

Reconhecimento e legitimidade do existir a partir da questão de Terras em Taego ãwa (2016)¹

Túlio Henrique Queiroz e Silva²

Uma estudante de jornalismo encontra 5 fitas VHS perdidas em um armário na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG) no ano de 2003 que continham registros dos índios Avá-canoeiros do Araguaia, na Ilha do Bananal, Tocantins. Aproximadamente 8 anos depois, seu irmão mais novo encontra essas fitas em casa; e revendo o material, ambos decidem ir ao encontro daquelas imagens e iniciam o projeto que se materializa no longa “Taego ãwa” lançado em 2016. Henrique Borela e Marcela Borela são os dois irmãos que dirigem o filme e todo o processo de contato com estas narrativas registradas. Segundo a dupla, em 2011, quando se estabelece o primeiro encontro, as câmeras de filmagens eram objetos de grande desconfiança por parte dos Avá-canoeiros, que só é superada em 2014 quando as primeiras tomadas do Diretor de Fotografia Vinícius Berger foram realizadas. A partir de então, operou-se um processo de produção de novas imagens e ressignificação dos registros já obtidos inseridos num contexto que dispunha, por um lado, uma equipe de cinema e, por outro, os Avá-canoeiros do Araguaia.

Os registros, que se somaram a outros obtidos já no processo de realização do longa, apresentam imagens sobre o contato forçado pela Funai em 1973 à família ãwa, na época liderada por Tutawa Tuagaèk Jamagaèk ãwa (falecido em 2015); mostra também trechos do cotidiano dos índios já na área para onde foram descolados, além de outras

¹ Trabalho apresentado no GT 15: A linguagem da existência: lutas sociais e produção partilhada do conhecimento em audiovisual.

² Graduado em História e Mestrando, ambos pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre o Cinema produzido em Goiás durante um dos períodos de maior efervescência cultural na História do Brasil, que nos rendeu movimento como o Cinema Novo, Tropicália, Cinema Marginal, etc., que vai de 1960 até 1980. Além disso, também produz audiovisual.

imagens de arquivo que, embora não tenha ligação direta com os acontecimentos envolvendo a família *Ãwa*, funcionam como elementos norteadores na montagem do filme. Neste sentido, antes de tentarmos colocar *Taego Ãwa* dentro das categorias de documentário ou ficção, seria mais útil, dentro de nossa perspectiva, enxergar as narrativas fílmicas contemporâneas, onde este filme se insere, como aquelas que transcendem a própria representação, na medida em que buscam construir sua verdade; tornar real o que se conta. Assim, *Taego* trabalha tanto com índices - sejam as imagens de arquivo da família *Ãwa*, seja das imagens produzidas no encontro da equipe - quanto com montagem, maior controle da *mis-em-scène*, direção, etc.

Os irmãos nos mostram um interesse etnográfico por aquelas pessoas, uma empatia recíproca e uma vontade, sem medo de esconder sua posição. Assim, somos convidados a buscar extra-filme questões que não são arbitrariamente sanadas pelo longa. Há, portanto, presente na narrativa a disputa de dois campos fundamentais: a memória (ou melhor, a representação da memória dos índios) e a própria terra. Quanto à memória, no filme vemos uma tentativa de oficializar um discurso modernizante por parte do estado e dos sertanistas brasileiros que colocam os *Ãwa* como selvagem clássico, como por exemplo na parte onde temos imagens de arquivo onde o conhecido sertanista Apoena Meireles explica o empreendimento estabelecido em nome do estado em rumo ao progresso e ao desenvolvimento. É interessante notar no eco do que já se comentou sobre a construção narrativa do filme, e de que neste trecho em específico não sabemos ao certo se o registro de Apoena pertence ao contato com os *Ãwa*; porém nos conduz numa tentativa de contextualizar todas aquelas informações. Tudo isto está indissociavelmente relacionado com a disputa pela representação da memória desta família e deste povo. O filme movimenta-se na tentativa de reproduzir a *memória curta*, não totalizante e homogeneizante onde os *Ãwa* se auto reconhecem como pertencentes. E, neste sentido, a questão de terra, outro núcleo do problema, não pode ser separada destas questões.

Em *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*, Andrea França trata de questões pertinentes ao nosso debate. Segundo a autora, ao desenvolver conceitos importantes como transnacionalismo e internacionalismo para discutir o cinema, caracteriza como comunidades de sentimentos desterritorializadas as características de filmes mais recentes que transcendem noções territoriais clássicas como fronteiras nacionais. Com a aceleração do processo de globalização (Andrea França prefere utilizar o termo “internacionalização”) desde o final dos anos de 1980, deslocamentos em massa, diásporas e o exílio em busca de novas formas de vida criaram fenômenos em todo o mundo onde o processo de desterritorialização sublinha grande parte das pessoas. Identidades que são constantemente refeitas e reconstruídas a partir da necessidade de se estabelecer em outro lugar que te recebe como *estrangeiro*. O conceito de Fronteira consegue caracterizar boa parte destas experiências, mas o interessante aqui é pensa-lo fora de fronteiras geográficas físicas, e sim a partir do que a autora chama de comunidades de sentimentos, pegando emprestado a discussão de Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas*, e desenvolvendo-o para além da questão puramente territorial.

Assim, perceber o elo direto que a questão de territorialização – ou desterritorialização – contém com a questão da memória. Então, França levanta questões fundamentais:

[...]seria o modo de *itinerrar* que determina o modo de lembrar, que determina o tipo de memória que o filme abre como experiência? Ou seria, ao contrário, o modo de lembrar, a memória que o filme propõe, que condiciona um tipo (e não outro) de *itinerrância* dos personagens e das coisas?

Para além das respostas que possamos esboçar, o que é certo é que não podemos discutir o uso político e estético da memória (seja ela pessoal, pública) sem considerar a enorme influência das tecnologias de informação e de comunicação como veículos para todas as formas de memória, sem interpelar o próprio cinema cuja história atesta o quanto ele afetou e foi afetado por um “estado de mundo” [...] (FRANÇA, 2003, p. 59)

Os *Ãwa* encontra-se em processos de desterritorialização e luta por sua terra onde podemos situar a questão das disputas sobre sua própria memória, e uma interfere diretamente na outra. E como sugere França, é inevitável pensar os papéis das tecnologias de informação como veículos para estas memórias, e aqui, em especial o cinema. Deste modo, o filme sob a condução dos irmãos, como já dito anteriormente, não cessa de marcar posição ao mesmo tempo em que não tenta responder definitivamente questões relativas como a identidade do povo *Ãwa* e uma perigosa perspectiva purista sobre os indígenas, erro muito comum em outros trabalhos. O cinema apresenta-se, portanto, enquanto possibilidade de não apenas representar algo, mas também de se estabelecer e interferir no fluxo de realidade. Logo no início do filme vemos uma criança do povo *Ãwa* mirando a paisagem da região ao mesmo tempo em que escutamos uma música de *rap* ao fundo e novamente aqui não sabemos se de fato ela estava escutando aquela música ou se os diretores optaram por utilizá-la, mas é o que menos importa; útil seria observar os efeitos de fascinação visual que essa simples imagem exerce logo de início, apontando, de certa forma, uma primeira impressão para o filme onde coloca a questão da identidade fronteiriça, e, como veremos mais pra frente, desterritorializada.

Há uma outra cena que merece ser destacada, que é a cena da caça com Tutawa, sendo inclusive a mais longa. Nela vemos o líder da família *Ãwa* caçando, munido de arco e flecha, e pertence a um dos registros dos materiais de arquivo utilizado pelo filme. As imagens que sucedem à captura e abatimento do animal são pesadas; o animal agonizando, as flechas presas ao seu corpo, o desmembramento do animal; interessante pensar a escolha dos diretores pelo destaque à estas imagens, ainda mais na duração da cena. Assim, não conseguimos alimentar aquele senso comum de vitimação, cuja reação oposta só consegue alcançar o ódio e estranhamento; ambas posições não conseguem “compreender” o outro de maneira suficiente e, logo, estabelecer uma aproximação multilateral. O senso piedoso nos remete a pensar alternativas de tutela, e incorporação, o que Zygmunt Bauman chama de *antropofágica*, em oposição da *antropoêmica*, termos que ele tomou de empréstimo de Lévi-Strauss. A *antropofágica* consiste em “aniquilar os

estranhos *devorando-os* e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia[...]; já a *antropoêmica*: vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro (exclusão em guetos, etc.). ” (BAUMAN *apud* FRANÇA, 2003, p. 32).

A cena da caça, portanto, contém-nos pela força da violência exposta; e que desemboca em uma outra cena que mostra o desdobramento do empreendimento da caça numa atividade econômica para a comunidade onde forem deslocados – na cena, Tutawa vendendo partes do animal aos moradores. No filme, várias questões são levantadas, e inúmeras respostas são possíveis. Uma vez desterritorializados, devemos refletir quais as consequências destas transformações não só em seus modos de vida, mas também em suas cosmogonias. A questão da Terra não deixa de ser um problema historicamente e ideologicamente marcado, no sentido de que seu valor político repousa no papel que a própria terra desempenha na modernidade ocidental. E por outro lado, o que a terra passou a significar para eles, em específico. Em situação de fronteira, convivendo com outras comunidades, comercializando, e desenvolvendo inúmeras estratégias de sobrevivências, temos mais um retrato do dinamismo cultural de nós mesmos; mesmo se tratando do contato entre visões de mundo tão distintas. Há a cena em que um dos netos de Tutawa pergunta ao avô se ele lembra a forma como o povo *Ãwa* se pintava; a partir daí eles vão em busca de jenipapo para produzir a tintura preta que cobre os corpos. Além do distanciamento das práticas pertencentes à Tutawa em relação aos membros mais novos da comunidade, temos também o distanciamento provocado pela interância. São as crianças assistindo televisão, os penteados em referência aos astros globais, a vergonha em mostrar as partes íntimas. Isto não necessariamente significa algo ruim, como se a pureza da tradição estivesse sendo rompida; é preciso desviar destas necessidades de categorização de bom e ruim quando se trata de processos interculturais dada a complexidade da questão.

Já pelo final do filme, outra questão ressurge com maior força: dar a terra o nome *Taego Ãwa*, questão que se conecta com inúmeras outras, como a disputa pela

memória e pela própria sobrevivência enquanto povo. Serem reconhecidos, neste sentido, é mais do que aceitação, é também poder serem chamados da forma como compartilham suas memórias, da forma como se reconhecem, como os *Ãwa*; e esta questão perpassa a questão de demarcação de *suas terras*. Não em nome do passado glorioso, puro e preestabelecido; mas sim em nome de todas essas memórias pelas quais constituem a trajetória itinerante da família de Tutawa, todas essas transformações absorvidas e doadas durante sua história mais recente.

Taego Ãwa é um filme que coloca questões complexas; a forma como essas imagens são postas em movimento denota a capacidade do cinema em dar lugar para essas memórias frutos de processos de desterritorialização. Este filme, insere-se, desta forma, em um movimento da cinematografia contemporânea, através de inúmeros gêneros, que destaca comunidades de sentimentos transnacionais; o fluxo de comunidades de sentimentos desterritorializadas, e a relativa democratização dos meios de produção da tecnologia da informação, em especial do cinema, permite que estas memórias sejam colocadas nas pautas dos dias, e sejam discutidas e vistas por milhares de pessoas em todo o mundo. Neste sentido, *Taego Ãwa*, apesar de seu recente lançamento, já pode ser colocado ao lado de importantes filmes que tratam da questão indígena, assim como destas novas subjetividades e afetos que compõem o mundo contemporâneo a partir destas comunidades de sentimentos. Um filme que ultrapassa convenções não apenas do cinema clássico e da forma como o imaginamos, mas também da própria forma como enxergamos e nos relacionamos com o mundo, estabelecendo, assim, uma teoria do cinema que requer pensar nos papéis dos filmes para além do simples caráter representacional; enquanto linguagem, cinematografar pressupõe-se e, ao mesmo tempo, determina-se a partir do modo como conseguimos refletir e pensar sobre nossas experiências.

Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul
v. 1, n. 1, 2017.

Direção: Marcela Borela e Henrique Borela

Formato: Documentário

País: Brasil (GO)

Duração: 75'

Sinopse: Cinco fitas VHS encontradas na antiga Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Goiás disparam o desejo desse filme. Anos depois, munidos de mais imagens fotográficas e audiovisuais, vamos ao encontro dos *Áwa*, levar essas imagens para serem vistas, e para discutir a possibilidade de um filme ser feito. Mais imagens surgem desse encontro.

Referências Bibliográficas

FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

BORELA, Henrique; BORELA, Marcela; PARRODE, Rafael. Paradigma Incendiário. In: *II Fronteira – Festival Internacional de do Filme Documentário e Experimental*. Goiânia, 2015.