiram assim encontrar personagens dispostos a participar.

Prática constante no decorrer de nossos encontros com os e as jovens, as exibições de filmes, sempre que possível projetados em tela grande, contribuíram com uma série – não exaustiva – de referências cinematográficas, que vão desde trabalhos de indígenas brasileiros

⁸⁷ <https://projetopacta.wordpress.com/> consultado em 17/11/2018.

⁸⁸ Eduardo Coutinho, Brasil, 1993, 50min.

e estrangeiros, àqueles de cineastas renomados. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, são dois clássicos do cinema que fazem muito sucesso, talvez por serem obras que de alguma forma se relacionam com uma paisagem conhecida; talvez por apresentarem construções ficcionais próximas ou claramente inspiradas em narrativas míticas, como é o caso de *Macunaíma*. Entre os filmes realizados por indígenas, destaco dois filmes rionegrinos, *Feitiço de Sopro* (2010)⁸⁹ e *Vetidarese, benzimento de proteção* (2010)⁹⁰, ambos contando com personagens tukano. Enquanto o último aborda os perigos que rondam um recém nascido e os cuidados que se deve ter ao benzê-lo, o primeiro conquista o público ao representar uma vingança à atitude proibicionista dos missionários em relação a costumes rionegrinos, mas certamente cativa também por suas encenações e efeitos especiais improvisados. Outros filmes são utilizados com função mais didática, como o caso de *Stolat* (1985), de Pengau Nengo, também realizado durante uma oficina (dos Ateliers Varan, na França), que acompanha a busca de jovens da Papua Nova Guiné por um personagem, em Paris, algo dificultado pelo desconhecimento da língua. Os jovens realizadores rionegrinos encontravam-se, muitas vezes, em situação similar, filmando personagens com os quais não compartilham a língua, em um local que não era exatamente o seu, uma vez que a maioria dos participantes provinha de comunidades indígenas e não morava nas cidades em que se realizaram as duas etapas de cada oficina.

As imagens e sons captados de manhã eram assistidos de tarde, em conjunto, sempre que possível. Apesar de nos encontrarmos toda manhã antes da filmagem para conferir equipamentos e esclarecer eventuais dúvidas, era depois de assistir juntos que a relação com as imagens parecia se transformar mais profundamente. O visionamento coletivo do material filmado e a conversa estabelecida a partir dele permitia, muitas vezes, que as próprias pessoas envolvidas em sua captação olhassem com certo distanciamento, ainda mais marcado quando se assistia em tela grande. Afinal, tudo será amplificado pelo tamanho da imagem, seja por sua beleza ou potência, seja pelo incômodo causado por um problema técnico, um erro de operação do equipamento ou o desleixo na composição do quadro. Nada escapa aos olhos e ouvidos dos colegas, de nós formadores e dos próprios realizadores, sempre comentando com humor e ajudando a pensar juntos soluções para cada condição de filmagem. Quando a linha do horizonte estava torta, por exemplo, brincávamos que o fotógrafo tinha tomado *caxiri*⁹¹, ou que o personagem provavelmente tomara, pois estava caindo do quadro: quanto mais

⁸⁹ Dirigido por Agnaldo Peixoto, do povo piratapuya, e Ismael Caxias, do povo tukano.

⁹⁰ Dirigido por Armindo Pena Sehibi, do povo tukano.

⁹¹ Bebida fermentada tradicional do Rio Negro.

torto, mais forte era o *caxiri*, diziam. Quando o enquadramento cortava os pés da personagem, suas orelhas ou as mãos, era para fazer *quinhapira*⁹². Sempre em forma de brincadeira, íamos dando dicas, seja de operação do equipamento ou da construção imagética e narrativa de uma cena. De certa forma, como formadores estamos inevitavelmente colocando nossa opinião e influenciando o modo como compõem o quadro, sem que isso impeça a autonomia e poder de escolha de cada um. É importante lembrar que não apenas nós formadores, mas os demais colegas de turma também comentam as imagens e sons e são bastante críticos quando o fazem, e que a opção por deixar o espaço de filmagem como momento de total autonomia das e dos jovens opera no sentido de evitar (ou reduzir) algum excesso de influência. Em contrapartida, creio que os alunos me ensinam a olhar de outra maneira para as roças, suas histórias, relações e existências, de modo a reavaliar as expectativas sobre como as imagens devem lidar com esse *multiverso*.

É importante ressaltar que cada etapa de oficina contou com apenas 15 dias, ou seja, no percurso de pensar o filme, encontrar a personagem ou o tema, aprender a manusear o equipamento e filmar, cada grupo (em geral, formado por dois ou três jovens) pôde contar com duas semanas. Para estimular o pensamento sobre a composição da imagem em tempo tão curto, utilizamos o texto de Lev Kuleshov, sobre os principais erros dos principiantes em fotografia. Apesar de seu caráter de manual, extremamente didático, fizemos em aula com eles uma leitura comentada e exemplificada pelas imagens já contidas no texto e por desenhos de situações específicas daquele contexto, como casas de forno, roças e festas de santo⁹³. A cópia que temos do texto e que usamos na oficina está em espanhol, o que, no entanto, não é um grande problema para os moradores do Rio Negro, que em geral têm o espanhol como terceira língua⁹⁴, por habitarem uma região de tríplice fronteira com Colômbia e Venezuela.

Depois de encerrada a etapa de filmagem, no entanto, alguns projetos promissores careciam de desenvolvimento, ou de mais cenas para constituir o filme. No caso de Adilson e Adenilson, já contávamos com sequências da colheita e do plantio (filmados na rápida visita a Acariquara durante a oficina), mas nos faltava, segundo os jovens, imagens de derrubada de mata para abrir espaço para a roça e da queima das árvores que restaram secas no chão, depois da derrubada.

⁹² Prato típico do rio negro, que consiste num caldo de pimenta e pedaços de peixe, podendo levar tucupi e tempero verde, como cebolinha.

⁹³ ver foto nos painéis das páginas 42 e 46.

⁹⁴ Ou quarta, uma vez que muitos falam a língua materna, o nheengatu e o português, sendo o espanhol, neste caso, a quarta língua e o português a terceira.

Com isso em mente, durante a pausa de cerca de três meses entre as duas etapas de oficina, deixamos uma câmera em cada cidade para que os participantes pudessem complementar seu material com personagens de sua própria comunidade, ou mesmo para que dessem início a um novo filme. A circulação das câmeras funcionou de forma irregular em cada cidade ou região: alguns jovens conseguiram ter acesso ao equipamento, outros não, infelizmente. Entretanto, os que puderam filmar fizeram outros filmes ou utilizaram o material junto ao que havia sido filmado durante a primeira etapa, como no caso de Adilson e Adenilson: eles registraram uma das cenas mais impressionantes da oficina, a derrubada de árvores no filme *Roça da Sogra*. De todo modo, a estratégia de deixar as câmeras nas comunidades, mesmo antes do término do projeto, pareceu-nos bastante frutífera.



Figs. 58 e 59: Autonomia dos alunos.
Fonte: Filme *Roça da Sogra*

Durante a oficina, alguns alunos filmaram a implantação das roças mecanizadas no entorno de Santa Isabel do Rio Negro. Este tema permeou a realização das oficinas, pois era constantemente sugerido pelos próprios personagens filmados. Sendo assim — entendendo a necessidade de discutirem a questão — os alunos dedicaram-se também à problemática. O curto tempo da etapa de edição impossibilitou concluir este filme adicional — *Mecanizada ou Tradicional* (2016) — que acabou sendo editado por nós, já sem a presença dos jovens⁹⁵.

Em Santa Isabel, o percurso das oficinas foi marcado por assimetrias várias: de desenvoltura com as tecnologias; materiais falados em português e línguas indígenas; grupos com pouco ou muito material. Alberto e Josequison Melgueiro, dois irmãos Baré de Campina do Rio Preto, que já haviam se destacado na etapa de filmagem pelo esmero na composição do enquadramento, também conseguiram ficar com a câmera durante uma semana entre as duas etapas e filmaram um belo material com seus pais e sobrinho, no deslocamento e trabalho da roça. O filme *Bora pra roça* (2016) acabou sendo constituído quase integralmente por esse novo material, acrescido de dois depoimentos rápidos, gravados já durante o processo de edição. Editando as cenas e conversando sobre a roça, os irmãos Melgueiro mencionaram outras histórias que sua mãe e seu pai costumam contar, o que nos levou a sugerir que filmassem pelo menos uma delas. Ambos gostaram da idéia e a história que narra uma conversa entre manivas está no filme *Bora pra roça*.



Figs. 60 e 61: Narrativas. Fonte: Filme *Bora pra roça*

⁹⁵ A edição deste filme foi dirigida por mim e por Pedro Portella, por isso assinamos direção, e quem editou foi o jovem editor Paulo Victor Tavares, na época meu assistente de edição e ex-aluno na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, onde dei aula.

Como havia, na oficina, jovens que falavam fluentemente nheengatu e baniwa (línguas indígenas faladas pelos personagens dos filmes de Santa Isabel), as traduções e legendagens foram feitas depois da edição prévia das cenas, o que adiantou bastante o processo. Conseguimos terminar a edição dos filmes um dia antes do previsto, possibilitando sua exibição em um quiosque na orla da cidade, com participação de vários personagens e do público em geral, com direito a divulgação em carro de som. Exibição de encerramento, como de hábito, seguida por uma festa.

3.3 Em São Gabriel



Painel 8

Quando estávamos saindo de Santa Isabel para a primeira etapa em São Gabriel, a lancha expressa do Tanaka (a única que tinha nota fiscal à época e, portanto, a escolhida por motivos de prestação de contas do projeto) quebrou e permanecemos mais cinco dias esperando a lancha. Nosso cronograma, que já era apertado, foi ainda mais comprimido, pois não podíamos mudar a data de retorno para Manaus. Quando finalmente a lancha chegou, nos deparamos com um *overbooking*: não poderíamos viajar pois havia pessoas nos nossos lugares. Fiquei revoltada, afinal estávamos há cinco dias esperando e a passagem havia sido comprada há dois meses. Disse que se a gente não fosse ninguém ia, porque não sairia da embarcação. Acabamos viajando todos, alguém me cedeu o lugar e Pedro viajou em um banquinho (novamente revezamos os lugares). O meu “barraco” no embarque em Santa Isabel virou piada e ficamos mais próximos da tripulação. A chegada de barco não é exatamente em São Gabriel, mas no distrito de Camanaus, distante cerca de 40 minutos da cidade. A parada ali é estratégica: os barcos maiores não conseguem ultrapassar as cachoeiras que dão nome à cidade.

Em São Gabriel, quase a totalidade do material filmado é falado em tukano, baniwa e nheengatu, reflexo da conjuntura propiciada, em parte, pela afirmação étnica mais sólida presente no Alto Rio Negro. Tal fato refletiu-se até mesmo na composição da oficina, com 12 alunos falantes de línguas indígenas. Ao chegar em São Gabriel, descobrimos que a procura havia sido grande: 13 alunos desceram de suas comunidades, além de dois outros inscritos da cidade. Felizmente, conseguimos acolher a todos na oficina – a que contou com maior número de alunos – nos valendo de três câmeras e microfones do Pontão de Cultura da FOIRN⁹⁶. O material colhido pelo grupo de 15 alunos - João Arimar Noronha Lana (Tariana), Alberto Jeremias Gonçalves Lana (Tariana), Emerson Ricardo da Silva (Baniwa), Edvann Gregório Maquirino (Baré), Makilayne A. dos Santos (Baré), Flávio Fonseca Meireles (Tukano), Frank Bittencourt Fontes (Baniwa), Larissa Ye’padiho Mota Duarte (Tukano), Alberto Isaías Massa (Tukano), João Paulo de Lima (Pira-tapuya), Adailton Videira Melgueiro (Baré), Adilma Auxiliadora Lima (Tariana), Evaldo Monteiro Pires (Hupd’äh), Angélico Brasil Monteiro (Hupd’äh) e Márcio Fernandes Araújo (Yuhupdeh) - espelha a própria organização interna dos participantes, que se mesclaram constantemente durante as gravações, criando uma espécie de troca e metamorfose entre grupos de filmagem, fazendo

⁹⁶ Foi preciso a abertura de vagas extras, por parte dos formadores, para que mais mulheres jovens pudessem participar desta atividade; este foi o caso de Larissa Ye’padiho Mota Duarte (Tukano) e Makilayne A. dos Santos (Baré), pois os selecionados pelas associações eram, em sua maioria, homens.

inclusive com que, não raro, nós, formadores, nos perdêssemos em relação aos respectivos integrantes de cada um.

A única exceção foram os participantes dos povos Hupd'äh e Yuhupdeh, que por características das relações interétnicas do Alto Rio Negro, acabaram não se misturando aos demais participantes⁹⁷. A participação de três alunos de povos Nadehup deveu-se à insistência de nossa parte, minha e de Pedro Portella, a partir de uma demanda de representantes destes povos: uma vez que souberam que a oficina transcorria na Maloca da FOIRN, chegaram à sede da federação solicitando a participação. Mesmo que esses povos não sejam parte integrante da pesquisa sobre o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, a demanda foi aceita pela diretoria da FOIRN, o que sugere que, nos últimos anos, tentativas de aproximação vêm acontecendo. Evaldo, Angélico e Márcio começaram a frequentar a oficina já depois de iniciados os encontros, o que provavelmente foi um fator extra de dificuldade. A participação dos três alunos não constituiu material suficiente para editar um filme e, quando precisamos reduzir o número de participantes para a etapa de edição, eles ficaram de fora.

Como no caso da oficina de Barcelos, as gravações, digamos, mais intimistas, garantido o tempo e a cumplicidade para conversas aprofundadas, foram realizadas por alunos com membros de sua própria família. Tal foi, por exemplo, o processo de Larissa Ye'padiho Mota Duarte (Tukano), que documentou sua avó com destreza, delicadeza e atenção. Apesar do grande número de participantes, no quesito relativo à pesquisa, esta foi a cidade com maior dificuldade na escolha de personagens conhecedores do universo das roças. Muitas vezes, os alunos partiam para campo sem um personagem previamente contatado, improvisando a abordagem, nem sempre com sucesso. Nestas situações, eles utilizaram um recurso inusitado: a filmagem de depoimentos deles mesmos, in loco, sobre a pesquisa que estavam realizando⁹⁸. Dado este problema recorrente, mesmo ocorrendo na cidade com o maior número de participantes e equipamentos disponíveis, esta foi a formação que, contraditoriamente, rendeu menos material na primeira etapa das oficinas.

Ao final da etapa de filmagem, Alberto Isaías (Tukano) de Pari-Cachoeira nos solicitou permanecer com a câmera: ele havia filmado uma fala sobre o calendário da roça, uma *coivara*, uma bela cena de colheita, mas intentava filmar o plantio de modo a finalizar

⁹⁷ Conforme abordado no capítulo 2, há desde o mito de origem, com a Canoa de Transformação, uma hierarquia bem marcada, que opera dentro dos povos (entre clãs) e entre povos diferentes. Os povos da família Nadehup, antigamente chamados de maku, tem uma relação complexa com os “povos do rio”, que é certamente assimétrica e onde esses últimos ocupam uma posição de maior poder, se considerando por isso, superiores. No mito, muitas vezes os Nadehup saíram da canoa antes de estarem formados completamente, por isso não são tão “gente”, tão “civilizados”.

⁹⁸ Uma pequena parte desses depoimentos integra a obra TV FOIRN – especial roça, que acabou de fora do DVD.

seu filme. Tendo ficado com a câmera, com o compromisso de passa-la adiante, filmou cenas bonitas e de grande intimidade no trabalho da roça, com sua mulher Zenaide.



Fig. 62: Intimidade no trabalho da roça.

Fonte: Filme *Wehsé Darasé Muhipuri - Calendário do Trabalho da Roça*

Algumas cenas filmadas por Isaías em Pari-Cachoeira compõem o final do filme *Calendário do Trabalho da Roça (2016)*; outras fazem parte do filme institucional *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – Saberes Indígenas e Diversidade (2016)*. Em uma cena que compõe o último filme, o diretor chega a deixar a câmera apoiada numa árvore para que possa estar em quadro, realizando, com sua esposa, o trabalho de descascar a mandioca mole (puba) que ficara de molho no igarapé.

Como as oficinas de edição, que estavam previstas para começar em outubro, foram adiadas para meados de novembro, optamos por fazer em duas viagens a segunda etapa: a ida a São Gabriel foi adiada para janeiro de 2016, depois do natal e da virada de ano⁹⁹. Nessa cidade, onde a oficina de filmagem contou com 15 alunos, precisamos reduzir o número na etapa de edição e legendagem para os mesmos oito alunos das duas outras cidades. Não apenas porque não teríamos computadores suficientes, como também não haveria verba para alimentação e transporte. Como os alunos de São Gabriel se misturaram muito na etapa de filmagem, era difícil estabelecer a divisão de personagens por grupo. Começamos, portanto, assistindo a algumas filmagens e conversando sobre possíveis filmes por vir. Conversamos

⁹⁹ Infelizmente, com o atraso no cronograma, não foi possível contar com Pedro Portella (meu parceiro no projeto até aqui) para a segunda etapa em São Gabriel, mas isso não alterou a metodologia empregada. Ele foi substituído por Rafael Fares, que contribuiu muito para o aprendizado dos/das participantes, e ainda contamos com o luxuoso apoio de Junia Torres, antropóloga e cineasta, em parte da oficina.

sobre a possibilidade de filmar mais, se fosse o caso, ou de gravar uma narração, que pudesse aparecer em *voz over*. Cada pessoa ou grupo definiu o filme que queria montar para que, no dia seguinte, pudéssemos ter o material separado nos HDs externos. No segundo dia, passamos ao computador e ao *software* de edição, sempre exibindo no telão o que vinha sendo explicado. Como os comandos do programa estão todos em inglês, a tentativa era sempre de simplificar e aproximar o aprendizado tecnológico ao universo rionegrino, com analogias e brincadeiras, de modo a facilitar a memorização das informações. O “*file*” (arquivo) da barra superior, rapidamente virava “*filé*” e, em forma de piada, não era mais esquecido. O cursor da linha do tempo era a flecha. Apesar de não ter tanta familiaridade com o computador, a turma como um todo conseguiu se virar bem e, depois de alguma ajuda, editar seus próprios filmes. Aqui, a maioria dos jovens dominava bem a língua materna ou paterna, que em geral era a língua falada pelos personagens¹⁰⁰.

A dupla formada por Emerson Silva e Frank Fontes, dois jovens baniwa, havia terminado de editar o filme sobre a origem das pimentas, ainda com alguns dias de oficina pela frente. Este filme, vale ressaltar, era objetivo expresso pelo IPHAN em reuniões e sua produção e filmagem, por diversos motivos, contou bastante com nossa participação, minha e de Pedro Portella. Sugerimos, então, na etapa de edição, que os jovens Emerson e Frank começassem por esse trabalho e, caso desejassem, finalizassem ainda outro filme, o que de fato ocorreu. Assim que terminaram *Nhiãperikuli, o dono das pimentas (2016)*, os dois jovens, bastante familiarizados com tecnologias e, portanto, rápidos na operação do computador, começaram a editar o segundo documentário, lidando com um material disperso, de muitas personagens registradas na primeira etapa. Como as personagens falavam em baniwa, português e nheengatu, Emerson traduzia e editava a parte em baniwa, enquanto Frank, que é baniwa mas mora em Assunção do Içana onde se fala majoritariamente o nheengatu, traduzia e editava as imagens dos falantes dessa língua. Assim, puderam contar em seu filme com mulheres baniwa, tukano, desana e baré. A montagem passa por muitas roças e casas de forno, com personagens expressando-se em línguas diferentes, o que acaba tornando protagonistas a maniva e a mandioca. O resultado foi o filme trilingue *Mandioca, o sustento da vida (2016)*, editado integralmente por eles, quase sem interferência nossa, em cerca de três dias.

O processo de edição do filme de Larissa Duarte foi um pouco mais demorado, pois ela o fazia sozinha e decidiu elaborar uma narração em tukano, que tomou boa parte do

¹⁰⁰ É preciso ressaltar também que em São Gabriel, a média de idade da turma foi a maior das três cidades, pois contamos com participantes de 40 a 14 anos.

tempo de montagem. Larissa também teve alguma dificuldade na tradução, já que não domina perfeitamente o tukano. Apesar de usar a língua no dia a dia, como ela mesmo me explicou, não foi fácil entender com minúcia as falas de sua avó (diferente do uso corrente do tukano, quando se junta as palavras e se recorre constantemente às gírias). Uma coisa é entender, outra é traduzir para legendar, foi o que Larissa percebeu na prática. Para sanar suas dúvidas, contou com a ajuda de um colega, Alberto Isaías, também do povo Tukano, um pouco mais velho e que domina bem a língua. Alberto, que não possuía nenhuma familiaridade com o computador, parece ter gostado da possibilidade de construção que a edição permite. Dominou o programa e editou sozinho seu filme, o *Wehsé Darasé Muhipuri - Calendário do Trabalho da Roça (2016)*, terminando antes do tempo e passando então a ajudar os colegas. A segunda etapa em São Gabriel terminou com uma exibição dos filmes na Maloca da FOIRN, com direito a *alud*¹⁰¹, *chibé*¹⁰², suco e pipoca. Os alunos apresentaram seus filmes para uma platéia lotada. Depois da sessão, houve apresentação de dança dos tuyuka e forró cuximauara pra comemorar.

Ao final das duas etapas, algo que repetíamos aos jovens indígenas durante a oficina parece ter-se materializado para eles: o trabalho com cinema é como o trabalho da roça, coletivo e penoso, mas rende frutos também distribuídos coletivamente. Em geral, na região do Rio Negro, o trabalho da roça não é visto como algo exatamente prazeroso (apesar de envolver momentos de risada e descontração e que as roças bem cuidadas tragam alegria a suas *donas*), embora extremamente importante e ligado à existência de seu modo de vida. É encarado também como sofrimento e, mesmo nas narrativas míticas de vários povos que tratam do tema, este é aspecto recorrente. Segundo a narrativa tukano, Basebó (demiurgo das plantas e alimentos) criou o espaço da roça, onde não havia ervas daninhas e capim, entregou a sua nora e pediu que ela não fizesse xixi ali. Pedido desobedecido, imediatamente a roça viu nascer o capim e o mato, surgindo assim a necessidade do trabalho de capina. Naquele tempo, as mandiocas saíam sem casca quando eram puxadas da terra e o *waturá* cheio de raízes não precisava ser carregado para a aldeia, para onde rumava sozinho. O único pedido de Basebó a sua nora foi que ela não ficasse espiando o cesto: ela, muito curiosa, não aguentou e lá foi espiar. Na mesma hora, o cesto, que estava voando de volta para a aldeia, interrompeu o vôo e as mandiocas passaram, então, a sair com casca da terra¹⁰³. O trabalho da roça é sofrimento

¹⁰¹ Bebida fermentada de abacaxi, tradicional do Rio Negro.

¹⁰² Bebida que consiste em farinha com água, muito tradicional no Rio Negro, é como um refresco, que se toma de manhã, quando está trabalhando ou quando está calor. Os rionegrinos costumam preferir com água gelada.

¹⁰³ A presente narrativa está parcialmente descrita em mais de um livro da coleção narradores indígenas, publicada pela FOIRN, em especial no volume *Dahsea Hausirõ Porã ukushe wiophesase merã bueri turi - Mitologia sagrada dos Tukano Hausirõ Porã*, dos narradores Ñahuri (Miguel Azevedo) e Kumarõ (Antenor Nascimento Azevedo), de 2003.

porque castigo dos deuses, que insatisfeitos com o descumprimento de suas regras, deixaram para os habitantes do Rio Negro este fardo incomensurável. Segundo Dona Maria Aparecida, personagem do filme *As Manivas de Basebó*, entretanto, esse demiurgo estava deixando para as mulheres a desobediência. Uma outra forma, portanto, de ver a história.

O trabalho de documentação com ferramentas audiovisuais também não é menos penoso, exigindo extrema dedicação. Aos poucos, conforme iam entendendo a complexidade do trabalho, o fascínio da tecnologia foi dando espaço para a dificuldade de construir uma narrativa, de marcar com um personagem e, muitas vezes, não encontrá-lo; de acordar cedo para filmar o sol nascendo, de ficar com os olhos e ouvidos cansados de tanto editar, traduzir e legendar.

Ao sistematizar as informações para escrever esse relato, me dei conta de que o procedimento de *ver juntos* as imagens está presente na própria metodologia das oficinas: na primeira etapa, com o visionamento das imagens e sons captados a cada dia, e na segunda, com a exibição dos cortes de cada filme, conforme avançavam na edição. É, portanto, não apenas uma ferramenta metodológica da pesquisa, como atravessa, de modo fundamental, todo o processo de feitura dos filmes. Vendo e pensando juntos as imagens, no contexto do *multiverso rionegrino*, surge o *cine-maniva*. Deste mesmo modo, por meio da confluência e compartilhamento, tentei desenvolver a pesquisa, vendo, junto a amigos e desconhecidos rionegrinos, esses filmes e pensando sobre as cenas “brotadas” da roça. Volto ao Rio Negro, agora, como pesquisadora.

4. Raspar mandioca, ajudar a fazer farinha, ver juntos as imagens da roça

Ao decidir fazer pesquisa no Rio Negro, apesar da longa relação já estabelecida com pessoas e instituições em São Gabriel, sentia que precisava deixar claro meus objetivos e pactuar novamente minha entrada, agora não como professora de cinema, mas como pesquisadora. Sem saber ao certo como fazê-lo, escrevi uma longa mensagem para o então presidente da FOIRN, Marivelton Barroso, explicando minha preocupação e a pesquisa que pretendia fazer. Depois de algum tempo de silêncio, ele me respondeu com uma mensagem carinhosa e curta de acolhimento, dizendo que seria bem-vinda, sem maiores orientações ou respostas às minhas dúvidas e sem entrar no mérito da pesquisa.

Vários meses depois, já mais perto da minha viagem de campo, recebo, de um amigo, uma publicação do ISA sobre etnobotânica¹⁰⁴, que trazia como um dos anexos um formulário a ser preenchido por pesquisadores que desejam atuar no Rio Negro. Para mim, foi uma surpresa, já que, até aquele momento, não sabia da existência de tal rito. O formulário serve como instrumento não apenas de anuência, mas de compromisso firmado entre pesquisadores e povos indígenas, de confidencialidade (de algumas informações e conhecimentos) e transparência. Como a região do Rio Negro é constituída por uma série de Terras Indígenas, para entrar na maioria das comunidades é preciso obter uma autorização da FUNAI (Fundação Nacional do Índio). Na época em que fiz a pesquisa, a autorização era solicitada à FOIRN, com o formulário mencionado, e a Federação encaminhava o pedido à FUNAI¹⁰⁵. Preenchi e enviei para Marivelton, que me respondeu positivamente¹⁰⁶.

Como procurei antecipar, um dos principais objetivos da pesquisa é construir uma análise dos filmes, ou da cinematografia sobre a roça, que seja, de algum modo, compartilhado com as pessoas que vivem, constroem e são constituídas nessas relações complexas entre humanos, animais, plantas e outros seres. Para alcançar este objetivo, ganham centralidade tanto o trabalho de campo, quanto o procedimento de assistir conjuntamente aos filmes, conversando sobre as imagens após as exibições.

¹⁰⁴ *Manual de Etnobotânica: plantas artefatos e conhecimentos indígenas*. Org. Aloisio Cabalzar [et al] São Paulo: Instituto Sócioambiental; São Gabriel da Cachoeira (AM): FOIRN; 2017.

¹⁰⁵ Só em 2018, depois de minha primeira ida a campo, descobri que desde 1995 há uma instrução normativa da FUNAI que regulamenta o acesso de pesquisadores e não indígenas em geral a Terras Indígenas, na qual está estabelecido que a autorização deve ser solicitada à sede em Brasília. No entanto, por haver um entendimento de que o Brasil é signatário de tratados que visam respeitar a autodeterminação e protagonismo dos povos originários, as autorizações até meados de 2018 eram feitas localmente (não apenas no Rio Negro), no caso, através de formulário entregue à FOIRN que solicitava a autorização à FUNAI local. Não era, portanto, uma autorização formal da FUNAI, mas um documento onde o chefe da Coordenação Regional local dava ciência e o movimento indígena aprovava a entrada. Desde a mudança do chefe da CR Rio Negro, a contragosto do movimento indígena (no governo Temer), as autorizações passaram a ser autorizadas exclusivamente por Brasília ou com convênios previamente estabelecidos com a FUNAI.

¹⁰⁶ Ver meu formulário preenchido no Anexo (p.86).

Ao dialogar com meus antigos e novos amigos no percurso, muitos mostravam curiosidade sobre meu trabalho. Tentei explicar desde o início que a idéia era assistir os filmes com eles e conversar sobre, saber o que pensavam, o que neles os filmes provocavam. Senti, no entanto, alguma dificuldade, da parte dos interlocutores, no entendimento acerca dos propósitos da pesquisa. Como a maior parte dos pesquisadores que frequentam a região é formada por antropólogos, era a primeira pergunta que me faziam: “A senhora é antropóloga?” “Não, minha pesquisa é sobre os filmes”, eu respondia, “mas os filmes em sua relação com as roças”.

Acredito que minha primeira entrada no Rio Negro, como professora, tenha sido um fator facilitador na relação com as pessoas, as comunidades e, principalmente, com as famílias que me hospedaram. Mesmo sem entender direito o que eu estava fazendo ali, me receberam de braços abertos e me convidaram a voltar. Eu era chamada, em geral, de “Professora”. Às vezes essa qualificação vinha acrescida do meu nome, “Professora Julia”, mas nunca meu nome isoladamente. Creio se tratar de uma demonstração de afeição e afinidade, além de respeito e admiração por essa profissão, ali associada a um projeto que visa valorizar as roças rionegrinas. Eu era, afinal, uma professora que gosta das línguas indígenas e da roça. O (pouco) conhecimento sobre as roças, obtido em dois anos de convivência com o tema na produção dos filmes, também ajudou nessas trocas.

Pela primeira vez, resolvi viajar sem a câmera¹⁰⁷. O tempo que passaria nas comunidades não era longo e desejava garantir uma vivência ligada ao cotidiano da roça e da casa de forno, de raspar mandioca, fazer farinha, catar açaí, colher frutas (como cupuaçu, pupunha, ariã) e tirar o capim da roça, atividades que me permitiam executar¹⁰⁸. Em Taracúá, num dia de trabalho coletivo, enquanto achavam graça da minha participação desajeitada, as mulheres comentavam em tukano que me queriam para casar com seus filhos (o que foi posteriormente traduzido para mim). Já Dona Orlanda, de Acariquara, mãe de Eliane, que me recebeu em sua casa, achava graça, ela dizia: “a professora veio lá do Rio de Janeiro pra raspar mandioca com a gente”, e dava uma risada gostosa. Ter uma relação não mediada pela câmera ou pelo uso de um computador foi muito importante para minha imersão no cotidiano rionegrino, permitindo-me simplesmente estar ali, com atenção e participação. A tecnologia era acionada somente na hora de projetar os filmes, tarefa para a qual contava com um computador e um pequeno projetor portátil.

¹⁰⁷ Antes da pesquisa, estive por sete vezes no Rio Negro, em todas trabalhando como formadora em oficinas de audiovisual.

¹⁰⁸ Levei apenas o celular e por este motivo tenho tão poucas fotos do campo, mas creio que o resultado foi positivo, pois me permitiu outro tipo de relação, mais direta e menos objetiva. E não apenas ligada a roça, também joguei vôlei, pesquei piabinha (ou tentei) e “embalei” na rede para afastar mosquito e mutuca.

A escolha de trabalhar nas comunidades de Taracuí e Acariquara não foi à toa. Larissa Duarte e Adilson Joanico foram dois jovens que se destacaram e com os quais, por distintos motivos, mantive contato após o fim do projeto das oficinas (além de terem feito filmes que admiro, *Wehsé Darasé - Trabalho da Roça e Roça da Sogra*). Propositalmente, escolhi um interlocutor do Médio e outra do Alto Rio Negro, para entender e refletir com eles as diferenças regionais.

Fui de avião até Manaus e aproveitei a parada para buscar, no IPHAN, 30 exemplares do *DVD duplo Olhares indígenas*, que contém filmes dos alunos feitos durante as oficinas de audiovisual do Sistema Agrícola Tradicional. O objetivo era fazer circular os filmes do *cinemaniva*, não apenas nas comunidades que participaram da pesquisa, mas também em outras regiões do Rio Negro. No dia 10 de janeiro, peguei o voo para São Gabriel da Cachoeira. Minha primeira providência, ao chegar na cidade, foi fazer uma visita à sede da FOIRN. Descubro então que Marivelton não havia encaminhado à Funai meu formulário de autorização. Ele me tranquiliza e me diz que, apesar de minha insistência em marcar a diferença de meu trabalho anterior como professora, me colocando agora no lugar de pesquisadora, ele e os demais diretores da FOIRN presentes¹⁰⁹ encaram a pesquisa como continuidade do trabalho das oficinas. Desse modo, a autorização sairia no dia seguinte. Dito e feito! Em dois dias, estava a caminho de Taracuí.

¹⁰⁹ Isaias Fontes e Nildo.



Painel 9

4.1 Taracuí, filmar para não esquecer

Taracuí é uma comunidade indígena, que surgiu impulsionada pelo estabelecimento de uma missão salesiana (como muitas na região)¹¹⁰. Possui duas grandes construções, uma ao lado da outra: a igreja¹¹¹ e a escola. Suas poucas ruas principais são calçadas e há muitas casas desabitadas. Ali chegaram a morar mais de mil pessoas, hoje não chegam a 300. Há um grande lago, usado para banhar-se e pescar piabas. Já teve gerador de energia hidroelétrico e um projeto de encanamento e fornecimento de água potável, mas o motor parou de funcionar e não foi consertado, e o projeto de água foi abandonado inconcluso pela empresa encarregada da obra. Não há telefonia (fixa nem celular) e, com muita sorte, se consegue um fraco sinal de internet na escola. A radiofonia é a principal forma de comunicação. A paisagem é marcada por uma enorme quantidade de buritis e açais, que atraem revoadas de araras azuis. É atualmente habitada, em sua maioria, pelos povos Tukano e Desana.

A comunidade está localizada à margem do Rio Uaupés, um dos mais importantes afluentes do Alto Rio Negro. O deslocamento de barco, partindo de São Gabriel, pode durar de 6 horas a dois dias, dependendo da potência do motor utilizado na canoa ou no bote (pequena embarcação de metal também chamada de voadeira). Quanto mais potente o motor, maior o consumo de gasolina e portanto mais cara a viagem. As pessoas da região costumam utilizar motor 15 ou "rabetá" que são os dois mais econômicos. Um senhor tukano, que me deu carona para retornar de Taracuí para São Gabriel me disse: “a pessoa que inventou a “rabetá” devia ir pro céu, porque fez uma coisa boa pra muita gente, um motor econômico que, devagar, te leva longe”. Cada trecho (São Gabriel-Taracuí) de motor 15 costuma consumir cerca de 100 litros de gasolina e mais 2 litros de óleo, de rabeta o consumo cai quase pela metade.

Como não tinha verba para a pesquisa, conversei com as lideranças da FOIRN que me conseguiram uma carona em troca de 40 litros de gasolina¹¹². Subi com Seu Armando, liderança da COITUA - Coordenadoria das Organizações Indígenas do Tiquié, Uaupés e

¹¹⁰ Não estou dizendo com isso que os primeiros a ocupar o local onde hoje está a comunidade foram os padres, mas que aparentemente, a fixação e criação da comunidade está intimamente ligada à criação da Missão Salesiana de Taracuí e do internato criado ali pelos padres e freiras para receber os jovens indígenas retirados de suas famílias.

¹¹¹ Os alojamentos para alunos da época do internato estão hoje desativados, em sua maioria. Apenas um dos aposentos é ocupado pelo atual padre, que fica na comunidade durante o período letivo. Como estive na comunidade em um período de férias não pude conhecê-lo.

¹¹² Afinal, qualquer peso a mais demanda um gasto maior de combustível.

Afluentes¹¹³ - parando em todas as comunidades, da boca do Rio Uaupés até Taracuí, para entregar o documento de convocação de uma assembléia. Nesta oportunidade, tive a chance de descer em algumas das comunidades, comi *quinhapira* e deixei DVDs dos filmes sobre o *Sistema Agrícola*.

Levamos cerca de 9 horas no trajeto. Chegando em Taracuí fui recebida por Larissa Duarte, suas duas irmãs, o irmão mais novo, seus tios e tias, mas os anfitriões, seus pais, estavam em São Gabriel fazendo compras. Decidimos esperar seu retorno para começar o trabalho com os filmes. A cada barco que ali aportava, alguém corria para conferir, mas só depois de cinco dias, Seu Sebastião e Dona Clara chegaram, ao cair da noite. Levamos mais três dias para conseguir nos reunir em torno das imagens. O que a princípio poderia parecer um atraso, mostrou-se, quem sabe, um ganho. Quando finalmente sentamos para assistir os filmes já havia, entre nós, certa intimidade, criada pelos dias de convivência, conversa e trabalho coletivo, o que, acredito, tenha possibilitado um aprofundamento na conversa de algumas cenas.

Pretendia, na elaboração do campo, fazer ao menos uma projeção pública em cada uma das comunidades mas, ao passar alguns dias conversando com a família de Larissa, descobri haver uma suspeita de que alguns membros de sua família teriam sofrido feitiço, situação que gerava desconforto. Por um momento, cheguei a pensar que minha presença ali poderia influenciar nos olhares e sopros dirigidos a essa família que me acolhera tão bem, mas para que isso não acontecesse não conversei muito com estranhos que não frequentavam a casa de Larissa, de modo a não gerar mais problemas. Não achei, portanto, prudente fazer uma exibição pública, me atendo a duas sessões com cinco filmes no total, na casa de Seu Sebastião e Dona Clara, em sua TV grande. Não fizemos mais sessões pois estavam mobilizados na construção de uma casa nova, tendo feito inclusive um *ajuri* (ou *ayuri*)¹¹⁴ para carregar a madeira. Participaram dos visionamentos oito pessoas, todos da mesma família: Larissa, Iasmin, Facla, Igorfael, Sebastião, Clara, João e Lucia.

¹¹³ A FOIRN é dividida em 5 coordenadorias: COITUA: Coordenadoria das Organizações Indígenas do Rio Tiquié e Waupés; CABAC: Coordenadoria das Associações Baniwa e Coripaco; COIDI: Coordenadoria das Organizações Indígenas do Distrito de Iauareté; CAIARNX: Coordenadoria das Associações Indígenas do Alto Rio Negro-Xié; CAIMBRN: Coordenadoria das Associações Indígenas do Médio e Baixo Rio Negro. (<http://www.foirn.org.br/category/sobre-foirn/quem-somos/> - consultada em 20/10/2018)

¹¹⁴ Uma espécie de mutirão no qual são convocados parentes e vizinhos, envolvendo a oferta de alimentos e bebidas aos convidados (geralmente ao final do trabalho), o que contribui para a animação geral e atribui prestígio a quem os oferta. (EMPERAIRE, L.; VELTHEM, L.H.van; OLIVEIRA, A. G. De; SANTILLI, J.; CARNEIRO DA CUNHA, M.; KATZ, E. , 2010)



Panel 10

Iniciamos as sessões pelo filme de Larissa, realizado com sua avó nos arredores de São Gabriel da Cachoeira, *Wehsé Darasé - Trabalho da Roça*. Ao assistir ao filme, o pai, seu Sebastião, sentiu falta de alguns processos que possibilitassem a visão do trabalho da roça como um todo. Larissa já começa a filmar à beira do rio, mas “antes de ir pra roça o pessoal acordou, tomou mingau ou quinhapira”, diz seu Sabá, como é conhecido na região. Faela, irmã mais nova de Larissa, destacou o tamanho do *waturá* (cesto usado na roça), cheio de mandiocas, tantas que nem couberam no cesto: “Pra cá, a gente não colhe tão grande, a terra não é tão boa, foi novidade pra mim.” Igorfael, irmão mais novo de Larissa, gostou da limpeza que viu seu avô fazer com o fogo, enquanto Larissa e a avó arrancavam as raízes: “Quando eu tiver a minha roça vou trabalhar assim e vai ser melhor ainda!”, ele disse. Perguntada sobre qual parte do filme destacaria, Dona Clara, mãe de Larissa afirmou que gostou do filme todo, “porque é o trabalho de cada dia. Pra cá, a mandioca é miudinha, lá é terra boa, não é como aqui”, afirmou minha anfitriã dessana. Sobre a variedade de manivas, abordada pela filha no filme em pergunta à avó, Clara diz que só tem maniva que trouxe lá da terra dela, pois ela é dessana e veio do Rio Tiquié, da região do Igarapé Umari. Ela não quer que essas manivas desapareçam e depois do filme “deu mais vontade de ir atrás”, de conseguí-las para plantar novamente.

A atenção inicial, de quase todos, não parece se direcionar ao filme em si, mas àquilo que ele mostra. O foco dos comentários parece estar nas práticas, técnicas e conhecimentos da roça, abordados pelos filmes. Depois de insistir que destacassem trechos que, pelo modo como foram filmados, fossem mais interessantes, algumas cenas foram escolhidas. Em especial, duas cenas nas quais o humor está presente, não exatamente pela forma de filmar, mas pelo modo de falar das personagens.

Iasmin, a irmã do meio, ressaltou a parte que achou mais engraçada, quando a avó explica a Larissa a razão de ter deixado de fazer *caxiri*¹¹⁵. Ela esclareceu que não achou graça dela ter abandonado a prática, mas do jeito como contou, esse sim, muito engraçado. Quando indaguei sobre algum trecho em que a forma de filmar e retratar uma situação havia sido bem escolhida, Iasmin apontou as cenas de raspar, ralar e espremer a mandioca. Com riqueza de planos detalhes e gerais, a cineasta e seus colegas registram a mandioca sendo raspada, lavada, ralada e espremida. Um plano foi destacado pela própria diretora, Larissa: trata-se de um enquadramento aproximado no qual o “caititu” (maquina de ralar a mandioca, no caso

¹¹⁵ Bebida fermentada feita de raízes (mandioca, cará, batata doce, etc) além de outras plantas como buriti, pupunha, cana. Bebida tradicional compartilhada por todos, ou quase todos os povos da região região.

movida a motor) “engole” uma mandioca gigante em segundos. Talvez por ter visto tantas vezes sua mãe no penoso trabalho que é ralar a mandioca no “ralo baniwa”, uma tábua ligeiramente côncava de madeira com pedacinhos de pedra ou metal incrustados, apoiado no ventre enquanto pressiona a mandioca que se desfaz pelo atrito nos “dentes” do ralo. Dona Clara até hoje rala neste ralador (a gasolina é muito cara em Taracuí, quando é possível encontrá-la) e a filha sabe o trabalho que dá. Outro fator ressaltado por Larissa, se refere à beleza do plano, que se mantém estável, além de ter um enquadramento que privilegia a técnica. A escolha da duração é igualmente importante pois permite ver de perto, com minúcia, o funcionamento de uma tecnologia importante do *Sistema Agrícola Tradicional*. Ao contrário do que se pode pensar, a idéia de tradição, contida no nome não exclui a inovação, que é muito valorizada pelas donas da roça rionegrinas.

Depois de conversar longamente sobre esse filme, pedi a eles que escolhessem qual seria o próximo, visto que havia muitos (deixando claro que o DVD ficaria lá para eles assistirem todos, se assim o desejassem). Escolheram o filme de Pari-Cachoeira, que apesar de ficar em outro rio, o Tiquié, está próximo de Taracuí, e é uma comunidade com a qual estabelecem trocas (ambas fazem parte da COITUA). Mostrei o filme sem explicitar quem o havia dirigido. Ao final, parei a exibição antes da entrada dos créditos e perguntei a eles se achavam que aquele filme havia sido dirigido por uma mulher ou por um homem. A grande maioria afirmou que era um homem e estavam certos: o diretor é Alberto Isaías, do povo Tukano. Perguntados sobre as características que permitiam que identificassem as diferenças entre imagens feitas por homens ou por mulheres, alguns afirmaram que a filmagem das mulheres era mais detalhada. Detalhada no sentido de que seja mais atenta a cada ato dos fazeres cotidianos, em oposição aos homens, que parecem mais preocupados com a visada geral, aquela dos calendários e das estruturas. Basta olhar para o nome dos dois filmes: o de Larissa chama-se *Trabalho da roça* e o de Isaías, *Calendário do trabalho da roça*. Entretanto, esta já é uma percepção minha, a partir da categoria que eles me forneceram de "detalhe" e sobre a qual conversamos. A própria categoria surge a partir de uma provocação minha, para que elaborem uma diferença percebida; surge, portanto, de um compartilhamento (ou entrelaçamento) de olhares e indagações. Todos concordaram que, tanto homens quanto mulheres, “puxam mais para o seu lado”: os primeiros focam a parte masculina do trabalho da roça, sem ignorar a feminina, e as segundas destacam a parte feminina, algo esperado já que se trata da parcela que cada um domina e acessa com mais facilidade.

O último filme do dia, *A história vira reza*, de Henoque e Carliel, foi escolhido por conta de uma relação de parentesco: o personagem principal, Feliciano, era tio de Sabá.

Todos ficaram muito emocionados, pois havia menos de dois anos da morte de seu Feliciano, também conhecido como Papaguara. “Era um sábio, salvou vidas, pois era benzedor”, disse Sabá, que gostou de ouvir as histórias de seu tio, principalmente a de Camauene, ligada ao surgimento das pimentas, que ele não conhecia. Dona Clara destacou a cena na qual Dona Micaela, Tukana de Taracuí, canta o *hande-hande*, como a mais bela do filme. O *hande-hande* é uma forma de canto na qual as mulheres narram a própria história em forma de versos:



Fig. 63: *Hande-hande* enquanto capina.
Fonte: Filme *A história vira reza*

*Meu nome é Micaela, trabalhadora de roça.
Na roça dela ela trabalha muito.
Capinando a roça, da Tukana de Taracuí.
Pra vocês eu mostro o canto, e fico sozinha na roça.
Pois assim, fico sozinha na roça.
Meu marido já fez a roça.
Assim ela fala pra vocês.
Ihiiiiiii! A mulher do homem de lá disse assim pra vocês!*

Comumente executados por mulheres, estes cantos narram geralmente a trajetória de vida daquela que canta, desde sua origem até o casamento e a moradia na comunidade do marido; incluem uma espécie de linguagem de contraste em que o discurso de uma mulher (de um povo) baseia-se na diferenciação em relação aos outros (marido e filhos que são de outro povo). Os recursos estilísticos utilizados são variados: metáforas, metonímias e comparações; a protagonista canta tanto em primeira pessoa quanto em terceira — no

segundo caso — geralmente se colocando no lugar de seus filhos e filhas, reproduzindo o discurso deles sobre si. Os cantos também podem rememorar a organização hierárquica dos grupos em tempos antigos. Tais cantos narrativos, que funcionam como crônicas da vida individual e coletiva, compõem o repertório cultural das comunidades locais e estão intrinsecamente associados ao denominado *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*.

No segundo dia de visionamento conjunto, assistimos a dois filmes. Começamos pelo media metragem *Manivas de Basebó*. Interrompi o filme novamente antes dos créditos finais. Dona Clara afirmou que, com certeza, quem o havia filmado era uma mulher, pois estava muito “detalhado” e muitas das histórias contadas pela protagonista, Dona Maria Aparecida, eram direcionadas a cuidados de uma mulher com os filhos ou com a gravidez, aparentando preocupação em transmitir ensinamentos a uma jovem mulher. Larissa, que já conhecia o filme (havia visto durante a oficina de edição), além de ressaltar os “detalhes”, disse que nossa personagem sentiu-se mais a vontade por ser filmada por sua filha Maria Cláudia, o que é perceptível nas imagens. Todos gostaram de ouvir também os nomes de maniva em Tukano, ressaltando as variações de nome entre cada povo.

O que ninguém gostou, foi ver a parente sofrendo com os roubos, conforme relata, no filme, Maria Aparecida. Em toda a região isso acontece, disseram. É pior na cidade mas, lá na comunidade, isso também ocorre. O tio de Larissa, João, diz: “pra cá, o pessoal coloca as mandiocas de molho dentro do saco pro pessoal não roubar, em Camanaus (perto de São Gabriel, onde ele mora), eu coloco no igarapé. Jogo seis paneiros de mandioca sem saco.” Seu Sabá gostou muito do filme, pois é bem concentrado no trabalho, com explicações interessantes das histórias. “As imagens são bem nítidas”, ele diz. Creio que esteja se referindo aqui à qualidade técnica e estética das imagens produzidas por Maria Cláudia, que faz planos bastante estáveis, além de decupar de forma precisa as cenas e elaborar muito a composição de seu quadro. Outro trecho ressaltado por alguns foi a passagem em que Maria Aparecida afirma não ficar satisfeita com “arroz e feijão”, afinal, “a roça é que mantém os filhos”, diz Dona Clara, e todos concordam. “Na cidade só com dinheiro que sai comida, beiju e farinha são essenciais para todos os indígenas do Rio Negro”, completa Seu Sabá. “Pimenta também”, adiciona Lúcia. Sobre as narrativas e ensinamentos transmitidos pela protagonista, os homens (Sabá, João e Igorfael) comentaram não conhecer a maior parte – a técnica de fechar a ponta do beiju com sua explicação, por exemplo -, enquanto as mulheres conheciam quase todas, por meio das histórias de suas avós ou mães.

Devido à duração mais estendida do filme anterior, sugeri que escolhêssemos outro que fosse mais curto, para finalizar os trabalhos. Larissa pediu que colocasse o filme dos

Baniwa, *Nhaperikuli, o criador das pimentas*. Com exceção de Larissa, que já o havia assistido mais de uma vez, todos, apesar de curiosos, pareceram um pouco desconfortáveis com a questão linguística, que acabou se mostrando um obstáculo para a fruição do filme. Isso não os impediu de apreciar a roça e as técnicas do senhor Alexandre Paulino, protagonista do filme¹¹⁶. O acesso às histórias, contudo, foi dificultado, uma vez que não estão acostumados às legendas e não conseguem ler a tempo, segundo me relatou seu Sebastião. A princípio, sugeriu que preferia que o filme fosse falado em português, ao que eu respondi com outra pergunta, se ele havia gostado de ouvir as histórias de seus parentes em tukano. A reflexão que fez a seguir foi uma espécie de defesa do audiovisual como parte da salvaguarda de ensinamentos e palavras, que os jovens já não conhecem bem.

“Ver esses filmes me fez pensar no tipo de registro que a gente poderia ter, de festa, de trabalho comunitário, de ajuri, de assembleias e manifestações. Pra não esquecer as práticas da cultura. Não conhecemos mais profundamente o movimento harmônico da terra. As enchentes, as cheias, que estão ligadas ao período de determinadas frutas e animais. Os sabedores estão desaparecendo e com eles o conhecimento. Vi nesse filme que minha própria filha não sabe falar bem, não conhece a pronúncia correta do tukano. Por isso os brancos não perdem nada, eles filmam. Esses instrumentos trazem isso, uma forma de conservar a cultura viva. Sofremos muito com a invasão da cultura dos brancos e as proibições dos padres nas missões salesianas.”¹¹⁷

Com esse discurso emocionado, encerramos as exibições. Dona Clara e as meninas foram preparar o jantar, enquanto Igorfael saiu para pescar piabinhas com o namorado de sua irmã. Seu Sebastião e João continuaram o trabalho de construção da casa. Às 18hs, estávamos todos jantando. Depois do jantar, conversei com todos sobre as possibilidades de carona para voltar a São Gabriel. Por mais que estivesse adorando a estadia, não dispunha de muito tempo e já havia me comprometido a conhecer a comunidade de Acariquara e realizar um trabalho semelhante por lá.

Em São Gabriel, antes de subir o rio em direção à Taracuí, me garantiram que não teria problemas em arrumar carona para descer de volta. Quando comecei as tentativas, percebi que não seria tão fácil. Depois de um “bolo” (um barco da saúde que falou que retornaria e não o fez), algumas embarcações que sequer pararam em Taracuí e outras que estavam cheias demais para me levar, consegui, com muita insistência e a ajuda de Seu Sabá, a carona no barco de duas irmãs tukano, que tinha como prático (motorista) o marido de uma

¹¹⁶ A roça de seu Alexandre Paulino é uma das mais impressionantes que conheci, pelo tamanho, mistura e diversidade de cultivos, mas também pelos enormes troncos, semi-queimados, que acabam criando pontes por onde se anda na floresta de manivas e outras plantas, que são as roças rionegrinas.

¹¹⁷ Relato de Sebastião Duarte, em janeiro de 2017.

delas. Foram 11 horas de aventura. Como eles não conheciam bem os canais de navegação, pois moravam há algum tempo em Manaus, batemos em bancos de areia e o motor chegou a parar no meio do rio. Já chegando em São Gabriel, passando por um dos trechos mais perigosos desta parte do rio (as famosas cachoeiras), um temporal nos alcançou, o que deixou a chegada ainda mais dramática. Felizmente, o barco não virou, acertamos os canais e chegamos todos em segurança, apenas com nossos pertences um pouco molhados.

Devido ao atraso de seis dias, tempo que levei para conseguir uma carona, acabei perdendo o barco recreio que me levaria a Santa Isabel. Desde Taracuá, tentei de todas as formas falar com Adilson, que estaria me esperando na cidade para me levar para sua comunidade, o que não foi possível pois a radiofonia de Santa Isabel estava quebrada. O jeito foi, chegando em São Gabriel, mandar recado por rádio para Acariquara e pegar o próximo barco para Santa Isabel, três dias depois, torcendo para encontrar por lá, meu amigo e ex-aluno, Adilson Joanico.

4.2 Acariquara, o humor e as técnicas

O barco chegou por volta de 22hs em Santa Isabel, onde dormi uma noite no hotel. No dia seguinte de manhã, fiz as compras de “rancho” (comida) para levar para Acariquara e, andando na rua, vi Adilson que acabara de chegar na cidade. Almoçamos juntos e combinamos de nos encontrar dali a pouco, no posto de gasolina à beira do rio, para abastecer e descer o Rio Negro em direção ao Jurubaxi.

Durante a viagem de quase três horas, conversamos um pouco sobre a vegetação e sobre o Médio Rio Negro. Chegamos em Acariquara ao cair da noite e fomos recebidos por Eliane, esposa de Adilson, e seus três filhos, duas meninas e um menino, Adrielle (5 anos), Elian (4) e Aline (3)¹¹⁸. Na casa do sogro de Adilson, Seu Veridiano, comemos um pouco, assistimos TV e voltamos para dormir em casa. Adilson e Eliane haviam preparado um quarto para mim.

A comunidade de Acariquara é menor que Taracuí, possui cerca de 26 famílias, e os caminhos da vila são todos de terra. Segundo me contou Adilson, a comunidade era bem pequena, ali moravam poucas famílias baré. Alguns homens baniwa, descendo o rio, descobriram a comunidade e gostaram muito do local. Voltaram para o Rio Içana, para sua comunidade de origem, trouxeram suas famílias e ali se fixaram. Este é o caso dos pais de Adilson, originários do Içana. Desde o início dessa migração baniwa, a comunidade é formada por pessoas dos povos Baré e Baniwa, sendo muito comum o casamento entre etnias, “Bareniwa”, como eles costumam brincar.

¹¹⁸ O combinado do casal é que as meninas são nomeadas por Adilson (que escolhe nomes com a letra A) e os homens por Eliane, que colocou um nome quase igual ao seu. Ela me contou isso rindo bastante.



Painel 11

No final de tarde, todos se juntam para jogar futebol ou vôlei, ou para assistir às partidas. As crianças montam uma “pelada” menor, num campo improvisado. O esporte é muito valorizado, há ali um grande campo de futebol e uma rede de vôlei. Na lateral do campo, estão a escola, uma igreja¹¹⁹ e um local para reuniões e assembléias. Alguns dias depois de minha chegada, aproveitei o café da manhã coletivo para me apresentar, explicar o meu trabalho nas oficinas de cinema e sobre a pesquisa. Combinamos uma exibição com data escolhida por eles, sábado, à noite por causa da luz, para que fosse possível usar o projetor.

O primeiro dia de exibição de filmes foi na TV, para poucas pessoas, todas familiares de Eliane. Depois da novela assistimos ao filme feito por Adilson e seu colega Adenilson da

¹¹⁹ Nessa comunidade existem duas igrejas, ambas bem simples, apenas um galpão com um altar ou uma mesa e bancos para reunir os fiéis aos domingos. A igreja ao lado da escola é a católica, da qual o sogro de Adilson, Seu Veridiano, é o condutor dos ritos, rezas e celebrações. Adilson toca e canta, ajudando o sogro. A outra igreja fica a menos de 500 metros e está dedicada ao culto evangélico. Dentro da mesma família, ou seja, da mesma casa, há pessoas que frequentam a igreja evangélica e outras que frequentam a católica, mas percebi uma certa rivalidade entre eles.

Costa¹²⁰, *Roça da sogra*, no qual os protagonistas são Seu Veridiano e Dona Orlanda, os pais de Eliane. Talvez porque ainda não tivesse intimidade, a não ser com Adilson e Eliane, talvez pela novidade da proposta, a conversa depois do filme me pareceu tímida. As respostas eram monossilábicas, de poucas palavras, sempre tentando responder à minha demanda de forma gentil, mas sem desenvolver o bate-papo. Ao deitar na minha rede fiquei triste, pensando que talvez eles não se interessem pelos filmes. Que talvez a TV, com suas novelas, seja mais cativante que as imagens da roça.

No segundo dia, para minha surpresa, antes que eu comentasse qualquer coisa, já estavam me perguntando empolgados se haveria filme novamente. Desta vez, já haviam providenciado o lençol para projetarmos as imagens. A pedidos, começamos mais uma vez pelo filme feito em Acariquara, muitos comentaram e riram boa parte do tempo. A conversa depois também fluiu, as cenas engraçadas mobilizando os primeiros comentários. Eliane falou de seu filho Elian sendo carregado no *waturá*, enquanto sua irmã, Elizangela, destacou uma cena, cuja graça me escapara. Trata-se da derrubada de árvores, quando alguém grita: “já era”. Esse comentário, na verdade, refere-se ao cachorro, que todos observaram num dos primeiros planos da cena. Eles comentavam: “Já era, Totó!”, e caíam na gargalhada. Depois alguém perguntou, “mas ele morreu mesmo?” “Não, dessa vez não, morreu depois, de picada de cobra”, respondeu Adilson.

A cena preferida pelas mulheres foi sem dúvida a da derrubada, em sua totalidade. Eliana disse que “nunca tinha visto de perto”; Daniele, sobrinha de Eliane, concordou e nem imaginava como era. Surpreendente que nenhum homem tenha destacado essa cena, optando pelas passagens bem-humoradas. Riram da participação da professora e de Seu Veridiano que levanta o *waturá* lotado de mandioca sem tirar o cigarro da boca, ou de Elian e Adrielle fazendo graça para a câmera do pai. Já Dona Orlanda, numa resposta inesperada, diz que o que mais gostou foi a queimada, pois, no filme, queimou rapidinho, não sendo preciso esperar. Confesso que, apesar de tê-la perguntado sobre isso, não consegui entender se estava sendo irônica, dizendo que havia faltado esse registro mais longo ou se realmente havia gostado de ver um trabalho tão custoso passar tão rápido. Todos gostaram da música da Banda Marupiara de São Gabriel, acompanhando os créditos finais. Ainda mais que a música escolhida para o filme, seja cantada em nheengatu, falando sobre a roça.

O segundo filme escolhido tem o longo título, *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*, de Alcilane e Maria Cidilene. As pessoas que estavam presentes na exibição, em sua

¹²⁰ Que é de Acariquara mas está estudando em Manaus atualmente.

maioria membros da família de Eliane, optaram por assistir o filme em que a personagem principal era uma senhora baré que mora em Barcelos e fala nheengatu. Afinal, tratava-se de filme de parente (a família de Eliane é Baré). Terminada a projeção, o primeiro comentário foi sobre a diferença dos costumes: na região de Barcelos “o marido não ajuda, é cada qual fazendo seu trabalho. Aqui não”, disse Dona Orlanda. Ficaram muito impressionados com o fato de que a mulher vá para a roça sozinha. A dificuldade de acesso às roças também foi tematizada e muitas diferenças foram apontadas em relação à realidade de Acariquara. Ali, as roças ficam bem próximas, “atrás de casa”, a uma pequena distância a pé. Em Barcelos, o rio é largo e perigoso, em oposição ao Jurubaxi.

Nos dois primeiros dias, a exibição de filmes ocorria após a novela das oito, mas no sábado, dia de sessão para a comunidade, a empolgação e mobilização era tanta, que resolveram fazer mesmo no horário das novelas. Receei que as pessoas não aparecessem, mas meus anfitriões me garantiram ser a melhor opção, para contar com a participação das crianças. Enquanto montávamos a projeção, as pessoas começaram a chegar e quando começamos os filmes o público já era grande, entre crianças e adultos (e jovens que ficavam um pouco afastados mas não muito). Começando pelo filme *Roça da sogra*, exibimos um total de seis dos dez filmes que compõem o *DVD Olhares Indígenas*. Frases como “assiste e aprende, filha”, “assim mesmo minha mãe falava”, “minha avó fazia assim, vou voltar a fazer pra ver se a maniva carrega bem pra mim” são apenas alguns dos comentários, muitos voltados para as técnicas, semelhantes ou diferentes daquelas que as “donas da roça” de cada filme utilizam. Em um primeiro momento, as pessoas se mostravam mais interessadas nos filmes de suas comunidades ou de parentes, ou ainda comunidades próximas. Entretanto, conforme iam assistindo, o interesse parecia crescer e o pedido começava a se referir justamente ao povo mais distante do seu; no caso dos Baré e Baniwa de Acariquara, começaram vendo os filmes de seus parentes para, afinal, demandarem o filme dos Tukano do Alto Rio Negro. Paramos a sessão devido ao adiantado da hora, quando já se aproximava de meia noite.

No domingo participei do culto católico conduzido por Seu Veridiano e depois raspamos mandioca de manhã, atividade que prosseguiria à tarde. Começamos a ficar com muita vontade de tomar açaí, mas nenhum homem se dispôs a colher. Dona Orlanda começou a dizer que queria e uma mulher brincou que era só cortar um pé e pegar os frutos. Rapidamente apareceram dois homens para subir: foi açaí de se fartar. Como não há geladeira, tivemos que comer tudo! Na hora do jantar, eu não sentia a menor fome, o que era de se esperar. À noite, não pensava em fazer novas exhibições, depois da quantidade de filmes

do dia anterior, mas, a pedidos, acabei projetando um filme de Santa Isabel. Mais do que trabalho para a pesquisa, esse dia funcionou como uma despedida, um jantar com direito a quinhapira bem apimentada e carne de paca, com farinha. Na segunda cedo, tomamos café com Dona Orlanda e Seu Veridiano. Adilson, Eliane e Aline foram juntos me deixar na cidade. Apesar da curta estadia, ao final, estava bastante envolvida, em especial com Dona Orlanda e Eliane, das quais até hoje sinto saudade, com quem aprendi bastante, em tão pouco tempo. Ao todo foram cinco noites em Acariquara.

Voltando de barco recreio para Manaus, observando a mata, me pergunto, em quantos trechos de rio, hoje desabitados, viveram famílias rionegrinas? Esta mata que me parecia intocada, revela-se para mim como a construção milenar de muitos grupos de pessoas através dos séculos, que trabalham de sol a sol, para transformar o solo raso da amazônia em terra fértil para suas roças, interagindo com seres humanos e não humanos. E não fazem isso à toa.

5. Retorno aos filmes: colecionando cenas

Tendo feito o percurso pelos processos de produção dos filmes e relatado a experiência de ver alguns dos documentários junto às pessoas e comunidades implicadas, trato agora da análise de cenas dos dez filmes documentários de curta e média metragem que compõem o DVD duplo *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro – Olhares Indígenas* (2016). Ao todo foram feitos 18 filmes como fruto direto das oficinas de audiovisual, porém, por uma limitação de espaço no DVD (já estávamos optando por um DVD duplo, afinal), nem todos os filmes que estariam contidos nos discos, a serem distribuídos pelo IPHAN¹²¹. Havia espaço para cerca de quatro horas de filme, mas o total, incluindo todo o conjunto, é de aproximadamente seis horas. A seleção partiu de uma lista elaborada pela equipe da Associação Filmes de Quintal: os critérios não foram pré-definidos e cada um pôde escolher os seus títulos preferidos. Sobre os meus motivos para escolher um filme e não outro, destaco a pertinência do documentário como uma espécie de documentação das roças rionegrinas (as melhores pesquisas) e a história que ali era contada (narrativas cinematográficas)¹²². Ao final a equipe do IPHAN concordou com a lista de filmes sugeridos e ratificou a escolha. Abaixo, descrevo brevemente cada um dos dez filmes (todos finalizados em 2016), na ordem em que estão apresentados no DVD¹²³.

(1) *As manivas de Basebó – histórias e tradições* (Barcelos, 45min) é um filme feito em Barcelos e arredores, totalmente falado em língua tukano. Maria Cláudia Dias Campos (Tariana), uma jovem que já possui interesse prévio em audiovisual, filma o cotidiano de sua mãe, Maria Aparecida (Tukano) na roça. O trabalho da protagonista é apresentado intercalado por dois depoimentos que entrelaçam os saberes sobre a roça à trajetória pessoal da personagem, além de revelar saberes importantes sobre as manivas, fazendo diferença entre as que foram presente de Basebó (o demiurgo relacionado a criação dos alimentos) e as outras que vieram depois. A câmera estável de Maria Cláudia é beneficiada pela tranqüila cumplicidade

¹²¹ Ficaram de fora dos DVDs 8 produções documentais: *Se acompanha com o calango* (Barcelos, 6min, Henoque Brasil e Karliel dos Santos); *Américo* (Barcelos, 16min, Clarindomar Campos, Jadson Farias e Alcione Serra); *Adenor* (Barcelos, 15min, Clarindomar Campos, Jadson Farias e Alcione Serra), *Um dia de chuva* (Santa Isabel do Rio Negro, 11min, Mirlene Xavier, Aluisio Xavier e Luís Benedito); *O casal* (Santa Isabel do Rio Negro, 8min, Mirlene Xavier, Aluisio Xavier e Luís Benedito); *Mamãe foi pra roça* (Santa Isabel do Rio Negro, 13min, Carlos Wellington); *Mecanizada ou tradicional* (Santa Isabel do Rio Negro, 7min, Adilson Joanico, Carlos Wellington, Pedro Portella e Julia Bernstein); *TV FOIRN – especial roça* (São Gabriel da Cachoeira, 34min, Nivaldo da Silva).

¹²² O que não quer dizer que as demais produções não tenham muitos méritos, são parte integrante do *cine-maniva* e compartilham muitas características com os filmes que optei por analisar na presente pesquisa. Entretanto, por ficarem restritos aos arquivos do IPHAN e a algumas cópias feitas ao final da oficina para cada aluno, os filmes talvez não tenham o mesmo potencial de objeto de conhecimento, de adubo.

¹²³ Foram embaralhadas as cidades, de modo que se alguém só assistir dois filmes consecutivos veja obras de duas cidades diferentes.

de sua mãe, que parece esperar o tempo de escolha do enquadramento e o sinal da filha para iniciar cada atividade.

(2) *Nhiãperikuli, aati iminali / Nhiãperikuli, o dono da pimenta* (São Gabriel da Cachoeira, 14min) foi integralmente filmado na roça de Seu Alexandre Paulino, na comunidade baniwa do Yamado, que fica a dez minutos de barco de São Gabriel, na margem oposta do rio. Este senhor, nos conta do surgimento da pimenta e de seu dono, Nhiãperikuli, e de como aprender a viver bem através desses ensinamentos. Mostra-nos suas mudas de pimentas diversas e nos diz o que faz para que fiquem felizes, enquanto caminha pelos troncos semi-queimados formando pontes em sua floresta de pimentas e manivas. Neste filme, nós, formadores tivemos uma participação mais ativa, ajudando a produzir e acompanhando a filmagem: Emerson fez as entrevistas em baniwa e operou a câmera; Frank acompanhou a conversa e chegou a filmar algumas cenas; Pedro Portella e Paulo Rodrigues assumiram a fotografia junto aos demais, enquanto eu fazia captação de som; e Emerson e Frank editaram o filme, que é falado em baniwa.

(3) *Bo’o, o criador das plantas* (Barcelos, 37min) é o segundo filme de Maria Cláudia Dias Campos (Tariana) na oficina, desta vez com seu pai, Seu Clarindo Campos (Tariana), grande liderança indígena de Barcelos. Bem diferente do primeiro filme, este consiste basicamente em um longo depoimento de seu pai, Clarindo, dado no mesmo espaço da casa de forno onde vimos sua mãe trabalhar. Ele não executa tarefas e, sentando em um banco baixo em frente a uma cerca de palha, disserta sobre o mesmo demiurgo criador dos alimentos e das plantas, que para os Tukano se chama Basebó e para os Tariana, Bo’o. O filme traz um pequeno trecho da história contada pelo pai, em tukano, e traduzida com ajuda do protagonista.

(4) *Roça da sogra* (Santa Isabel do Rio Negro, 21min) foi feito por dois jovens baniwa, Adilson Joanico e Adenilson da Costa (ou Mineirinho, como escolheu ser creditado no filme), da comunidade de Acariquara, que fica a cerca de três horas de barco de Santa Isabel, no rio Jurubaxi. Nesta comunidade, foram filmadas todas as cenas do documentário, que acompanha o trabalho da roça do casal baré Orlanda e Veridiano. Eles são sogros de Adilson, pais de Eliane, sua esposa. O filme começa com o protagonismo masculino e a transformação da mata em espaço fértil para receber a roça e sua “dona”. Ao terminar a queima, Dona Orlanda assume o protagonismo e, mesmo que receba ajuda de filhos, marido e genro, no caso, ainda é ela a responsável, quem detém o conhecimento sobre as manivas e seus remédios. Ela é a dona da roça. A primeira parte foi totalmente filmada por Adenilson (Adilson estava envolvido na atividade de roçar e derrubar as árvores) e a parte de plantio e colheita foi filmada por Adilson com sua família, sem a presença de Adenilson. Os dois editaram juntos o filme.

Entretanto, como não falam nheengatu, língua de Orlanda, contaram com a ajuda dos colegas de turma, em especial Mirlene, Aluisio e Luis. O filme é assim falado em nheengatu e português.

(5) *Wehsé Darasé / Trabalho da roça* (São Gabriel da Cachoeira, 23min) é um filme bastante pessoal de Larissa Duarte, espécie de busca por aprender com as mulheres de sua família. Filmado nos arredores de São Gabriel, consiste em um dia de trabalho na roça da avó de Larissa, uma senhora desana chamada Maria Massa (que é tia da sua mãe e, portanto, considerada sua avó, como a jovem mesmo explica no filme). As belas imagens e cenas são costuradas por uma narração em estilo *voice over*, pensada, escrita e gravada já durante a edição. De certa forma, é uma reflexão de Larissa sobre o processo das oficinas e a relação com o conhecimento sobre as roças. Falado quase integralmente em tukano (algumas poucas conversas misturam tukano e português).

(6) *A história vira reza* (Barcelos, 23min), filmado por Henoque Brasil (Baré) e Karliel dos Santos (Tukano), tem como protagonista Seu Feliciano (Arapaço), mais conhecido como Papaguara, grande conhecedor de histórias. Nesse filme ele conta duas delas, a do Curupira e de Camauene (sobre o surgimento da pimenta), a primeira contada na roça (sentado num tronco semi-queimado) e a segunda já na casa de forno, enquanto assa seu apetitoso peixe (tambaqui). Entre as duas cenas, um breve encontro com Dona Micaela (Tukano), sua esposa, que capina a roça e canta *hande-hande*. A roça do casal fica nos arredores de Barcelos. O filme é falado em tukano e português.

(7) *Wehsé darahsé muhipurí / Calendário do trabalho da roça* (São Gabriel da Cachoeira, 20min) foi filmado em roças nos arredores de São Gabriel e da comunidade de Pari-Cachoeira, no rio Tiquié (afluente do rio Uaupés). Entretanto, a descontinuidade espacial, de cerca de um dia de barco, não se faz sentir no documentário. Percebemos que, em determinado momento do filme, os personagens mudam, mas as semelhanças na paisagem, tanto sonora quanto visual, assim como a continuidade dos processos da roça, constituem o fio condutor do filme, que prescinde de cartelas localizadoras. Ao final, depois dos créditos de equipe, para deixar indicado se tratar de duas cidades, Alberto Isaías Castro (Tukano) – que é diretor, câmera e personagem em uma das cenas – insere duas imagens, com os respectivos créditos de localização (em português e em tukano, esta última, a língua falada no filme).

(8) *Bora pra roça* (Santa Isabel do Rio Negro, 61min), filmado pelos irmãos Alberto e Josequison Melgueiro (Baré), acompanha dois dias de trabalho na roça com seus pais. O cenário é composto por um sítio e uma roça nos

arredores da comunidade de Campina do Rio Preto, distante cerca de um dia de barco de Santa Isabel. Por se tratar de um sítio, só vemos os pais e o sobrinho dos jovens. Primeiro, Seu Zezão (Baré) é filmado fazendo a coivara, justificando porque sua roça não queimou bem. No outro dia, retornam para o plantio. Aqui, novamente, há uma inversão de protagonismo, quando os espaços de saber se alteram, do masculino para o feminino. Mesmo havendo colaboração do homem no plantio, ele agora quase não fala e é Dona Laudicéia (Baré) quem assume o protagonismo nesse momento conduzindo a cena. Outro aspecto marcante deste filme é a filmagem dos percursos, com longos e belos planos, marcando as diferenças do caminho. Em alguns momentos, utiliza-se uma segunda canoa, de modo a filmar os pais remando rumo à sua roça.

(9) *Maniaka umbaka yandé / Kaine weemakaronape / Mandioca o sustento da vida* (São Gabriel da Cachoeira, 17min) é um filme com título trilingue, mas na verdade é falado em apenas duas dessas línguas: o nheengatu e o baniwa. Filmado por Emerson Silva e Frank Fontes (ambos Baniwa), esse foi o segundo filme da dupla, a partir de uma série de personagens que haviam filmado na primeira etapa das oficinas e que acabaram ficando de fora do primeiro filme. Eles passeiam muito livremente pelas roças (todas nos arredores de São Gabriel) e pela experiência das personagens, guiando-se pela sequência de etapas do trabalho da roça: da extração da mandioca à feitura da farinha, passando por raspar e *tipicar*¹²⁴.

(10) *Não gosta de fazer, mas gosta de comer* (Barcelos, 43min) é um filme falado majoritariamente em nheengatu. As jovens Alcilane (Baré) e Maria Cidilene (Tukano) – ambas falantes de nheengatu – acompanham Irene, dona da roça Baré. A roça pode ser acessada por barco ou bicicleta e fica próxima à cidade de Barcelos, onde a família mora. Dona Irene mostra-se muito feliz com o interesse das “meninas bonitas” sobre seu trabalho, pelo qual seus filhos não parecem se interessar tanto. Numa das cenas mais marcantes do filme, a filha mais velha da protagonista reprime a mãe por estar falando em nheengatu. A mãe por sua vez segue provocando a filha, insistindo em falar em sua língua: trata-se da cena que dá nome ao filme.

Fotogramas de algumas cenas destes dez filmes movem análises que sejam capazes de entrelaçar livremente as experiências relatadas em capítulos anteriores, ligadas ao processo de produção e à exibição dos filmes, convocando-se também, pontualmente, aspectos etnográficos da literatura afim. As análises implicam não apenas traços filmicos e extra-filmicos, mas também, camadas outras, ligadas às agências humanas e não humanas presentes

¹²⁴ Espremer a massa de mandioca com o auxílio do *tipiti*.

no espaço da roça: a cena aparece então como um trançado que dá origem a esse cinema e do qual ele acaba por participar. Constituída por imagens e sons, a cena é tomada sob o modo de uma tessitura de relações, entrelaçadas ou mesmo emaranhadas.

Para a reunião das cenas, recorro a um procedimento muito empregado por donas da roça rionegrinas: a coleção, no caso, não de plantas, mas de imagens. De certa forma, poderíamos dizer que essas cenas também agem sobre a roça, em uma dimensão performativa, na medida em que são vistas e comentadas, não apenas na região como em outros espaços, na medida em que afetam as próprias pessoas que filmam e são filmadas. A coleção permite aproximar diferenças: dito de outro modo, cenas semelhantes, afins, são aproximadas para que dali se exponham diferenças, variações. A coleção é paradigmática, dispõe lado a lado cenas díspares, mas afins, de modo a cotejá-las e especificar suas distinções. Assim como procedeu Mariana Souto (2016), ao formar, em outro contexto de análise, suas *constelações*, aqui “os agrupamentos se deram por vieses temáticos, estéticos, éticos, entre outros.” (2016:13) Ora era a presença de não humanos, exposta em quadro ou fora dele, ora uma relação com os personagens marcando a imagem produzida. Utilizada como metáfora por Walter Benjamin, as constelações, do mesmo modo que as coleções que proponho aqui, operam na forma de redes, em contraposição à lógica e progressão lineares. Entretanto, o termo *constelações* tem outros significados para os povos rionegrinos e, apesar de reconhecer muitas aproximações com o conceito, tal como elaborado pela autora, creio que o termo *coleções* seja mais apropriado ao contexto das roças rionegrinas. Como vimos, as donas da roça gostam de listar suas coleções de manivas, mandiocas e outras plantas. As listas formam séries, que aproximam e diferenciam.

Algumas categorias da análise fílmica me acompanham neste retorno aos documentários, em especial as relações entre o *campo*, o *antecampo*, e o *extracampo* (ou fora-de-campo), em suas distintas atualizações. Enquanto o campo corresponde a parte visível da imagem, tanto antecampo quanto o extracampo abrigam elementos que mesmo não estando em cena (dentro dos limites do quadro) agem sobre a imagem. O antecampo seria uma “forma particular do extracampo, que se refere ao espaço atrás da câmera no qual se abrigam o diretor e sua equipe” (BRASIL, 2016:128). Já o extracampo pode ser considerado um espaço cosmopolítico, pois abriga relações interespecíficas nem sempre visíveis, para as quais às vezes precisamos aprender a olhar. Pretendo, com essas coleções de cenas, fazer um *ajuri*, de modo a evidenciar alguns aspectos que, acredito, podem se tornar visíveis, podem ser vistos por meio do invisível, como sugere André Brasil:

“Nesse caso, é como se aquele conhecimento que se imaginava fora, transcendente à imagem, se mostrasse, afinal, inscrito na imanência mesma do filme. O extracampo não seria assim o prolongamento invisível do campo, mas sua parte intrínseca, que age em seu interior também como dimensão visível: trata-se, porém, de uma visibilidade que cabe ao percurso do filme ir nos propondo e ensinando a ver.” (2016:138)

Interessa-me aqui discutir tanto a imagem em si, tendo como materialidade o enquadramento, quanto aprofundar as relações entre a imagem e o que está fora dela, que como defende o autor, pode se revelar mais imanente do que imaginávamos. Para contribuir com essa análise cruzada entre o que habita a imagem, dentro e fora de campo, proponho também uma atenção dedicada à paisagem sonora, o que acaba por resultar em uma coleção específica.

Vale dizer que, antes do trabalho de campo, ainda na elaboração do projeto de pesquisa, sugeri certas categorias provisórias de análise. Algumas ganharam novos contextos e foram aprofundadas, como o *enquadrar a roça*; outras foram e ressignificadas e houve ainda novas categorias para as quais não havia me atentado (foi preciso ver juntos as imagens para que elas aparecessem). A complementaridade entre saberes masculinos e femininos de fato ocorre e incide sobre os filmes, mas não exatamente como havia pensado: há uma marca, uma posicionalidade de gênero nas filmagens (apontada por espectadores em Taracúá e Acariquara), mas a identificação desse lugar se dá por motivos distintos dos que eu supunha. O acesso a esse saber de certa “comunidade de gênero” da qual não se pertence demonstrou-se fator de curiosidade que desperta interesse. Mulheres intrigadas com filmes que mostram trabalhos masculinos e homens interessados nas histórias contadas por mulheres, relacionadas ao processamento da mandioca.

Como disse, algumas novas categorias, como o *humor*, surgem diretamente do trabalho de campo. Outras como a *paisagem sonora*, nascem de reflexões mais pessoais, surgidas após este longo percurso de pesquisa. De todo modo, passo a olhar para os filmes a partir de uma escuta e uma visão fortemente transformadas por esse processo imersivo nas roças rionegrinas. As análises procuram dar conta, ainda que parcialmente, dessa alteração do olhar e da escuta.

5.1 A caminho da roça: compartilhar percursos e paisagens



Figs. 64 e 65: A chegada no porto, em São Gabriel da Cachoeira.
Fonte: Filme *Wehsé Darasé - Trabalho da roça*

Por mais que se situem perto de casa, o acesso às roças sempre demanda ao menos uma trilha ou um pequeno percurso de rio. Estes trajetos estão marcados em muitos dos filmes do *cine-maniva*, como a ressaltar que o trabalho da roça é percurso, começa antes, entrelaçado ao entorno. Cenas de caminhadas até as roças dão a ver a diversidade de espaços e relações entretecidas, impressas de distintas formas na imagem.

O filme *Wehsé Darasé - Trabalho da roça*, de Larissa Duarte, inicia-se com imagens de sua avó com o *waturá* e seu tio carregando o motor. A neblina da manhã confere à imagem um clima misterioso, tornando os contornos tênues. Ao fundo, em silhueta, vemos os primos de Larissa. Como o espaço de plantio fica distante de casa, o percurso é feito em canoa motorizada. Os personagens chegam juntos ao porto e começam a montar a canoa. Ao mesmo tempo em que acompanha a família, a sequência, abre espaço para uma série de

imagens do amanhecer à beira do rio, comuns à maioria das famílias indígenas do rio negro: a narração, em voz *over*, menciona essa semelhança tão diversa, em 23 povos.



Figs. 66 a 69: A chegada na roça: canoa no igarapé, *waturá* pendurado, casa de forno e *chibé*.
Fonte: Filme *Wehsé Darasé - Trabalho da Roça*

No percurso de chegada, os objetos são fragmentos, artefatos ligados a atividades específicas que compõem o trabalho na roça: os remos, o motor do barco; o *waturá*; os alimentos. A voz *over* situa a realizadora na geografia e no percurso: ela contextualiza o filme e se posiciona. Depois, vai dando pistas do seu percurso de aprendizagem (como se ao percurso pelo território se entrelassasse o percurso subjetivo de Larissa). Quando, na narração, ela menciona as tantas etnias, observa que o que as une é o trabalho na roça, o *wehsé darasé*. Levando o *waturá* preso à testa, Dona Maria chega à sua casa de forno e antes de se encaminhar ao espaço de colheita, prepara um *chibé* para seus convidados. A roça é assim um dos principais elementos que reúne e entrelaça uma multiplicidade de povos e práticas. A unidade é, contudo, modulada, por dentro, pela multiplicidade e os caminhos para a roça são variáveis, de filme a filme. Este é assim, um trajeto singular: o espectador é conduzido entre galhos e árvores submersas até o espaço de cultivo, um percurso no qual as imagens parecem ter seu sentido precariamente relacionado com a vivência da roça. A canoa

que desliza no igarapé, filmada quase à altura da água; o *waturá*¹²⁵ pendurado no galho; a “casa de forno” e sua “dona”, com muitos *waturás* pendurados no jirau, esse espaço de trabalho que é ao mesmo tempo casa e cozinha, onde se pode dormir e descansar, além de processar a mandioca; o *chibé* (água com a farinha local) em destaque, um misto de refresco e alimento, signo de boas vindas; as imagens escolhidas apontam para uma intimidade com o universo das roças rionegrinas e podem revelar, para olhares atentos, escolhas conscientes em direção ao *cine-maniva*. A construção “detalhada” de Larissa atenta-se para pequenos gestos, como a sublinhar o fazer cotidiano da roça. O convite a tomar o *chibé* e a breve pergunta feita pela neta fora de quadro, do antecampo, que é só aparentemente miúda, desimportante: “De qual roça a senhora vai colher hoje?”, indicando que cada “dona” tem mais de uma roça. Essas escolhas que são, não apenas de filmagem, mas principalmente de edição, ajudam a entrelaçar sutilmente roça e cinema.

Nos percursos pelo rio, nota-se um ponto de vista da câmera, impossibilitada que é de tomar distância daquilo que filma, já que compartilha o espaço exíguo do barco. Parece haver, nessas sequências, um desejo de mostrar as variações de velocidade do trajeto, que é percorrido a motor, a remo, em rio aberto, nos igarapés. Filma-se o percurso que se está, ela própria, percorrendo. Filma-se o trabalho que está, ela própria – a realizadora, a neta – fazendo. Endereçada a outro filme - *Um dia na aldeia* (2003) – a caracterização de André Brasil parece válida também aqui:

“Em sua tarefa de “filmar o nada” — práticas e gestos aparentemente insignificantes que pouco sobressaem no deslizar leve sobre o igarapé – o enquadramento parece atravessado pelo habitus (a forma de vida inscrita nos gestos e nas falas dos personagens e na presença discreta do diretor). Se, de um lado, a câmera estabelece a distância mínima — necessária para que se possa, afinal, filmar –, de outro, o habitus reaproxima, favorece a constituição de uma cena comum, na qual diretor e personagens compartilham, com destreza mas sem alarde, a ação em curso.” (BRASIL, 2016:132 e 133)

Arrisco a dizer que esta característica é comum a boa parte das produções de realizadores indígenas e no *cine-maniva* não é diferente. Entretanto algumas variações se dão, justamente por esta relação mediada pela câmera, na qual o antecampo se inscreve em cena de diferentes formas, marcando a imagem de modo mais ou menos evidente. Larissa precisa tomar distância mínima para filmar, mas compartilha com sua avó e demais personagens a mesma canoa.

¹²⁵ Cesto cargueiro, muito utilizado no Rio Negro. A palavra vem do nheengatu, ou língua geral amazônica, mas é hoje utilizada amplamente, por todos os povos da região. Lucia Van Velthem associa a origem do cesto, ou essa especialidade, ao povo Baré. (Van Velthem, 2012)

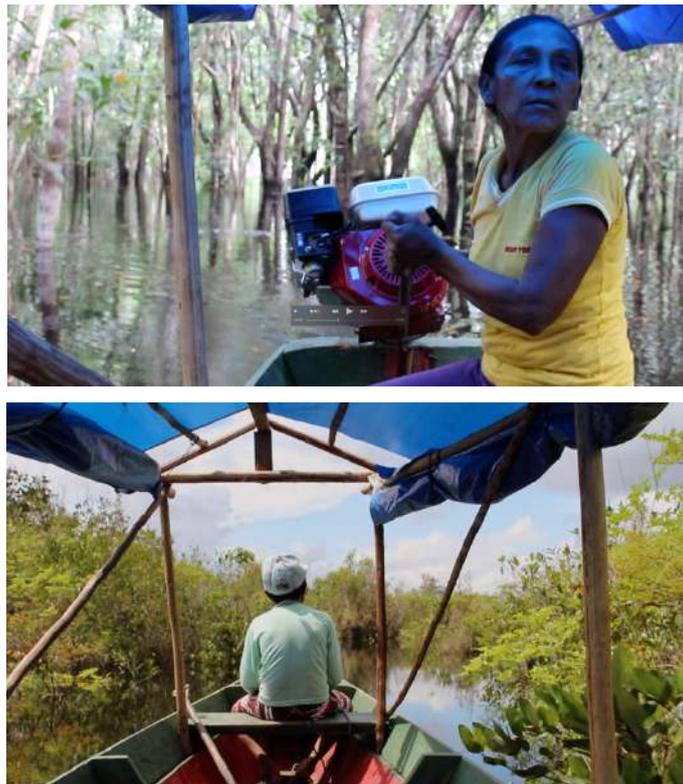
Em *Não gosta de fazer mas gosta de comer*, como as jovens acompanham sua personagem por vários dias, percebemos duas formas de locomoção: de bicicleta, quando vai sozinha ou não tem gasolina para o motor, e de barco com o marido ou com o filho. Dona Irene, a protagonista do filme, prefere ir de barco, claro, dada a distância da roça. Seja em seus deslocamentos de ida ou de volta, o filme parece construir uma cartografia, em que importam as variações do trajeto e as dificuldades enfrentadas. Trata-se de uma cartografia em que a aparente homogeneidade da paisagem vai ganhando nuance e detalhe por conta do enquadramento, sua escala e sua duração.



Figs. 70 a 72: De bicicleta, de barco; no Rio Negro e no igarapé.
Fonte: filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*

Ao passar do largo Rio Negro para o estreito igarapé, Dona Irene e sua família começam a remar, se deparando com galhos e árvores caídas, o que torna a navegação mais árdua. Precisam seguir a remo, desviando das árvores com a ajuda das mãos. “*Falei pra ela, a gente vem de rabeta... mas aqui tem que passar remando devagar. Porque aqui, devido à essa caída aqui. Pois é... era pra ter cortado quando estava mais baixo, né? Cuidado meu filho!*” Atualizando a história do surgimento da roça com Basebó, quando, por desobediência, o trabalho da roça passou a ser mais pesado, passam por dificuldades para atravessar o igarapé.

Aqui também, os enquadramentos marcam diferentes trechos do trajeto e podem ser confundidos com um ponto de vista dos personagens (como em uma câmera subjetiva): imagens de alguém que dá a partida no motor, do rio largo e sua paisagem, dos estreitos canais do igarapé formando espelho perfeito, etc. A perspectiva aqui é de atenção, escuta, em sensível permeabilidade com o percurso, que vai ganhando nuances visuais e sonoras.



Figs. 73 e 74: O retorno da roça.

Fonte: filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*

Os fotogramas acima, além do belo enquadramento e excelente aproveitamento da luz, mostram os dois personagens do barco em suas funções essenciais: enquanto a mãe pilota o motor *rabeta*, já na saída do igarapé, seu filho vai na proa, com um remo a sua esquerda, pronto a entrar em ação caso encontrem um obstáculo ou o motor falhe. Ainda no

extracampo, a fonte de luz no rosto de Dona Irene é revelada no plano seguinte, que mostra a lona azul do toldo do barco. O plano e contra-plano – estratégia clássica do cinema – atua não apenas de forma a exibir o que seria o ponto de vista da personagem, como também para expressar este aspecto dos deslocamentos em rios e igarapés da região: enquanto o piloto é responsável por ligar o motor e operá-lo, o companheiro porta o remo, para utiliza-lo quando preciso. De modo exemplar, a sequência entrelaça opção formal – estética – aos traços de um modo de vida, o percurso até a roça. Trata-se de uma situação singular que pode, sem generalização excessiva, dizer de situações afins vividas por famílias rionegrinas.



Figs. 75 e 76: de manhãzinha, a saída para a roça.
Fonte: Filme *Bora pra roça*

No filme dos irmãos Alberto e Josequison Melgueiro, a situação é diferente e o trajeto, dividido em dois momentos. *Bora pra roça* inicia-se com uma cena na casa da família Melgueiro, com os pais se arrumando para a saída. A intimidade parece impressa desde o primeiro momento, nas sequências dentro da casa que precedem os fotogramas acima. A cena que destaque com as imagens é uma das poucas em que vemos um dos irmãos, diretores do filme, em campo. Alberto é esse que aparece de camiseta branca à direita do quadro e, em

seguida, desamarrando o barco. Entram no barco a motor e iniciam a viagem. Neste primeiro momento, compartilham a embarcação e, novamente (assim como em *Não gosta de fazer*), o ponto de vista da câmera, por vezes, se confunde com o dos personagens. Logo após deixar a comunidade, a câmera se desloca, revelando a largura do rio. A sequência de imagens parece estar relacionada tanto ao fascínio pelo espelho quase perfeito das águas pretas (a possibilidade de sua transformação em imagem), quanto à variação de vegetação e trechos do rio. Aqui, o cinema é capaz de nos oferecer um pouco da experiência da paisagem: aquilo que é cotidiano, transfigura-se na imagem como paisagem (ao mesmo tempo, natureza e artifício, ao qual se soma o artifício do cinema). Ao nos aproximar da margem, é possível avistar um *tapiri*¹²⁶ em meio às árvores. Chegamos então ao sítio da família.



¹²⁶ Pequeno abrigo com teto de palha.



Figs. 77 a 79: paisagens, de Campina do Rio Preto ao sítio.
Fonte: Filme *Bora pra roça*

O sítio é como uma base avançada mais próxima da roça, um lugar onde ficam guardados utensílios, podendo-se pernoitar ali. É também onde ficam as canoas com as quais Dona Laudicéia e Seu Zezão se deslocam por igarapés para sua roça. Na imagem abaixo, vemos o barco em que a família fez o trajeto comunidade-sítio e Seu Zezão remando a canoa escolhida para o próximo trecho. Em primeiro plano, uma canoa quase alagada acentua as linhas de força do quadro. De uma a outra embarcação, alteram-se o ritmo e a perspectiva inscritos nas imagens.



Fig. 80: barco e canoa, diferentes ritmos e perspectivas.
Fonte: Filme *Bora pra roça*

O que percursos e paisagens nos ensinam é que, se o caminho até a roça é necessário (muitas vezes, custoso) – este é um traço comum aos vários contextos – ele se faz de modo singular de filme a filme. Essa singularidade constitui-se do encontro entre duas práticas

(cada qual com suas materialidades e seus procedimentos). De um lado, o caminho até a roça, o grupo, os artefatos, suas relações; as dificuldades trazidas pelo trajeto. De outro, a prática cinematográfica: ela chega discreta, instala-se lado a lado dos personagens, compartilha as trilhas e as embarcações. A imagem abre-se para acolher a paisagem, estreita-se em plano detalhe para sublinhar um objeto, uma ação, uma nuance de luz. Ressalta algo que o quadro dá a ver (e que talvez não se veria a olho nu). Os jovens que operam a câmera são duplamente aprendizes (o aprendizado e a troca de conhecimentos são definidores do *cine-maniva*): aprendem as técnicas do cinema; interessam-se pelos conhecimentos sobre a roça que a caminhada abre. Vez ou outra, essas duas práticas – esses dois “lugares” – se atravessam, se interpelam através do enquadramento: o campo e o antecampo dialogam; o cinema estabelece e expõe uma relação intergeracional.

5.2 Abrir o espaço da roça: as distâncias do cinema



Figs. 81 a 84: Decupagem da derrubada das árvores.
Fonte: Filme *Roça da sogra*

As roças rionegrinas são, em geral, abertas em espaços de floresta em terra firme (espaço que não é alagado durante as cheias do rio). Pela ação dos homens (com a derrubada e o fogo), o solo raso torna-se solo fértil para receber as manivas, pimentas, frutíferas e outras plantas. A derrubada e queima das árvores é trabalho exclusivamente masculino. Filmada por Adenilson da Costa, no filme *Roça da sogra*, a cena em questão demonstra conhecimento acerca da atividade e cumplicidade entre quem filma e quem é filmado. O olhar debaixo para cima (figura 81) aponta para a dificuldade (a enormidade) da tarefa a ser realizada

(referenciando a fala do personagem na cena anterior: “Isso daqui é terra firme! Isso aqui custa pra gente derrubar, é muita dificuldade, a gente derruba com machado mesmo”). Em seguida, detalham-se os preparativos para a derrubada (figuras 82 e 83). Adilson amola seu machado, enquanto seu sogro Veridiano que trabalha à moda antiga, leva apenas a lâmina e confecciona o cabo do machado no local. A atenção para os costumes do sogro e da sogra são, aliás, a tônica do filme, como se pode prever pelo título. Adilson, co-diretor do filme e personagem, tem uma relação de extrema proximidade com os sogros, com quem escolheu morar, contrariando os costumes de casamento no Rio Negro, onde, em geral, a mulher é quem se muda para perto da família do marido¹²⁷.

A figura 85 sintetiza, em um plano, a intimidade e a cumplicidade entre quem filma e quem é filmado: a intimidade é aqui expressa pela distância mínima, ou justa, entre a câmera e a ação; e a cumplicidade torna-se clara quando, ao começar a brotar quantidade considerável de líquido da árvore, aquele que golpeia o tronco pára de bater com o machado, talvez por se preocupar com a segurança do equipamento, talvez para garantir uma melhor imagem do líquido que sai da madeira.



Fig. 85: líquido branco escorrendo da madeira.
Fonte: filme *Roça da Sogra*

Mesmo com certo risco, diria que as imagens obtidas por Adenilson só poderiam ter sido filmadas por um homem, pois demonstram o conhecimento “interno” do desenrolar das ações. Ele sabe quando uma árvore está prestes a cair, calcula para onde ela vai cair e se deve levar outras árvores em sua queda. Todas essas informações o ajudam a se posicionar na filmagem. Em alguns momentos, situa-se mais perto, em outros, mais distante de modo a apreender a integridade do movimento das árvores que caem. Ele consegue captar o momento exato em que Adilson e Veridiano correm para se distanciar dos troncos em queda (figuras 86 e 87).

¹²⁷ Mais detalhes sobre a relação de Adilson e a família de sua esposa foram descritos no capítulo 5, no trecho sobre Acariquara.



Figs. 86 e 87: Troncos começam a desabar.
Fonte: Filme *Roça da sogra*

Conforme abordado em capítulo anterior, foi recorrente o impacto da cena sobre as mulheres que, ao assistir o filme, indicaram desconhecer como era uma derrubada, atividade que nunca (ou raramente) testemunham. Creio que a força da novidade tenha sido potencializada pelo posicionamento da câmera, por essa justa distância, em especial pela ousadia do plano final, no qual o jovem cinegrafista posiciona-se a poucos metros de uma árvore que tomba em sua direção. A câmera permanece tão imóvel – impassível – a ponto de se perceber o deslocamento de ar causado pela queda da árvore, que passa rente à lente, como podemos ver na sequência de fotogramas abaixo, e de forma mais surpreendente nas imagens em movimento.



Figs. 88 a 90: Justa distância.

Fonte: Filme *Roça da sogra*

A justa distância não estaria, portanto, na proximidade, mas no conhecimento que permite o posicionamento da câmera, que pode muito bem significar uma distância grande, como no plano em que caem uma série de troncos juntos, ou uma distância precisa como no plano dos fotogramas acima. Trata-se de se buscar o equilíbrio entre o risco que se deve correr para filmar (o desejo de um plano preciso) e a necessária segurança do fotógrafo (que deriva de sua familiaridade com o trabalho). Demonstra-se, nesse caso, o duplo lugar do realizador: de fora, a encontrar o justo enquadramento; e, dentro, como parte do grupo que domina, mesmo que parcialmente, os conhecimentos objeto da filmagem. Neste que caracterizamos como *cine-maniva*, o enquadramento – realizado pelos jovens iniciantes – entrelaça dois saberes, nos quais são aprendizes: aquele que o cinema traz e o que o trabalho da roça exige. Resta que a precisão do enquadramento nunca está previamente garantida e o mesmo pode ser dito da segurança daquele que filma. A força do deslocamento produzido pela árvore em queda é tal que desestabiliza a imagem (afetada fisicamente pela queda). No trabalho de abertura da roça, o cinema vai-se posicionando, por um triz.

5.3 Filmar a roça, aprender e ensinar a ver



Fig. 91: Dona Irene em sua roça de capoeira.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*.



Fig. 92: Zenilze e suas manivas já brotadas.
Fonte: Filme *Wehsé darasé muhipuri - calendário do trabalho da roça*.

Um enquadramento que leve em conta atores não humanos, como as manivas (*Não gosta de fazer, mas gosta de comer*) ou os tocos queimados da roça (*Wehsé darasé muhipuri - Calendário do Trabalho da Roça*), parece nos indicar forte relação entre quem filma e o universo filmado. Marca perceptível ao se agrupar as cenas, é visível uma escolha que parece alternar entre planos de conjunto e planos detalhe, construindo uma cartografia sensível não apenas dos espaços que compõem a roça, (roça nova, roça de onde colhe, casa de forno, castanheiras), mas de suas chegadas e saídas, marcando sua clara separação em relação ao espaço da casa.



Fig. 93: Detalhe de maniva na roça de Dona Micaela.
Fonte: Filme *A história vira reza*



Fig. 94: Detalhe do troncos semi-queimados.
Fonte: Filme *Mandioca o sustento da vida*



Fig. 95: detalhe de massa seca no tipiti, antes de ser peneirada.
Fonte: Filme *Mandioca o sustento da vida*

O que, afinal, se pode ver em planos detalhe da roça? O que essas imagens dão a ver? No caso do primeiro fotograma, ao apontar a câmera de baixo para cima e utilizar o céu nublado como pano de fundo, os jovens conseguem destacar uma única planta de maniva, numa imensidão de mudas e variedades, que convivem com outras plantas, como veremos adiante. A segunda imagem desloca o olhar, estamos em um ponto de vista que poderia ser o de um dos troncos semi-queimados. Na falta de horizonte (tomado por grandes e pequenos galhos), é o toco da maior árvore em cena que determina o eixo vertical da imagem. Um dos troncos menores cruza a imagem, do canto superior esquerdo para o canto inferior direito criando uma linha de força na diagonal. Já a proximidade extrema da câmera na terceira imagem permite ver nitidamente os fiapos do meio das mandiocas (raladas, depois espremidas), que serão descartados ao final da atividade de peneirar a massa seca. Ainda no mesmo quadro vemos, nas beiradas da imagem, um pedaço de uma peneira verde e, do outro lado, uma bacia ainda cheia de massa seca para peneirar, indicando que há trabalho a realizar. Em geral, em dias de torra de farinha, em especial, uma mulher acorda bem cedo para conseguir terminar todo o serviço no mesmo dia, como me ensinou Eliane, de Acariquara¹²⁸. O cesto (provavelmente de arumã), que forma um arco em meia lua, conectando as duas pontas inferiores do quadro, parece bastante usado, indicando a atividade constante nessa casa de forno, seja por uma ou mais mulheres, em geral de uma mesma família.

São heterogêneos, quase fortuitos os planos dessa pequena coleção: mas todos eles – em seu enquadramento em detalhe e em sua duração – sugerem a agência do ser ou artefato filmado, como se, inesperadamente, nos olhassem de volta. Há assim, no interior do enquadramento, uma espécie improvável de “troca de olhares”, plantas e artefatos sendo filmados, mas imprimindo na imagem algo de sua “perspectiva”.

Se voltarmos nosso olhar a uma pequena coleção de imagens de planos gerais de roças, podemos ver que a maioria deles abriga atores humanos e não humanos (no caso as plantas da roça e seu entorno).

¹²⁸ Ela chegava a acordar às 4:00 da madrugada, dependendo da quantidade de paneiros (medida em mandiocas) ou latas (medida em farinha pronta) de farinha que iria torrar.



Fig. 96: Em meio a manivas, pimentas e cubios.
Fonte: filme *Mandioca o sustento da vida*

No quadro acima, a mulher está envolta por sua roça. Essas outras plantas às quais ela se refere são os cubios, com folhas enormes, frutos amarelados, avermelhados e arroxeados. Sua folha é usada por algumas mulheres no processo de feitura da cerâmica. Assim como as pimentas – que podemos ver no canto inferior esquerdo do quadro –, os cubios precisam de bastante adubo e por isso são plantados junto aos troncos semi-queimados. Aqui, novamente os troncos formam linhas de força na imagem, quase criando um segundo retângulo dentro do retângulo do quadro. No entanto há uma outra função, talvez mais nobre, para esses tocos de pau: servem para separar as manivas novas das maduras, o trecho de pimentas e cubios destas últimas. Ao fundo, na parte superior da imagem, podemos ver as mudas de maniva que ainda precisam crescer para ser arrancadas, a roça nova. À direita da personagem vemos apenas o caule das manivas já maduras, prontas para arrancar. Na parte central da imagem a personagem e sua grande muda de cubio e à esquerda as pimentas, como havia destacado.



Fig. 97: Múltiplas agências, olhares e relações.
Fonte: Filme *Roça a sogra*

A imagem acima aponta para uma série de preocupações em sua composição. De início, podemos destacar que o grande tronco deitado, que cruza o quadro levemente na diagonal, somado às linhas verticais produzidas pelos pés de açaí (dos quais só vemos os troncos devido à sua altura), sustentam a força das linhas do quadro. A grande parte de terra que ocupa a metade inferior da imagem dá a ver as cinzas e o solo recém queimado. Mais ao fundo, uma casa, e ao seu lado os pés de açaí (dos quais, vemos só as copas, dada a distância) que parecem determinar o recorte superior da imagem, assim como o fazem os pés mais altos de maniva no canto superior direito. Reparem que não é a casa e nem somente os personagens o que define o recorte da imagem, mas um conjunto de atores em relação, em um contexto produtivo de múltiplas agências. O espaço é sempre espaço habitado (povoado por humanos e não humanos, por agências visíveis e não visíveis). Também esse espaço agentivo parece nos olhar em retorno. Não seria exagero dizer que, aqui, os olhares cruzados de homens e mulheres no interior do quadro travam um diálogo silencioso entre si, mas também com os “olhares” de plantas, tocos, troncos e galhos. Será o enquadramento capaz de notar e expor relações, agências e olhares que compõem a roça? Não seria essa a tarefa de um *cine-maniva*, que se articule aos conhecimentos próprios da roça, naquilo que é evidente e naquilo que apenas se presente?



Fig. 98: Adultos e crianças voltando da roça.
Fonte: Filme *Roça a sogra*

Na cena final do filme *Roça da sogra*, vemos a família saindo da roça. Aqui, homens e mulheres trabalham juntos, apesar de, como já disse, a colheita ser parte do domínio de saberes femininos. Até as crianças acompanham, as vezes ajudando – a carregar as mandiocas e colocá-las no *waturá*, por exemplo – as vezes, apenas observando para um

aprendizado que se dá aos poucos, desde cedo. Em breve, quem sabe, ajudarão suas mães nestas atividades. A vizinha Maria (Tukano), professora da comunidade (de camiseta verde e bermuda vermelha no canto superior direito da imagem), leva algumas estacas de maniva para plantar em sua roça. Quando estive em Acariquara, sempre lamentavam a saída de Maria da escola e comentavam como ela gostava de roça. Ao fundo, vemos Veridiano e Orlanda, o casal de protagonistas, com dois grandes *waturás*, carregados de mandiocas. O contorno dos cestos carregados contrasta com a “parede” verde clara de manivas grandes, provavelmente maduras ou quase, devido a sua altura. As manivas são envoltas, por sua vez em uma outra camada de plantas, menos homogênea que constitui a mata do entorno da roça. O espaço entre a roça madura e a mata, percorrido pela família no trajeto de saída, é uma roça já colhida, uma *capoeira* onde, provavelmente, haverá uma *replanta*, um segundo ou terceiro plantio, depois de uma queima adicional, a *coivara*. A moldura do quadro à esquerda, indica a proximidade da mata entorno da roça, que será revelada no plano seguinte (último plano do filme). Muitos tons de verde, no caso, indicando uma espécie de cartografia (ou topografia) da roça.



Fig. 99: Mata na beira da roça.
Fonte: Filme *Roça a sogra*



Fig. 100: Mata ao redor da roça.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*.



Fig. 101: Dona Irene no meio da roça, mata ao redor da roça.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer, mas gosta de comer*.

A roça dificulta o enquadramento, na medida em que seus limites em relação à mata são imprecisos, ao menos para nossos olhares não indígenas, que não aprenderam a ver (e que talvez aprendam um pouco com o filme). Há uma desordem que desafia o enquadramento e o recorte. Era comum a dificuldade entre os participantes, de realizar recortes em planos detalhe em meio à mistura de plantas, apenas aparentemente desordenada; um enquadramento era aproximado mas não conseguia conferir destaque a uma planta ou folha específica. Depois de muito olhar e se deter neste espaço produtivo (em termos de alimentos e relações), o resultado me parece revelador. Há novamente a relação entre o visível – as plantas, objetos e pessoas – e o invisível, aquilo que não vemos na mata e na roça, mas que parece agir na imagem, novamente, nos olhar da imagem. Como afirma André Brasil, “a natureza, nesse

caso, não é redutível a um conjunto de objetos mudos, passíveis de conhecimento e manejo, mostrando-se, antes, como espaço de múltiplos, cruzados e arriscados processos de subjetivação” (2016:126). No jogo entre o visível e o invisível, entre o que é evidente e o que é sugerido, o que se mistura e o que se destaca, o que se filma e o que nos devolve o “olhar”, constrói-se no filme toda uma pedagogia. O que se ensina, já está lá, já que faz parte dos conhecimentos acerca da roça, mas cabe ao filme nos ensinar a ver.

O enquadramento me parece constituído por um entrelaçamento, ou por um emaranhado de relações: entre quem filma e quem é filmado, entre humanos e não-humanos, entre homens e mulheres, entre gerações diferentes, entre mata e roça. Ou seja, o enquadramento abriga principalmente, a meu ver, relações e trocas interespecíficas. Ao tentar apreender essas relações, a câmera e o quadro parecem ser enredados, impossibilitados de se distanciar demais e de fazer dos personagens e da roça estritamente objetos.

5.4 Trabalho das imagens, imagens do trabalho

Enquanto, na coleção anterior, me detive em aspectos mais ligados ao *campo*, e, portanto, à parte visível da imagem, aqui tentarei chamar a atenção para relações específicas, localizadas em especial no *antecampo* – que de modo mais pontual já foi abordado nas coleções 6.1 e 6.2. O que acontece quando o sujeito que filma é um parente? Ou alguém que domina, ainda que minimamente, a técnica que está sendo filmada? Que mudanças isso provoca na imagem resultado dessa interação? A ideia é explicitar as diferentes formas do *antecampo* exposto em algumas cenas que destaco na pesquisa, em sua relação não apenas com esse outro filmado que é o personagem, mas também com a roça e seus personagens.

“Se ao trabalhar a *mise-en-scène* e a montagem, o diretor pode se manter de fora da cena, a explicitação do antecampo permite seu posicionamento interno, exposto à relação com o outro filmado, esta que deve ser elaborada no interior da cena.” (BRASIL, 2013:580)

Diferentes formas do antecampo são acionadas pelos filmes. A personagem Dona Irene, por exemplo, está sempre a convocar o antecampo, dialogando com a câmera e com as “meninas bonitas” que filmam sua roça; as meninas e sua relação de intimidade com a personagem aparecem apenas de forma sugerida e indireta, explicitada no discurso da protagonista sem, de fato, passarem ao campo visível. No filme de Larissa Duarte, *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*, o sujeito que porta a câmera não aparece nas imagens, entretanto, a realizadora é convocada ao trabalho da roça por sua avó e um de seus colegas assume a operação da câmera. Essa transferência da câmera não é mostrada no filme, mas será explicitada pelo comentário de um personagem que afirma, enquanto a realizadora levanta um *waturá* cheio de mandiocas: “Deixa perto do forno. Seu colega vai te filmar”. Essa forma de exposição do antecampo, em que o realizador se engaja na cena, passando do cinema ao trabalho na roça, é recorrente no *cine-maniva*, em especial nas situações em que o parentesco está presente, mediando as relações. Desde a chegada na roça, a jovem cineasta é continuamente convocada ao trabalho pela avó. Impedida de filmar, conta com a ajuda de seus colegas, e passa então à frente da câmera. Ao fazê-lo, a conversa parece fluir mais solta, desenvolta, enquanto arrancam as mandiocas. A realizadora acompanha, dentro e fora dele, o trabalho da roça, o *wehsé darasé*.

“Aquele que está “atrás das câmeras” é constantemente convocado, participa da cena – não por conta de um gesto reflexivo, aos moldes do cinema moderno – mas porque a própria feitura do filme é parte do cotidiano” (BRASIL, 2012) e é justamente esta

incorporação do antecampo ao campo, seja pela convocação dos personagens, a interpelação da câmera com o olhar ou a passagem de fato ao interior do quadro, que atualiza a distância tomada pelo realizador ou realizadora. Para filmar sua comunidade, o jovem que inicialmente precisa se colocar a uma certa distância, vez ou outra, adentra a cena, integrando-se à situação filmada.

Ao se concentrar no que não está explicitamente visível na imagem, no que é convocado pelo sujeito que filma, o antecampo está ao mesmo tempo dentro e fora da cena. Indicado por André Brasil como um traço não apenas recorrente mas também definidor das cinematografias indígenas, a exposição do antecampo coloca em jogo na análise fílmica não apenas o universo cosmológico, mas a posição que ocupa aquele que filma e seu engajamento, que, no caso, se mostra um engajamento, a um só tempo, no cinema e na roça. Larissa produz o filme, mas não é poupada, do trabalho da roça. Fazer o filme não a exime, mas, ao contrário, exige que participe das atividades da roça, é ao mesmo tempo condição e porta de entrada para uma relação de proximidade que estará impressa nas imagens. O *cinemaniva* encampa, novamente, este duplo lugar de aprendizado: em torno das técnicas fílmicas e em torno das técnicas agrícolas.



Figs. 102 e 103: Filma enquanto trabalha, trabalha enquanto filma.
Fonte: filme *Wehsé Darasé – Trabalho da roça*.

A presença constante do *waturá* pode apontar para a importância que esse artefato assume na relação da cineasta com a avó. Dona Maria entrega à jovem um cesto enorme, bem maior do que o seu, como mais tarde me explicou Larissa. Esse gesto sutil, expressa nos fotogramas acima, dá a ver uma espécie de teste: ela deve demonstrar ser uma boa colhedora, sem medo do árduo trabalho da roça, colhendo e carregando aquele cesto enorme cheio de raízes, como pode ser visto ao final da cena, na qual Larissa levanta o *waturá* carregado, enquanto é observada pela avó e pelo colega. O *waturá* ou

“o cesto cargueiro é utilizado para o transporte de produtos da roça, dos frutos coletados e também para armazenar alimentos e objetos pessoais, quando recém-fabricado. A diversidade funcional deste cesto constitui uma de suas principais características e não encontra paralelo com outros artefatos. O cesto cargueiro possui também uma grande mobilidade, transitando por muitos espaços. Ao se afastar da aldeia, esse artefato é sempre transportado pela proprietária, que passa a alça sobre a cabeça e o apoia nas costas.” (Van Velthem, 2012:423)

O cesto cargueiro *waturá* é, portanto, uma das principais expressões materiais das roças rionegrinas¹²⁹. O que não significa negar as relações e mediações imateriais que o objeto agencia. Talvez seja possível, com todo cuidado necessário, traçar uma aproximação entre as agências dos filmes e dos *waturás*, ambos com potencial agregador, mas na função de meio, de facilitar as troças e circulações próprias ao trabalho da roça. Talvez não seja à toa que em sete dos dez filmes esse objeto esteja presente¹³⁰.

¹²⁹ Mas não o único, *tipitis* e peneiras se somam ao *waturá*, nos principais elementos materiais das roças rionegrinas segundo Lucia Van Velthem.

¹³⁰ Podemos dizer que só não aparece nos filmes em que o trabalho da roça não aparece, como é o caso dos filmes *Nhiãperikuli, aati iminali / Nhiãperikuli, o dono da pimenta* e *Bo'o o, criador das plantas*, e no filme *As manivas de Basebó*, em que a protagonista se lamenta por não possuir um *waturá*, ou seja, sua falta é sentida.



Fig. 104: utensílios da roça no *waturá*
Fonte: Filme *Wehsé darasé - trabalho da roça*



Fig. 105: saindo da canoa com o *waturá*
Fonte: Filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*



Fig. 106: descascando e jogando no *waturá*
Fonte: Filme *Mandioca o sustento da vida*



Fig. 107: mandiocas no *waturá*
Fonte: Filme *Wehsé darasé muhipuri – calendário do trabalho da roça*



Fig. 108: estacas de maniva no *waturá*
Fonte: Filme *Bora pra roça*



Fig. 109: avó carrega o neto no *waturá*
Fonte: Filme *Roça da sogra*

Seja para carregar os objetos que leva para a roça (garrafa pet com água congelada, farinha, panela, roupa, rede etc), para colocar a mandioca recém colhida ou mesmo carregar o neto – como faz Dona Orlanda no fotograma XX), o *waturá* é um dos elementos essenciais na roça o que faz a protagonista do filme *As manivas de Basebó* lamentar sua falta. No filme de Larissa, a avó faz questão de marcar, mesmo que inconscientemente, a precedência desse artefato em relação à câmera, exigindo que a neta deixe momentaneamente seu trabalho com o filme para carregar o *waturá*. Com isso a avó parece sugerir um duplo aprendizado: antes, ensina à neta que, ao aprender as técnicas “metropolitanas” (no caso, o cinema), ela não deve abandonar o aprendizado das técnicas da roça. Ensina também ao cinema: exige que, para registrar um conhecimento local, a futura cineasta tenha que, ela própria, experienciar um pouco das dificuldades envolvidas nesse conhecimento. Ao cinema, ela exige “carregar o *waturá*”.

Antigamente, nas comunidades de onde eu vim...pra lá a gente carregava com paneiro (waturá), pra cá é difícil achar paneiro, eu pego com o saco. Antigamente, para não dar trabalho eu usava paneiro porque era só cortar e jogar dentro. A gente fazia assim. Com o saco dá trabalho. Estando pra cá, no meio dos brancos a gente desacostuma a carregar mandioca no paneiro. Somos acostumados a carregar no paneiro. Com saco, para nós mulheres é pesado. Só vou colher um pouquinho para fazer beiju. Por isso, quando carrego assim arranco pouco. Por isso arranco bem pouco.



Figs. 110 a 112: A falta que faz o paneiro ou *waturá*.
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*

Assim como o processamento da mandioca não se restringe aos setores econômico e nutricional, manifestando-se em elementos simbólicos, relacionados “a noções cosmológicas mais amplas” (VAN VELTHEM, 2012), proponho a hipótese de que essas cenas também carregam essa potência, em especial, ao estarem na presença de pessoas que vivem a roça, ou que já viveram dela por muitos anos. Acredito que a diversidade de fazeres e saberes ligados à roça, aliada a muitas semelhanças e proximidades, pode encontrar nos filmes um meio para fomentar a circulação de conhecimento acerca desse universo, seja por oposição ou reconhecimento. Determinada técnica que se executa de um jeito em Acariquara, será diferente em Taracuaá ou São Gabriel. Uma narrativa de Dona Maria Aparecida (Tukana) em *As manivas de Basebó* é muito semelhante à história que contava a mãe de Dona Clara, desana de Taracuaá. E, em cada filme, talvez seja possível notar a afirmação de uma *comunidade*, que tenha sua expressão de maior visibilidade nas manivas, sem de forma alguma se resumir a elas, e, ao mesmo tempo, uma ênfase na diversidade, ou na “megadiversidade”, como diria Manuela Carneiro da Cunha. Dito de outro modo, reverberando semelhanças e afinidades, os filmes afirmam uma comunidade que se produz, paradoxalmente, na diferença e na diversidade de seus saberes, técnicas e sujeitos.



Fig. 113: A fumaça toma o quadro, que assume o “ponto de vista” das mandiocas.
Fonte: Filme *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*.

Ao filmar o trabalho, não é apenas aquele que filma a se engajar na cena: a própria câmera será, como já sugerimos, enredada, assumindo posições que fazem variar não os ângulos filmados, numa espécie de virtuosismo, mas o lugar – a perspectiva mesma – de onde enxergamos a cena. Nesse sentido, é como se câmera – objeto de captura - fosse agora

capturada pela roça. Se bem observarmos o filme *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*, notaremos certa variação interna de perspectivas: o ponto de vista da realizadora, da avó, as próprias mandiocas (que parecem observar a fogueira ao fundo). Nas cenas finais, a mandioca, a goma e a massa são miradas pela câmera e, como vimos em outros filmes, parecem olhar em retorno. O mesmo acontece com o plano longo, em detalhe, da madeira queimando: a duração do plano “observacional” produz a sensação de que a madeira e a fogueira “devolvem o olhar” para a câmera. Até a fumaça - que em algumas passagens toma quase todo o enquadramento - parece guardar seu próprio "ponto de vista" (este que se espalha pela imagem para torná-la translúcida ou opaca).



Figs. 114 a 116: A variação dos pontos de vista.
Fonte: Filme *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*.

Há assim, reforço, um trânsito de pontos de vista entre os planos e no interior de um mesmo plano. Às vezes, a profundidade de campo no interior do quadro abriga uma variedade de atividades (das mulheres e dos homens, dos mais velhos e dos mais novos). Trânsitos e trocas que podem ser observados, mesmo que de forma subjetiva, no interior de um mesmo plano. A conversação descompromissada - conversas miúdas e entrecortadas - também aparecem como lugar de troca e de trânsito. "Percorrem-se" saberes e narrativas, nunca de modo pleno e completo, com leveza, desenvoltura, muitas risadas e algum grau de liberdade, enquanto se executa o trabalho da roça. Afinal, como afirma Justino Rezende Tuyuka "Os saberes novos surgem entre falas sérias intercaladas com gostosas piadas. As seriedades, brincadeiras, gargalhadas, apelidos são ingredientes que dão bom sabor aos ambientes dos saberes." (TUYUKA apud BARRETO, 2013)

Neste sentido, podemos ressaltar a importância da sequência final de *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*, em que Larissa Duarte associa sua narração a fotos do processo das oficinas. Faz questão aqui de mostrar a alegria de trabalhar com seus colegas de oficina, as belezas da região e o sorriso de uma criança, numa montagem deliberadamente literal de sua fala com o que vemos. A música animada de um compositor da região sublinha ainda mais a felicidade que demonstra, não apenas na conclusão do trabalho, mas na vivência do processo como um todo. É importante e prazeroso fazer o filme, mas igualmente importante e feliz o processo de feitura e aprendizado, com o cinema e com a roça. As fotos criam em si uma narrativa, reforçada pelo discurso da diretora, que termina por sugerir uma espécie de "moral da história" (em procedimento semelhante ao encerramento de narrativas de demiurgos por narradores indígenas da região). A montagem inicia-se pelas fotos dos "costumes que devem guardar", passando pelas "novas gerações", mostra os amigos que a ajudaram nesse registro e o fizeram com alegria, para, então, exibir belas imagens dos rios da região e suas montanhas. Ao final, insere-se, ela própria, na história, colocando a mão na massa, terminando com um belo por do sol e um singelo agradecimento: *Añu!* (obrigado) Deste trecho podemos apreender não apenas a alegria, que é marcante, mas também a defesa de um engajamento das novas gerações (a diretora incluída) na responsabilidade sobre estes saberes, o que como ela bem demonstra, na penúltima imagem do filme, pode ser feito com leveza, apesar do inegável trabalho.

5.5 Aprender a rir



Figs. 117 a 120: Seu Francisco “tomba” o *waturá*.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*

Um dos maiores aprendizados que tive no trabalho de campo dessa pesquisa, foi aprender a identificar o humor em situações muito singulares e corriqueiras, como esta da cena acima. Um senhor baré, Seu Francisco, esposo de Dona Irene, protagonista do filme, está chegando na roça de sua esposa. Ela já pegou sacolas, terçado e deixou a canoa. Ele sai em seguida e pega o *waturá* – que está em estado um pouco precário –, tenta ajeitar a tira de suporte na cabeça, mas o cesto cargueiro tomba para o lado, forçando-o a abortar a tentativa e recomeçar. De fato, todas as vezes em que o filme foi exibido (em meu trabalho de campo) essa cena provocou risadas e comentários. À primeira vista, o humor seria próximo a uma *videocassetada* da roça, muito sutil, onde a pessoa falha em executar uma tarefa e nisso está a graça. Creio, contudo, que se nos detivermos em alguns comentários podemos encontrar ao menos mais uma camada de significados. “Coitadinho dele, olha o *waturá* do velhinho!”, “nem tem um *waturá* bom de carregar”, “pobrezinho”, em geral, comentários de mulheres que em seguida se engajavam na gargalhada.

O que esse conjunto de comentários parece revelar é, por um lado, uma relação forte com os artefatos – na qual, como vimos, o *waturá* desempenha papel fundamental –, deslocando aqui o foco da graça, do desajeito de Seu Francisco para a falta de um objeto tão essencial, ou no caso, seu estado precário. Por outro lado, cabe ao homem a confecção de *waturá* e, de certo modo, a risada, depois de se compadecer, pode indicar que elas têm pena, mas que ele mesmo é responsável por aquela situação, e talvez não seja tão coitado assim.

Outra cena, muito emblemática em minha percepção (estrangeira) do humor rionegrino, está presente no filme *Roça da Sogra*. No meio da derrubada alguém grita: “Já era!” Eu sempre acreditei que essa afirmação estava ligada à truculência da queda das árvores (e, como verão, estava parcialmente certa). Não conseguia, contudo, alcançar o humor que viram na cena. Conforme descrevi no capítulo 4, ela provocou intensas e inúmeras risadas em algumas sessões. Observando as conversas, percebi então que se tratava do *Totó*, um cachorro que apareceu de relance no início da cena – enquanto os homens amolavam os machados – e que provavelmente teria sido atingido pela árvore, pelo modo como ela desabou. Fiquei mais tranqüila quando soube que o cachorro não morrera, ao menos não dessa vez. O fato de que a maioria dos homens sabia se tratar do cachorro indica que, nessa tarefa, eles habitualmente se acompanham pelos cães e que essa preocupação (a de que a árvore possa tombar em cima do bicho) é recorrente.



Fig. 121: *Totó*, em sua breve aparição no filme.
Fonte: filme *Roça da Sogra*



Fig. 122: As árvores desabam: “Já era!”.
Fonte: Filme *Roça da Sogra*

Outra cena na qual a piada pode passar despercebida é protagonizada por Maria Aparecida (Tukano), de Barcelos, no filme *As manivas de Basebó*. Enquanto monta um suporte para espremer a goma chamado *veado*, ela faz um comentário auto-irônico, que o espectador estrangeiro pode não entender. Como ela é uma liderança na região, casada com outra grande liderança (Clarindo Campos, Tariana), nos locais onde projetei as imagens, a piada foi logo “captada”.

Eu vou fazer veado. (pausa)

Antigamente, as mulheres que não tinham marido e viúvas, que não sabiam fazer veado, elas faziam assim e usavam. (pausa)

Por isso estou fazendo assim.



Figs. 123 a 125: Maria Aparecida faz seu *veado*.
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.

Zombar de si ou de pessoas próximas é, certamente, uma marca do humor rionegrino. E aqui nossa protagonista zomba ao mesmo tempo do *veado* que constrói, de seu marido – que estando vivo, não lhe constrói um *veado* – e de sua situação de trabalhar na roça sozinha, como uma viúva. Mais à frente, é preciso parar o trabalho para amarrar o suporte que está frouxo.

Outra cena, que parece corroborar para essa hipótese, que se zomba principalmente de quem é próximo, pode ser encontrada no filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*. Uma cena em que mãe e filho descascam a mandioca, enquanto ela ensina palavras na língua *nheengatu*.

Irene: Pois é tava dizendo o que que é bonito, né? É puranga, eu falei. Puxuwéra, puxuwéra é feio. Eu falei pra ele, quem gosta de raspar mandioca gosta de comer farinha, né? Yandé gustare imbaú ui, inde rekarai kuri (quem gosta de comer farinha, tem que raspar mandioca). inde rekarai kuri é raspar, né? Raspa... tu gosta de comer farinha, raspa.

Irene: Vem logo raspar, tu já quer comer! (em nheengatu)

James (filho): O que que é?

*Irene: Vem já, tu já quer comer? Nós já vamos lá.
Tu tá comendo farinha? (em nheengatu)
Tu tá comendo farinha...*

James (filho): Nanbiwasú (orelha grande, dito em voz baixa)

Irene: Eu gosto (em nheengatu)... tu diz.

James (filho): Nanbiwasú (orelha grande, dito em voz alta)

*Irene: Nanbiwasú é orelha grande...
Tá bagunçando com a sua mãe, curumim? (em nheengatu)*



Fig. 126: Mãe rindo da brincadeira do filho.
Fonte: Filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*

De forma mais ou menos evidente, o humor vai-se revelando a um olhar estrangeiro, mas sempre de modo sutil, matreiro. Ele permite marcar afinidades e diferenças, proximidades e distâncias. Muito presente nos filmes, o humor é assim lugar de identificação: é também pelo modo como se entende ou não se entende uma piada que a comunidade se demarca, diante dos filmes, também como *comunidade de cinema* (ALVARENGA, 2016; GUIMARÃES, 2015). Se, como vimos, os filmes ensinam a ver, aqui, com eles, podemos aprender também a rir.

5.6 Paisagem sonora e discursiva: variações na imanência

A coleção que segue, dedica-se a paisagem sonora de algumas cenas, ressaltando alguns elementos recorrentes e outros específicos de algumas passagens. Em um primeiro momento, me abstenho de uma análise mais detalhada dos registros de fala e discurso para simplesmente chamar atenção à diversidade de sons presentes nos filmes. De ruídos mecânicos, originados por máquinas (motos e motores de barco, ralador de mandioca), aos sons de pássaros e grilos, passando pelo farfalhar das folhagens e galhos, há muito o que se ouvir nos filmes do *cine-maniva*, para além das falas. Ao final, esboço uma breve análise de uma cena na qual a variação discursiva é marcante, menos com a finalidade de esgotar as possíveis relações presentes nesse tipo de trânsito e mais para chamar a atenção para o potencial de análise das passagens discursivas e linguísticas (algo sobre o qual não pudemos nos dedicar).

No filme *As manivas de Basebó*, notamos um contraste grande entre os sons presentes no espaço da roça e no entorno da casa. Podemos caracterizar a roça por seu ambiente silencioso e pelos sons marcados, produzidos pelo trabalho com artefatos como o *tipiti*, o *cumatá*, o *tarubá*¹³¹... O som de fundo, quase imperceptível, é de grilos e insetos, o canto dos pássaros ao longe. O silêncio é tamanho que permite ouvir cada passo da protagonista e saber se anda em terreno liso ou com folhas, ouvimos a roda da bicicleta no chão e os rangidos de sua engrenagem. Permite também escutar os sons produzidos em articulação com cada um dos artefatos: o som de chacoalhar feito pelo *tipiti*, quando é jogado para o alto para que nele se assente a massa; o som do escorrer do líquido que sai do *tipiti*, primeiro contínuo e depois intermitente, pingando cada vez mais devagar; o som das mãos espremendo a massa no *cumatá* para extrair a goma e, a cada movimento, o gotejar mais forte, em consequência do movimento de pressão, uma ação com ritmo que resulta em sequência de sons repetitivos, a fricção seguida pela água caindo; por fim, os sons ligados ao forno: a massa do beiju despejada no tacho de metal de uma só vez produz um som grave; depois de espalhada firmemente com a mão, é hora de usar o *tarubá* que, pressionado contra a massa, gera outro som grave com alguma reverberação, algo como “*tum*” “*tum*” “*tum*”; quando porventura a madeira do *tarubá* bate no metal do forno, o som mais agudo e seco se destaca. O contraste é grande quando passamos para a casa de Maria Aparecida, protagonista do filme. Podemos ouvir ruídos de seus filhos, de moradores, do campo de futebol próximo e, em algum

¹³¹ Instrumento feito em madeira, é como uma espécie de espátula ou pá, com um cabo, um lado reto e outro côncavo, que serve para juntar a massa e dar a forma redonda ao beiju. Ver na figura XX Maria aparecida ajeita o beiju com o *tarubá*.

momento, no meio da entrevista, o rádio do vizinho que persiste até o final do depoimento. Levados ao espaço da roça, sentimos uma espécie de alívio sonoro, tamanho o incômodo causado pelo rádio. De todo modo, estes sons compõem uma riqueza sonora que contribui para singularizar cada espaço e situação.



Figs. 127 a 129: *tipiti*, *tarubá*, *cumatá* e seus sons.
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.

Um som bastante recorrente nos filmes resulta do uso de motores, seja para o deslocamento ou para ralar a mandioca. Em ambos os casos, em geral, parece haver o cuidado em se manter o início do forte som do motor, incluindo o gesto de ligá-lo, como a justificar o seu ruído. As vezes também é evidenciado o momento de parada do motor – e, portanto, de alívio para nossos ouvidos. Apesar causar algum desconforto auditivo, tanto para nós quanto para os personagens, o motor mostra-se de grande ajuda na roça, seja nos deslocamentos pelo rio (um trecho que se faz em duas horas à motor leva pelo menos 12 horas à remo), seja na atividade de ralar a mandioca (que se feita no ralador manual – ralo baniwa – causa sofrimento às mulheres que machucam as mãos e precisam fazer muita força, para um trabalho feito em segundos pelo motor).

A ajuda do motor nos deslocamentos nem sempre pode ser acionada. Quando há muitos galhos ou árvores no igarapé é preciso seguir remando. Nesse momento, quando o motor desliga (o que às vezes é registrado pela câmera e pelo microfone), podemos ouvir alguns pássaros ao longe, o som da canoa deslizando e, principalmente, o som do remo entrando e saindo da água. Em cena do filme *Não gosta de fazer mas gosta de comer*, soma-se o som dos galhos arranhando o barco, afastados cuidadosamente com as mãos por Dona Irene. Já no filme *Bora pra roça*, o mesmo tipo de trajeto, passando a remo por um igarapé, é ainda mais silencioso: ouvimos as remadas leves e lentas e os poucos comentários sussurrados pelos personagens. O motivo talvez esteja na escolha de Zezão e Laudicéia, protagonistas do último filme, que optam por fazer o trajeto à canoa, deixando o barco na parte larga do rio, enquanto Dona Irene e sua família seguem de barco por todo o trajeto. As imagens abaixo visam evocar um pouco da diversidade sonora presente no *cine-maniva*.



Fig. 130: Dando a partida no motor.
Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.



Figs. 131 e 132: o som da remada e dos passos.

Fonte: Filme *As manivas de Basebó*.

Em sua enorme diversidade, os sons – talvez mais do que as imagens – acusam o modo imanente, contíguo, como se passam de espaços e registros variáveis ao longo de cada filme: da cidade à roça, do extracampo ao campo, do mecânico ao manual. Cabe ressaltar o quanto essas passagens e esses trânsitos não se fazem sob o modo da descontinuidade, do corte brusco, mas das sobreposições e pontuações, em modo talvez sinfônico.

Assim como se passa de um som (ou ruído) a outro, em muitos filmes, se transita – também de modo imanente – por regimes discursivos distintos: o ensinamento se liga à narrativa de um mito; a narrativa mítica se liga a uma moral; esta se segue por uma brincadeira ou uma interpelação endereçada ao antecampo... A variação – às vezes no interior de uma mesma cena – é também linguística e alguns filmes, como *Mandioca o sustento da vida*, são falados em três línguas indígenas diferentes. A diversidade de línguas é realmente

marcante não apenas no interior de algumas obras, mas sobretudo no conjunto que compõe o DVD *Olhares Indígenas*. Podemos ouvir depoimentos e diálogos nas línguas tukano, baniwa, nheengatu e português. Uma pequena amostra da diversidade linguística rionegrina.

Internamente aos registros de fala, também podemos identificar variações de registro. Em especial, nas situações em que o personagem está engajado em uma atividade produtiva, seja o preparo de um peixe ou o processamento da mandioca, como veremos a seguir. Uma cena do filme *As manivas de Basebó* sintetiza de forma exemplar diferentes tipos de registro que acontecem sem ruptura, de forma contínua, enquanto a personagem segue espremendo a massa de mandioca (tarefa que funciona como um fio a conduzir as variações). Maria Aparecida anuncia, no início da cena, a atividade que realiza: “Tô tirando goma para fazer beiju. Vai sair beiju de goma.” Em falas entrecortadas por momentos de *sinfonia* dos sons do trabalho da roça (como a água que é despejada sobre o *cumatá* com massa e as mãos que espremem essa massa, causando o gotejar do líquido na bacia de alumínio, já semi-preenchida, produzindo um som de água sobre água), nossa protagonista se queixa de seu veado que está mole, das vasilhas que lhe roubam, lhe deixando em situação precária. Sem aparente variação em seu discurso ela passa a falar da importância de secar a massa, pois a massa mal seca causaria problemas aos olhos dos filhos que ficariam lacrimejando sem parar. Aqui observamos que, ao mesmo tempo em que fala sobre a construção do corpo dos filhos, o faz de forma imanente e muito concreta, com recomendações que poderiam ser confundidas com uma receita culinária, mas que, na verdade, está mais próxima às nossas noções de saúde e proteção, por invocar os cuidados com o corpo, elemento vulnerável nessa rede de relações e que necessita de cuidados e benzimentos. A volta ao tema dos roubos na região (agora por causa da garrafa PET) é indício que parece corroborar a minha hipótese de variação contígua entre diferentes regimes de discurso. Passa-se da cosmologia rionegrina à certa situação cotidiana (ligada ao contexto social), o que é entremeado pelo trabalho da roça.

Em seguida, Maria Aparecida passa a descrever suas próximas ações: “Eu vou misturar essa massa com puba (mandioca mole). Por isso eu vou tirar só um pouco de goma. Quando espreme bem, quando tira toda a goma, quando a gente faz farinha ela sai amolada (caroçuda).” É interessante, pois neste trecho, à primeira vista, alguém pode achar que a dona da roça esteja se contradizendo, ao afirmar, antes, que é preciso “espremer bem” para que os filhos não fiquem com olhos lacrimejando, para, depois, ressaltar que não vai “espremer bem”, ou seja, tirar toda a goma. Seria necessário qualificar o discurso (considerando-se as limitações linguísticas de uma tradução realizada em oficina de edição de 15 dias): trata-se, quem sabe, de dois registros do “espremer bem”: o primeiro refere-se ao ato de não deixar a

massa molhada, secá-la o suficiente; o segundo parece se relacionar a secar demais, dada sua relação com o objetivo final do processo, no caso, a produção de farinha de mandioca. Se ela fosse fazer beiju de massa ou misturado, provavelmente secaria mais a massa, como nos sugere sua fala. Como vai produzir farinha, precisa deixar um pouco de goma, afinal, ao menos na região, ninguém gosta de farinha *amolada*.

Continuando a tirar a goma, sem, portanto, acusar nenhuma descontinuidade, Dona Maria Aparecida começa a contar uma história de “quando não saiu toda a goma” e as andorinhas (*siripiá*) vieram ajudar.

Antigamente, elas eram gente. Elas ficam num galho no meio do rio. Essas andorinhas que ficam no galho, antigamente tinham o cabelo bem preto e o pescoço delas é bem branquinho igual a roupa das freiras. Quando a goma não acabava, enquanto os outros estavam ralando, as andorinhas foram espremer. Espremendo forte a goma pulou no peito delas. Por isso elas são bem branquinhas e ficam no galho de pau. Elas eram gente antigamente.



Fig. 133: variações de discurso no interior da cena.

Fonte: Filme *As manivas de Basebó*

Alternam-se, portanto, registros de discurso, entre o passado mítico e o presente, entre as dificuldades enfrentadas na cidade e as formas de fazer que interferem no corpo dos filhos, entre falar para sua filha (que ocupa o antecampo) e para as futuras gerações. Os trânsitos se dão de forma fluida, as falas a pontuar momentos de execução silenciosa do trabalho. A ausência de disjunções ou marcações entre registros e tempos de enunciação, parece apontar

para concepções de mundo que não separam, ao menos de modo estanque, disciplinar, presente e passado, transcendência e imanência, a massa da farinha e os corpos.

As nuances e os trânsitos sonoros e discursivos que constituem as cenas do *cinemaniva* sugerem, por fim, uma imagem que menos captura, de fora, sob o modo de um registro, eventos, atividades e sujeitos, do que enreda-se e se modula por dentro, por uma espécie de variação contínua que só se dá a ver em suas sutilezas.

6. Cinemas para adiar o fim do mundo

Ao final deste percurso de pesquisa, retomo alguns ganhos do *cine-maniva* – formado por filmes modestos, feitos com poucos recursos, em oficinas audiovisuais - que podem ajudar a pensar não apenas o cinema e as roças, mas acredito, contribuir de forma mais ampla para a necessária defesa da diversidade: de olhares, seres, relações e formas de estar no mundo e concebê-lo. Ao propor suas “ideias para adiar o fim do mundo”, Ailton Krenak (2019) faz uma defesa da diversidade, criticando a noção de que existiria *uma* e unívoca humanidade¹³². Para Krenak, ao insistir na existência dessa humanidade universal estamos constantemente procedendo o apagamento de narrativas, línguas e modos de existir, que dela divergem ou destoam. Nesse sentido, “nosso tempo é especialista em criar ausências” (2019:26).

“A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.” (KRENAK, 2019:28)

De certa forma, à sua maneira precária mas vigorosa, o cinema que apresento nesta pesquisa pretende-se também uma tentativa de “construir paraquedas coloridos”¹³³, que nos ajudem a adiar o fim do mundo (ou ao menos o fim desses mundos que coabitam as roças rionegrinas). Se, segundo defende Krenak, uma das formas de adiar o fim do mundo é cultivar e viver a diversidade – de perspectivas, de *cosmovisões*, de narrativas, de povos – o *cine-maniva*, e mais timidamente esta pesquisa, certamente tentam contribuir com esse esforço.

Ao se entrelaçar à roça, este cinema participa dos processos de troca e transmissão de conhecimentos, passando a funcionar como mais um elemento na circulação dos saberes. Daí sua dimensão performativa. As mulheres que trocam conhecimentos ao vivo, raspando mandioca e fazendo farinha juntas nos *ajuris* ou com a família e vizinhas na casa de forno, passam a ter, nos filmes e no DVD, um novo meio de trocas, antes improváveis. Difícil mensurar o alcance das imagens nos processos de transmissão de saberes rionegrinos, mas antes dos filmes prontos, com os filmes finalizados e depois, em sua circulação, essas trocas

¹³² Lévi-Strauss já fazia crítica semelhante em XXXXXX, defendendo que uma das funções da Antropologia seria justamente dissolver o homem, ou a ideia de humanidade universal.

¹³³ “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” (KRENAK, 2019:65)

perduram e reverberam, ao menos, potencialmente. Uma senhora baré de Acariquara pode aprender uma nova técnica de plantio ou uma importante recomendação sobre abaixar as bordas do beiju com uma dona da roça tukano de Barcelos. Ou mesmo se contrapor a uma outra forma de fazer, sugerindo a sua como correta e, assim, reafirmando suas diferenças dentro dessa unidade maior que é o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. Uma diferença que não exclui o pertencimento, mas o enriquece e complexifica, sendo condição de possibilidade de sua existência. Ao aproximar por semelhança para, daí, produzir diferença, este cinema reafirma a diversidade. Assim procurei proceder na pesquisa, ao aproximar cenas, fazendo coleções, produzindo aproximações, sem negligenciar ou apagar, por isso, as especificidades e contextos. De certo modo, é o que propõe André Baniwa (2015), ao sugerir, para fins de manejo e gestão, a subdivisão do *Sistema Agrícola* em subsistemas, divididos por famílias linguísticas.

“(...) este sistema tem subsistemas segundo organização social tradicional dos povos indígenas e que seria melhor trabalhar nesta mesma perspectiva de sistema como subsistemas em vez conselho por municípios como meio de fortalecer as especificidade e identidades peculiares de cada família linguística que correspondem aos conhecimentos, princípios e diretrizes de vida no dia-a-dia.” (2015:1)

André Baniwa argumenta que, de modo a respeitar “as diferenças entre famílias linguísticas segundo suas mitologias” (2015:5), cada qual deveria ser considerada como prioritária na definição de políticas públicas e de manejo, segundo diretrizes e princípios construídos por esse conjunto de povos e representados num conselho maior, no qual representantes dos quatro subsistemas agrícolas tradicionais rionegrinos estariam reunidos: subsistemas Aruak, Tukano Oriental, Nadehup e Yanomami. Note-se que o autor incluí em seu artigo tanto os povos Nadehup, quanto os Yanomami, já demonstrando uma ampliação em relação à delimitação do *Dossiê de Registro do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*. Talvez, fosse possível pensar ainda outras subdivisões, levando em conta rios e afluentes, por exemplo, em um processo de diferenciação contínuo.

Filmado por pessoas que são a todo tempo convidadas a se engajar na cena e no trabalho da roça, as imagens e sons permitem também que outros seres a coabitem, de modo mais ou menos visível, mais ou menos discreto. Os indícios dessa presença estão lá e podem ser vistos e ouvidos por olhares e escutas que se detêm: a duração de um enquadramento, um silêncio prolongado, a variação discursiva em um depoimento, tudo isso nos ensina a ver e escutar presenças que habitam a cena e que o filme pode nos ensinar a perceber. Nesse sentido, as cenas funcionam, principalmente, como espaço de passagem: entre o visível e o

invisível (ou entre o que se vê e o que não se vê), entre o campo e o fora de campo, entre gerações, e mais precariamente entre cidade e roça, ou entre comunidade e sítio.

O *cine-maniva* consegue abrigar múltiplas agências (humanas e não humanas), revelando-se, como dissemos, performativo, já que participa dessas agências. É um cinema feito em função da roça, que filma sua imanência (e em sua imanência), atento a seu cotidiano e afazeres – menores, como limpar o forno para poder torrar a farinha, ou grandiosos, como a derrubada de árvores para abrir a clareira (menor e grandioso são aqui, logicamente, intercambiáveis). De perto ou de longe, em planos próximos ou abertos, este cinema não se deixa distanciar demasiadamente das relações que o enredam, estabelecendo o que poderíamos chamar de *justa medida* e formando um trançado ou *tupé* (menos metafórico do que literal), que ao invés de arumã ou jacitara¹³⁴, utiliza como matéria prima roça e imagem.

É sobretudo um cinema com enorme potencial de pesquisa, pensamento e aprendizagem: como vimos, ensina a ver, a escutar e a rir. O *cine-maniva* ensina a ver e ouvir o que já está lá, mas que exige aprendizado para ser percebido, exige imersão naquele espaço, de saberes, práticas e relações. Suas imagens derivam de percepções diferentes sobre as plantas e a paisagem, que estão profundamente ligadas a conhecimentos xamânicos e narrativas míticas (ANDRELLO, 2012). Se o cinema (os formadores em audiovisual) viajaram até a roça para ensinar aos jovens suas técnicas, se viram então capturados pela rede de relações presente nos espaços do Rio Negro. A roça captura o cinema e o coloca a seu serviço; o faz aprender. Pouco a pouco, as opções formais e estéticas foram se mostrando imbricadas às formas da vida na roça: os percursos, o trabalho, a relação com as plantas, os demiurgos, a diversidade linguística e discursiva, as piadas matreiras.

Feito por jovens, com uma metodologia que valoriza sua autonomia e as descobertas da linguagem do audiovisual, este cinema contribui, à sua medida, para a auto-inscrição dos povos, em seus processos de salvaguarda e transmissão do conhecimento. É importante lembrar que foram representantes desses povos decidiram pela patrimonialização e escolheram também as oficinas de documentário como uma das primeiras ações de salvaguarda. Talvez tenham apostado no potencial que a tecnologia tem de fascinar os jovens; ou quem sabe foi o seu próprio interesse por essa ferramenta que permite *guardar* a imagem e as palavras de avós e sogros, sábios que levam consigo muito conhecimento quando deixam o

¹³⁴ Dois dos tipos de palha usados para trançar objetos e utensílios da roça.

nosso mundo. Fato é que o cinema, convocado por povos rionegrinos, passa a integrar – provisória ou consistentemente? – essa rede de relações.

Entretanto, a forma como o *cine-maniva* atua nessa salvaguarda, resiste ao didatismo e privilegia uma abordagem aberta, porosa às relações e múltiplas agências da roça. Deste modo podemos pensar que uma das contribuições deste cinema para o *Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro* é justamente salvaguardar sua abertura, sua resistência a uma delimitação final, ou enumeração que esgote seus elementos e relações. Seja pelas inúmeras possibilidades, seja por equívocos inevitáveis ou por constantes atualizações, as roças rionegrinas e todo o sistema associado a elas é dinâmico e múltiplo, afeito a inovações e trocas e seu cinema não poderia ser diferente. O *cine-maniva* age sobre *multiverso* das roças: participa enredado pelas relações, mas, ele também, criando uma defasagem: ver por meio do cinema é, em alguma medida, ver de outro modo. Salvaguardar por meio do cinema é, de certa maneira, impedir que ela se mostre plena, ou plenamente encerrada. Como, entre outros, nos sugere, sem mais, este fotograma (a avó, o avô, o emaranhado de manivas, a mata estendendo-se no entorno, os seres invisíveis por ventura ali, a neta que faz o filme, mas que nesse momento compartilha o trabalho na roça; os sons dos galhos sendo quebrados; a pata de cutia e o que mais habitar a imagem, que está, vale lembrar, em movimento).

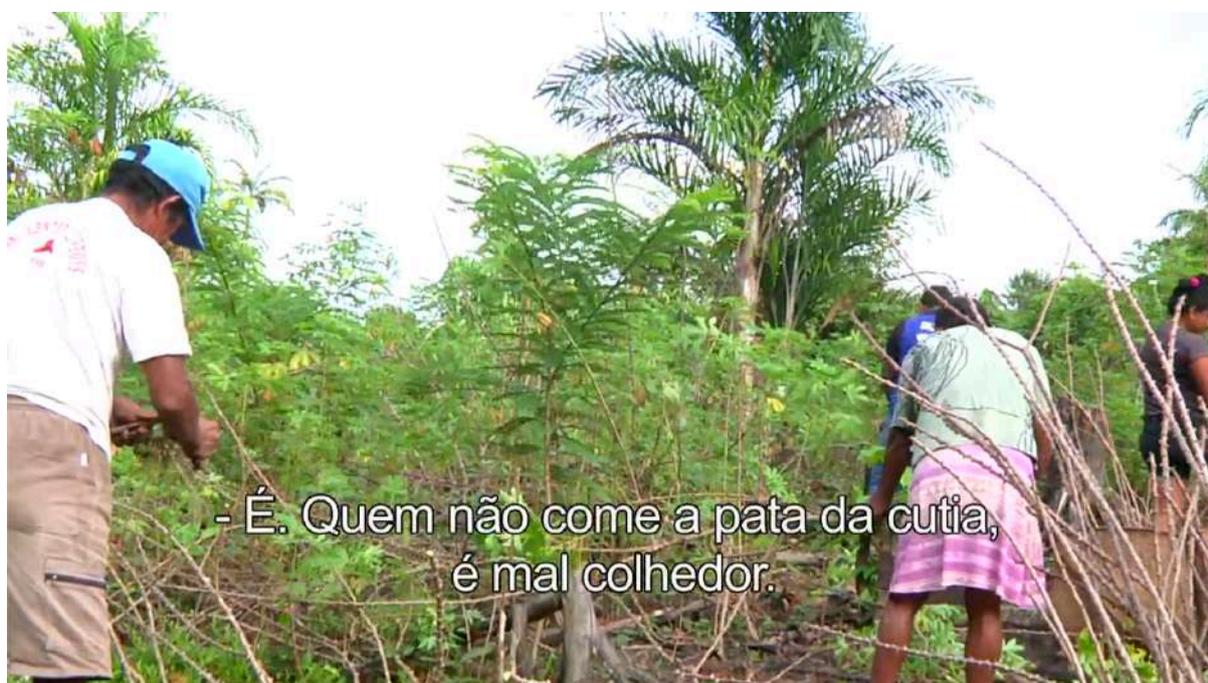


Fig. 134: A rede de relações que habita a imagem.
Fonte: Filme *Wehsé Darasé – Trabalho da Roça*

“Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente.” (KRENAK, 2019:30,31)

△△△

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Clarisse. *Comunidades por vir e imagens provisórias*. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 3, n. 1, p. 166-179, 2016.

ANDRELLO, Geraldo. *Rotas de criação e transformação: narrativas de origem dos povos indígenas do Rio Negro (introdução)*. Instituto Socioambiental, São Paulo; FOIRN, São Gabriel da Cachoeira, 2012.

BANIWA, André Fernando. *Sistema agrícola tradicional do Rio Negro, subsistemas e o caso do Sistema Agrícola Kaaly proposto pelo povo Baniwa e Coripaco promovendo sustentabilidade, bem-viver e protegendo conhecimentos tradicionais no noroeste da Amazônia Brasileira*. 24 f. Trabalho Final de Curso (Graduação em Gestão em Patrimônio Cultural Imaterial) – Departamento de Patrimônio Imaterial, Centro Lúcio Costa, Rio de Janeiro. 2015.

BARRA, Camila Sobral; DIAS, Carla de Jesus (org). *Barcelos indígena e Ribeirinha: um perfil socioambiental*. Instituto Socioambiental, FOIRN e ASIBA, São Paulo, Barcelos, 2013.

BARRETO, João Paulo Lima. *Wai-Mahsã: peixes e humanos. Um ensaio de Antropologia Indígena*. 2013. 93 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFAM, Manaus, 2013.

BARRETO, Tarcísio. Armando. *Introdução*. In: Aru, Revista de Pesquisa Intercultural da Bacia do Rio Negro, Amazônia. Ano 1, número 1. Instituto Socioambiental – São Paulo. Outubro, 2017.

MACEDO, Armando. *Introdução*. In: Aru, Revista de Pesquisa Intercultural da Bacia do Rio Negro, Amazônia. Ano 1, número 1. Instituto Socioambiental – São Paulo. Outubro, 2017.

BRASIL, André. *Bicicletas de Nhanduru: Lascas do extracampo*. In: Revista Devires, V. 9, N. 1, P. 98-117, Belo Horizonte, jan/jun 2012.

_____. *Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Revista FAMECOS, v. 20, n. 3, pp. 578- 602. Porto Alegre, setembro/dezembro 2013.

_____. *Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica*. In: Novos Estud. CEBRAP, v.35.03, p. 125-146, novembro, 2016.

BRAYNER, Natália Guerra. *Da roça à mesa: Caminhos e sentidos da patrimonialização do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, AM*. In: Jane Simoni Eidt e Consolacion Udry (Org.). *Sistemas Agrícolas Tradicionais no Brasil*. 1ª ed., EMBRAPA, p. 29-53. Brasília, DF, 2019.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Questões suscitadas pelo conhecimento tradicional*. Revista de Antropologia, USP, v. 55, número 1. São Paulo, 2012.

DIAS, Carla de Jesus (org). *Santa Isabel do Rio Negro (AM): situação socioambiental de uma cidade ribeirinha no noroeste da Amazônia brasileira*. ISBN 978-85-85994-50-1. São Paulo: Instituto Socioambiental; Santa Isabel do Rio Negro, AM: ACIMRN - Associação das Comunidades Indígenas do Médio Rio Negro: São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2008.

EMPERAIRE, L. *Patrimônio agrícola e modernidade no Rio Negro (Amazonas)*. In: Manuela Carneiro da Cunha; Pedro de Niemeyer Cesarino. (Org.). *Políticas culturais e povos indígenas*. 1ª ed., Cultura Acadêmica, p. 59-89. São Paulo, 2014.

EMPERAIRE, L.; VELTHEM, L.H.van; OLIVEIRA, A. G. De; SANTILLI, J.; CARNEIRO DA CUNHA, M.; KATZ, E. *Dossiê de Registro: O Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro*, IPHAN, IRD, CNPq, Unicamp, ISA, FOIRN, ASIBA e ACIMRN. Brasília, 2010.

FAUSTO, Carlos. *Donos Demais: Maestria e Propriedade na Amazônia*. Mana: Estudos de Antropologia Social, 14 (2): p. 280-324, Rio de Janeiro, 2008.

FONTES, Francineia B. *HIIPANA, EENO HIEPOLEKOA: Construindo um pensamento antropológico a partir da mitologia Baniwa e de suas transformações*. Dissertação de mestrado em Antropologia no Museu Nacional/ UFRJ. Rio de Janeiro, 2019.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *Da Língua Geral ao Português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. 2003

_____. *Rio Babel: a história das línguas na Amazônia*. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2011.

GUIMARÃES, César. *O que é uma comunidade de cinema?* In: Revista Eco Pós, v. 18, n.1, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

JUNIO FELIPE, Henrique. *Falas, lugares e transformação: os yuhupdeh do baixo rio Tiquié*. Tese de doutorado em Antropologia na Universidade Federal de São Carlos. 209 f. UFSCAR, São Carlos, 2018.

LASMAR, Cristiane. *De Volta ao Lago de Leite: Gênero e transformação no Alto Rio Negro*. Editora UNESP/ ISA. São Paulo, 2005.

KÊHÍRI, Tõrãmũ. *Antes o mundo não existia : mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã / Tõrãmũ Kêhíri, Umusĩ Pãrõkumu ;* desenhos de Luiz Lana e Feliciano Lana. 2ª ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

OLIVEIRA, Melissa Santana de. *Sobre casas, pessoas e conhecimentos: uma etnografia entre os Tukano Hausirõ e Ñahuri porã, do médio Rio Tiquié, Noroeste Amazônico* - Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 463p. Florianópolis, SC, 2016.

RIBEIRO, Berta G. *Os índios das águas pretas: modo de produção e equipamento produtivo*. Companhia das Letras / Edusp. São Paulo, 1995.

SERBER, Luiza de Paula Souza. *Regimes de Produção e Circulação Imagética no Território Indígena do Xingu*. Dissertação de mestrado ligada ao Departamento de Antropologia da UNICAMP. Campinas, 2018.

SOUTO, Mariana. *Texto de Mariana Souto para apresentação do trabalho na sessão pública de defesa*. In: *Arguição: Infiltrados e invasores [recurso eletrônico]: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo / Amaranta Cesar (et al.)*– Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *Cestos, peneiras e outras coisas: a expressão material do sistema agrícola no Rio Negro*. Revista de Antropologia, USP, V. 55 No 1, São Paulo, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. Tipití, v. 2, n.1, p. 3-22. EUA, 2004.

WRIGHT, Robin. *História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro*. Mercado das Letras e Unicamp–FAEP; São Paulo: Instituto Socioambiental. Campinas, 2005.

Referências eletrônicas

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Povos megadiversidade: o que mudou na política indígena no último meio século*. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/povos-da-megadiversidade/> publicado em janeiro de 2019, acessado em 15 de julho de 2019.

Índice de painéis

Painel 1: Fotografias de Alice Fortes, de 2010, durante a etapa de filmagem das oficinas de cinema dos Pontos de Cultura Indígena, focando a paisagem e a vida em São Gabriel da cachoeira.....	17
Painel 2: Fotografias de Alice Fortes, de 2010, durante a etapa de filmagem das oficinas de cinema dos Pontos de Cultura Indígena, tendo como tema as oficinas que tiveram como sede o prédio, com telhado de piaçava, que na época foi construído para abrigar o Pontão de cultura da FOIRN e a loja de produtos indígenas Wariró. Algumas cenas do cotidiano da oficina, como a decupagem e o procedimento de ver e comentar imagens.....	26
Painel 3: Fotografias minhas, de uma oficina de edição em São Gabriel da Cachoeira, em 2010. A presença do arco-íris não é eventual, na região. As imagens são de jovens editando e traduzindo o material filmado. O desenho pendurado na parede de uma das salas que utilizamos para trabalhar, retrata a Cobra-canoa de Transformação, parte constitutiva do mito de criação de grande parte dos povos do Rio Negro.....	31
Painel 4: Fotos de roças rionegrinas, tiradas pelos jovens participantes das oficinas, em 2015, em São Gabriel, Santa Isabel e Barcelos.....	76
Painel 5: Foto-sequência feita pelos alunos com a câmera do computador, na oficina de audiovisual do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, ao final de um dia de aula em janeiro de 2016, em São Gabriel da Cachoeira.....	81
Painel 6: Fotos minhas e de Pedro Portella, tiradas nas duas etapas da oficina de audiovisual do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, em Barcelos.....	82
Painel 7: Fotos minhas e de Pedro Portella, tiradas nas duas etapas da oficina de audiovisual do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, em Santa Isabel.....	90
Painel 8: Fotos minhas, de Pedro Portella e Paulo Rodrigues, tiradas nas duas etapas da oficina de audiovisual do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, em São Gabriel.....	99
Painel 9: Fotos tiradas por mim, com celular, durante o trabalho de campo, em 2017 na cidade de São Gabriel da cachoeira e redondezas	109
Painel 10: Fotos tiradas por mim, com celular, durante o trabalho de campo, em 2017 na comunidade de Taracuí	112
Painel 11: Fotos tiradas por mim, com celular, durante o trabalho de campo, em 2017 na comunidade de Acariquara.....	120

Anexo 1: Formulário de pesquisa encaminhado à FOIRN



Av. Álvaro Maia, 79 - Centro - Cx. Postal 31
69750-000 São Gabriel da Cachoeira AM Brasil
Fone/Fax: 0 (XX) 92- 3471-1254/1001 foirn@foirn.org.br

FORMULÁRIO DE CADASTRO PARA REGULAMENTAR AS RELAÇÕES ENTRE PESQUISADORES E ÍNDIOS NO RIO NEGRO

1. Identificação: “O cine-maniva do Rio Negro”

Pesquisadora: Julia Barreto Bernstein

2. Instituição Responsável pela pesquisa: UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte)

3. Breve descrição do objetivo e razão da pesquisa, bem como dos procedimentos que serão realizados:

O objetivo da pesquisa é trazer visibilidade para esse filmes produzidos nas Oficinas de Audiovisual para Salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, realizadas pelo IPHAN com apoio da FOIRN, ASIBA e ACIMRN. Filmes feitos por jovens indígenas sobre as roças de seus parentes. Dar visibilidade não só para os filmes (suas comunidades, personagens) mas aos saberes e modos de vida dos povos da região.

A ideia é estudar a relação entre esses filmes e as roças indígenas rionegrinas, resultando no que estou propondo chamar de “cine-maniva”, um cinema feito a serviço da roça e que é por ela atravessado. Para alcançar esse objetivo a minha proposta é trabalhar na roça com algumas “donas da roça” de dia (em especial nas comunidades de Acariquar e Taracuí) e à noite assistir a alguns dos filmes feitos pelos e pelas jovens cineastas indígenas durante as oficinas. Seria, ao menos nesse primeiro momento, um olhar compartilhado para os filmes, em diálogo com “donas da roça” e seus maridos, jovens realizadoras e realizadores indígenas e lideranças das comunidades e das associações. A princípio, ficaria nas casas dos ex-alunos Adilson da Silva Joanico em Acariquara e na casa de Larissa Mota Duarte em Taracuí. E também gostaria de conversar com algumas lideranças, homens e mulheres, em São Gabriel e Santa Isabel, na FOIRN e ACIMRN.

Antes de defender a dissertação de mestrado, pretendo voltar ao Rio Negro para compartilhar o que escrevi e reescrever ou suprimir partes que as comunidades/povos/pessoas com quem dialoguei na pesquisa julguem inapropriadas.

A minha ideia com a pesquisa é fortalecer o audiovisual como ferramenta de luta pelo reconhecimento dos saberes e modos de vida dos povos do Rio Negro.

4. Onde pretende realizar as atividades?

São Gabriel da Cachoeira, Taracuí, Santa Isabel do Rio Negro e Acariquara. (Pensando em incluir uma segunda viagem para contemplar Barcelos, ainda sem possibilidade de financiamento até o momento, mas acho importante circular os filmes por lá, ainda demais depois das investidas dos vereadores da cidade contra os povos indígenas da região, portanto ainda não desisti.)

4.1 Tempo previsto para o término dos trabalhos: Março de 2019 preciso entregar a dissertação (a primeira viagem de pesquisa iria de 10/1 a 7/2.)

5. Informação sobre o uso e destinação do material e produtos derivados, dados e/ou conhecimentos coletados:

O uso dos dados coletados se dará unicamente para a escrita da dissertação de mestrado com o título “O cine-maniva do Rio Negro”, respeitando as regras de sigilo, observadas a partir da interlocução com “donas da roça”, realizadores e lideranças. Meu interesse é na influência que a roça tem nesse cinema/maniva e tenho total respeito por esses saberes ancestrais.

6. Contrapartida para a comunidade/povo, que assegure a seus integrantes o retorno social dos trabalhos realizados, garantindo a repartição de benefícios decorrentes da pesquisa, nos termos da Convenção sobre a Diversidade Biológica (CDB) e demais leis que regulamentam o assunto, seja por meio de pagamento de comum acordo com a comunidade/povo/associação, participação nos resultados financeiros da exploração econômica de eventuais produtos ou qualquer outra forma de contrapartida.

Não pretendo explorar economicamente essa pesquisa, ela é mais uma oportunidade de dar visibilidade aos filmes e as roças, ao jeito de viver dos povos do Rio Negro em uma pequena parcela de sua diversidade, através desses 17 filmes. A ideia é projetar os filmes nas 2 comunidades. Como contrapartida, me disponho a oferecer uma oficina de fotografia nas duas comunidades ou outras demandas que as associações possuírem e estiverem ao meu alcance cumprir, neste universo audiovisual, potencializando as iniciativas já existentes. Levar cópias dos filmes para as comunidades.

7. O material e produtos derivados, dados e ou conhecimentos autorizados, qual é o compromisso?

Antes de defender a dissertação me comprometo a, se não for possível por motivos financeiros ir de corpo presente apresentar os resultados da pesquisa para as pessoas/comunidades/povos que contribuíram, ao menos enviar várias cópias, em áudio, se for preciso, para que as pessoas saibam o que escrevi e autorizem a defesa e publicação, além de corrigir e apontar possíveis equívocos que posso cometer por diferença de culturas, línguas e significados.

8. Quanto ao sigilo, dados confidenciais envolvidos na pesquisa, qual é a garantia?

Me comprometo a não revelar a ninguém, nada que me foi revelado em sigilo, assim como tenho feito na minha relação com os povos do Rio Negro, desde 2010. Antes como professora de cinema, agora como pesquisadora desses filmes feitos em parceria.

9. Publicação e Divulgação: indicará a comunidade/povo indígena em cujas terras a pesquisa foi realizada em todas as publicações ou quaisquer outros meios de divulgação, bem como produtos resultantes da pesquisa, identificando o material ali coletado, assim como o conhecimento tradicional a que teve acesso, observada a cláusula de sigilo, de modo a garantir a origem do material e da informação?

Sim, me comprometo a sempre indicar as fontes dos materiais, informações e saberes, observando a cláusula do sigilo, não apenas da comunidade/povo, mas também da pessoa que compartilhou comigo aqueles dados e experiências.

10. O resumo sobre os resultados da pesquisa (tese, etc.), bem como cópia integral, em português, será enviado para o acervo da FOIRN e informação da comunidade?

Sim. Será enviado assim que concluída a pesquisa.

11. Qual o orçamento da pesquisa e suas fontes de financiamento?

Por enquanto não há financiamento. Consegui a passagem para Manaus de milhas que acumulo há algum tempo e estou arcando com os custos. Estou tentando um reembolso de R\$ 1000,00 a ser concedido pela UFMG, mas ainda não confirmado. Por este motivo conto com o apoio das associações FOIRN e ACIMRN, além de hospedagem na casa de ex-alunos nas comunidades de Taracuí e Acariquara, onde pretendo passar a maior parte do meu tempo no Rio Negro.

12. O projeto de pesquisa foi aprovado pelos órgãos competentes e se já foi submetido à avaliação do Comitê de Ética em Pesquisa responsável?

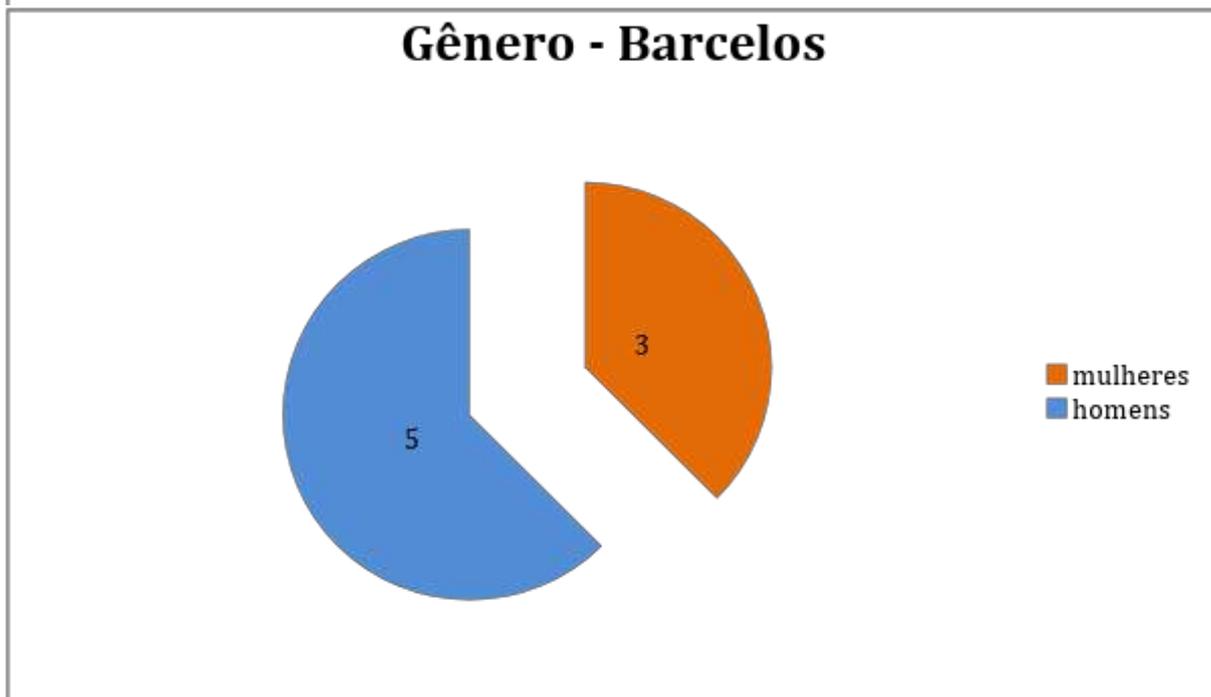
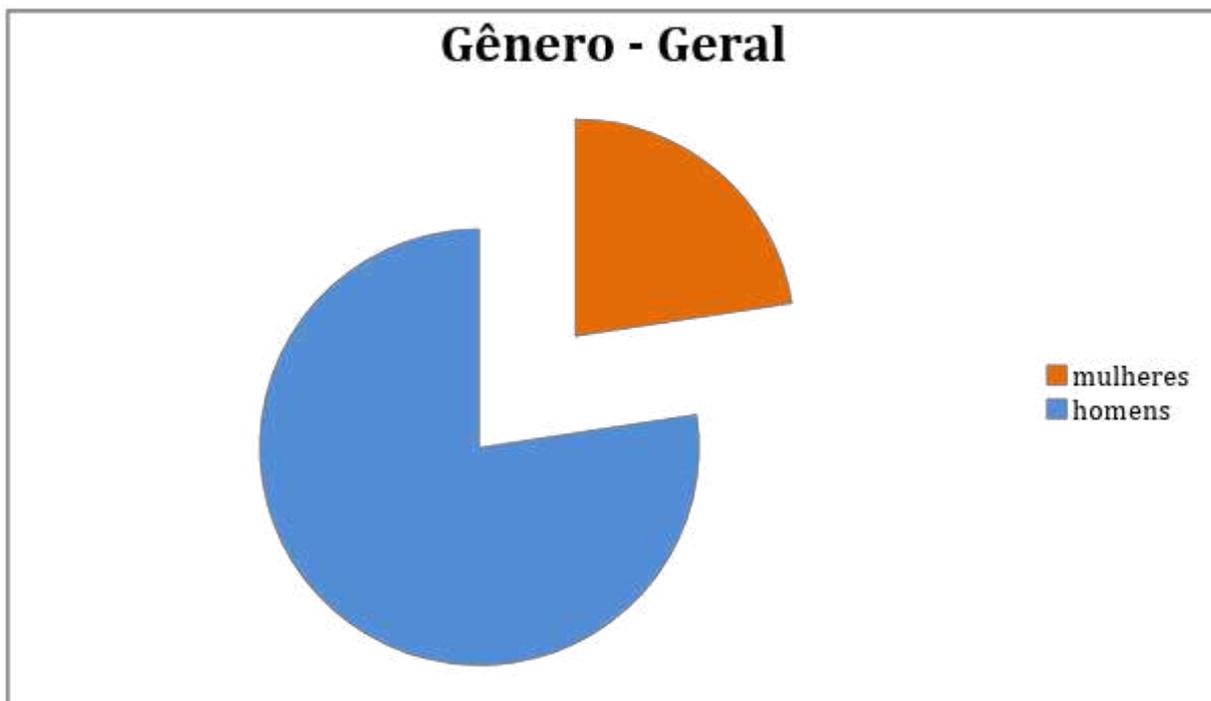
A pesquisa foi aprovada pela UFMG, pelos professores da Pós Graduação em Comunicação Social, mas, em geral, na comunicação as pesquisas não passam por comitês de ética. Não tive como submeter minha pesquisa, portanto, a um Comitê de Ética em Pesquisa.

13. Data: 19/12/2017

Assinatura:



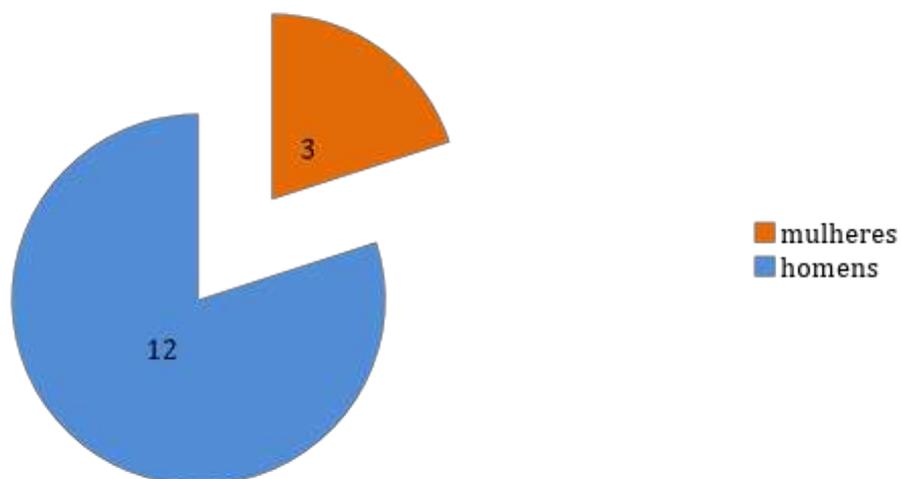
Anexo 2: Gráficos de participantes nas oficinas (por gênero e por etnia)



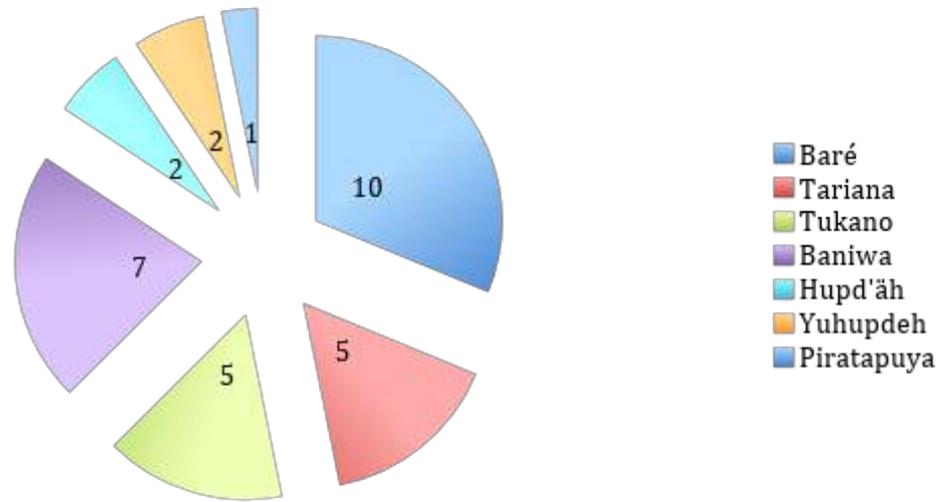
Gênero - Santa Isabel



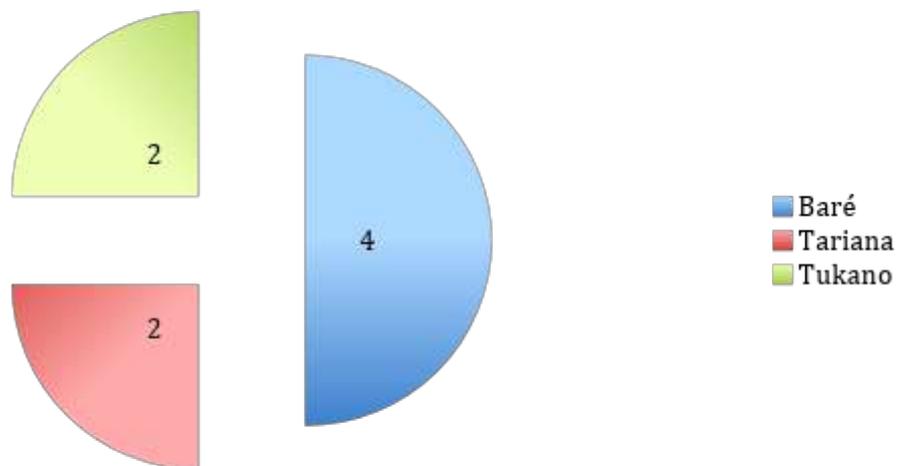
Gênero - São Gabriel da Cachoeira



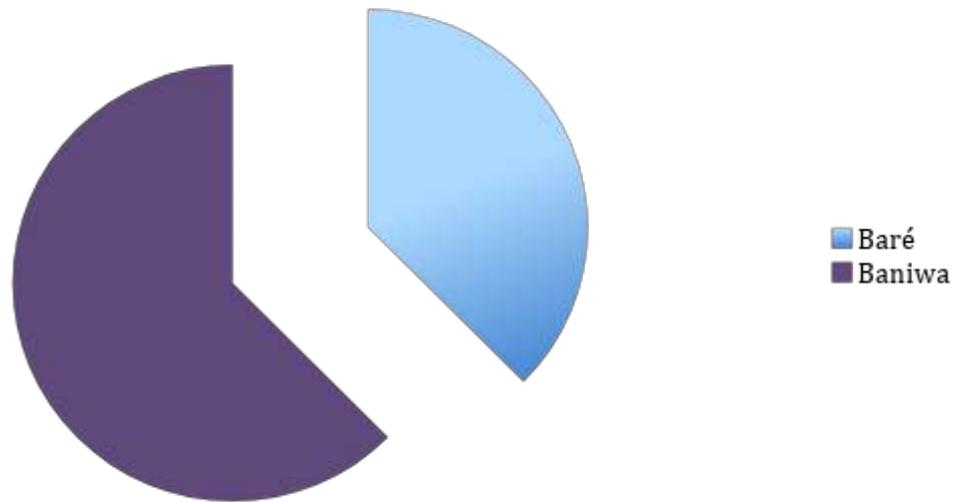
Etnias - Geral



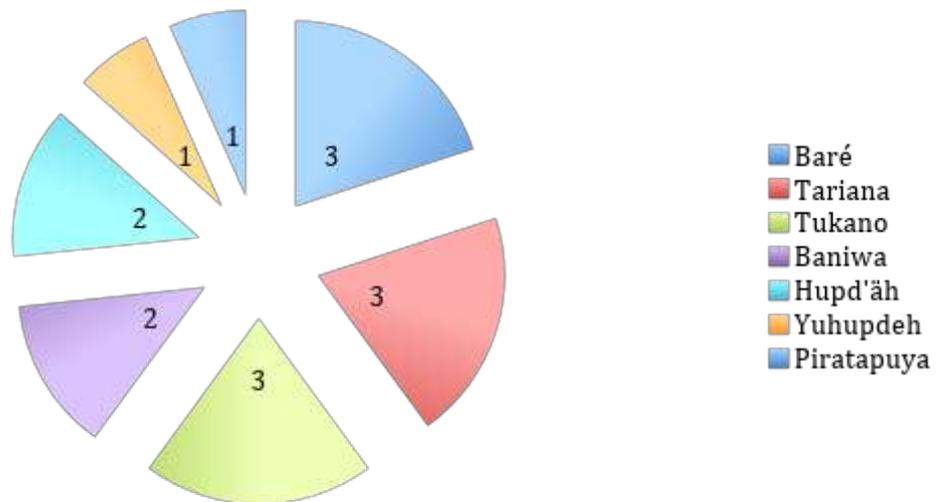
Etnias - Barcelos



Etnias - Santa Isabel do Rio Negro



Etnias - São Gabriel da Cachoeira



Anexo 3: Capa do DVD *Olhares Indígenas*

