

Naine Terena de Jesus

**A domesticação das imagens:
narrativas indígenas
e apropriação tecnológica**

O ano era 1952 e a chamada no alto da capa da *Revista da Semana*¹ já anunciava o tom da narrativa que envolveria a visita de membros do povo Kalapalo, do Xingu, em Mato Grosso, ao Rio de Janeiro, para o casamento de Diacuí, mulher Kalapalo, com o sertanista Ayres Câmara Cunha. Intitulada “Diacuí no país das maravilhas”, a matéria é um prato cheio para pesquisadores que trabalham com a construção de narrativas acerca dos povos indígenas. O conjunto de textos e imagens mostra como a sociedade não indígena criava fantasias a respeito dos povos originários naquela época e como se descrevia o encontro entre os ditos civilizados e os indígenas, representados como selvagens ou romantizados como protetores da natureza. Essa visão deturpada não se restringe à década de 1950. Tem sido propagada por muitas gerações e dificulta a compreensão de que, neste século XXI, os povos indígenas dominam as diversas tecnologias com as quais entraram em contato — dos conceitos jurídicos ao *smartphone*.

Acompanhar o casamento da mulher indígena com um não indígena sob a óptica da imprensa naquele momento nos leva a pensar no agenciamento das narrativas e imagens dos indígenas em diferentes períodos, inclusive na atualidade, quando a internet ocupa um lugar importante na construção de narrativas e na disseminação de informações. No século XXI, vemos também a crescente presença dos equipamentos audiovisuais em inúmeras comunidades, em especial no Território Indígena do Xingu. A questão que se coloca é: o que muda quando as narrativas são tomadas, agenciadas, contrainformadas por aqueles que antes eram apenas personagens das histórias?

Que perspectivas seriam abordadas se a história de Diacuí fosse narrada pelo olhar do cacique Kumatse Kalapalo? Ele esteve no Rio de Janeiro para o casamento e poderia ter sido personagem ativo da reportagem. Constato isso numa pequena imagem em que Kumatse aparece segurando uma câmera, com uma legenda que anuncia sua intenção de registrar o discurso de um político durante o ato histórico que se tornou o casamento.

1 A revista publicou uma série de matérias acerca do relacionamento amoroso deste casal em outras edições, todas com o mesmo teor e linguagem, mas aqui tratarei apenas da edição 49, de 06.12.1952. Disponível em: memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_05&Pesq=diacui&pagfis=8936.

Não há nada que confirme se esse era mesmo o pensamento de Kumatse, qual momento gostaria de registrar, se realmente registrou algo ou se não era uma interferência da equipe jornalística concluir que a liderança estava interessada em fotografar um político e sua fala distorcida. A situação lembra um episódio posterior, cujo personagem é o deputado federal Mário Juruna, que nos anos 1980 usava seu gravador para registrar o que os políticos diziam e fazer valer as promessas proferidas por eles.

Boris Kossoy² escreve que a imagem do real retida pela fotografia fornece o testemunho visual e material dos fatos aos espectadores ausentes na cena. A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado da realidade passada, um produto final que caracteriza a intromissão de um fotógrafo num instante dos tempos. A partir de Kossoy, podemos ponderar que esse testemunho visual aportado pelo cacique não foi explorado como documento do episódio, mas sim como exemplo exótico de interesse de um “índio” pela tecnologia não indígena. A narrativa da revista continuou a ser um testemunho colonizador, que colocou os Kalapalo como centro das atenções, recorrendo ao estereótipo do não civilizado, do bom selvagem maravilhado com todas as novidades da cidade grande.

Em oito páginas com imagens e textos, a reportagem apresenta falas e impressões dos indígenas como “pitorescas”. O jornalista assume a postura de observar e descrever as impressões dos visitantes nativos e suas peculiaridades dentro da cena urbana, criando um universo de fantasias para o público leitor, o espectador ausente.

Na cobertura do casamento de Diacuí, a linguagem se aproxima das revistas de fofoca, com fotografias e legendas insistindo em mostrar o casal que se formava naquele momento como um conto de fadas nacional. Também vemos o registro da imagem dos jovens parentes da noiva, Diarila e Halita Kalapalo, quase sempre de forma romantizada, com um viés mais erotizado, exaltando o quanto chamavam a atenção das mulheres “civilizadas”.

O texto jornalístico se pauta na curiosidade dos “brancos” pelos Kalapalo no Rio de Janeiro e nas linhas de tensão

2 KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. Edição revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 36.

e no julgamento moral que envolvem a cerimônia. Em meio a termos pejorativos e até mesmo irônicos, se desenrola a espetacularização da presença indígena no mundo civilizado, o que nos dá também a dimensão de como se propaga a exotização dos povos originários até hoje, tanto nos veículos de comunicação, fontes de informação (e desinformação), como entre a população de maneira geral.

As legendas das fotografias também chamam a atenção pela forma como complementam a narrativa das imagens, como na imagem que apresenta a chegada de Diacuí à cidade maravilhosa: "Diacuí no aeroporto do Rio — Com um periquito na mão, meio assustada, segurando o noivo branco, a índia enfrenta a multidão civilizada". Ou ainda a legenda que acompanha a foto do cacique Kalapalo, com os seguintes dizeres: "O cacique virou fotógrafo — Quando explicaram que o discurso do vereador era pura besteira de branco, o cacique quis fotografá-lo".

Chegamos então a um momento fundamental para a abordagem da presença do audiovisual entre os indígenas, neste caso em especial, entre os xinguanos. Podemos compreender, a partir desse episódio, o quanto os indígenas caminharam para conquistar o agenciamento de suas próprias imagens no século XXI, principalmente em contextos políticos e de reapresentação histórica. Na fotografia de 1952, apesar do que diz a legenda, o cacique parece fotografar quem o está fotografando. Lamentavelmente, não temos acesso à imagem produzida por ele naquele momento. Não sabemos ao certo se foi produzida alguma imagem, nem se ele quis mesmo fotografar o vereador.

Essa supressão da fala indígena segue a lógica dos testemunhos visuais das fotografias produzidas com a finalidade de apresentar o indígena, que por muito tempo excluíram o olhar do próprio indígena sobre sua realidade. Essa exclusão foi superada pelo movimento dos povos originários e por seu interesse em se aprofundar no campo da produção audiovisual, impulsionado pela atuação de grupos não indígenas em projetos de formação nas aldeias.

Uso o termo "exclusão" porque a própria história coletiva e individual aponta para o interesse na limitação de acesso dos indígenas a aparelhos eletrônicos no século XX. O interesse individual de tomar a tecnologia para si e realizar um registro,



O CIRCONE VIROU FOTOGRAFO — Quando apertamos que a distancia do vacanzeiro era para o banchito do menino, o circone que fotografava.

Dizem a sempre no seu linguagem peculiar: — Muito simpático. Não pode passar sem o circone. Mas não tem, não, não. — Dizem, então, que não podemos passar no circone e não a que abramos os olhos, foram expostos em fotografias.

CHICO E BANHEIRA

De lá partem para o Hotel, onde tem uma banheira de alvenaria, um do lado do outro, de madeira com o habitado de madeira. — E grande, lá a abriga de sempre no seu apartamento de alvenaria alvenaria. De lá para — Diacui e Helena — pediram fotografar no banheiro, lá dentro de tudo, por algum tempo.

De lá para Diacui não há permanência.

OS MOTOS DE COPACABANA E OS MOTOS DE BERTINI

Os motociclistas temem muito da cidade. Por não serem mais conhecidos os motociclistas, conhecendo-os com segurança.

GRACA E ELEADOR — A todos acham graça de alvenaria e grande de alvenaria de alvenaria, que não apertamos de alvenaria de alvenaria.



"Diacui no país das maravilhas". Revista da Semana, ano LI, n. 49, 06.12.1952, p. 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil

como ocorreu em 1952, demonstra que, para além dos projetos de formação proporcionados por instituições indígenas e parceiros, o que faltava era realmente a presença dos equipamentos dentro das comunidades. Isso invisibilizou algumas das iniciativas individuais que talvez nos trouxessem um pouco mais da intencionalidade e da importância da produção audiovisual entre os indígenas. Hoje, as informações acerca da presença audiovisual nas aldeias estão restritas a processos iniciados nas décadas de 1970 e 1980.

Temos informações que apontam para o uso de câmeras fotográficas por indígenas de maneira isolada em anos anteriores. A produção de imagens por indígenas é um desejo coletivo e individual, e o acesso aos equipamentos é um dos principais elementos para se colocar em prática as subjetividades e o registro de memórias. Existe uma categorização sobre tais produções, dividindo-as entre os atos e registros cotidianos e de consumo familiar, por um lado, e as produções realizadas para o público externo, por outro. Essa divisão é muito tênue, pois imagens produzidas antes de 1980 são registros importantes dos modos de ser dos indígenas e constituem um acervo importante das memórias individuais e coletivas.

De 1952 aos dias atuais, alguns sinais nos fazem pensar na relação dos povos indígenas com a produção audiovisual e em como os atravessamentos das tecnologias da comunicação constituem a vida indígena nos dias de hoje.

Adentrando o terreno dessa exposição, temos a possibilidade de averiguar imagens do passado e do presente em diálogo, fazendo contrapontos entre os olhares indígenas e não indígenas a partir do percurso histórico e de memória guardado nas produções visuais acerca do território xinguanó, desde os viajantes europeus do século XIX até o audiovisual indígena de hoje, incluindo antropólogos e fotógrafos de diferentes origens e períodos e, talvez com maior importância, filmes realizados por pessoas como a liderança Pirakumã Yawalapiti. Um mosaico importante para se captar o pensamento autônomo e a autorrepresentação indígena.

A produção audiovisual indígena no estado de Mato Grosso cresceu nos últimos anos. Em 2014 e 2015, realizei um levantamento de associações e comunidades indígenas presentes no Facebook e detalhei uma pesquisa acerca dos produtores de audiovisual indígena do estado, com ênfase

nos cineastas indígenas e em como vinham ocupando o espaço de editais, festivais e premiações, em especial na categoria documental. Parte do projeto de pós-doutorado no Laboratório de Estudos sobre Tecnologia da Informação e Comunicação na Educação (LêTece) da Universidade Federal de Mato Grosso, a pesquisa buscou refletir sobre as implicações socioculturais do uso de tecnologias de comunicação e informação nas aldeias. Foram identificados 18 realizadores indígenas pertencentes aos povos Panará, Khisêlje, Kuikuro, Xavante, Ikpeng, Kawaiweté e Manoki. A maior parte deles havia se formado no projeto Vídeo nas Aldeias e não adotou o audiovisual como profissão, no máximo como atividade secundária. Registrei a presença de pelo menos dez associações e instituições indígenas (e não as indigenistas) com sites próprios e em funcionamento. Pelo menos 13 delas estavam presentes no Facebook. Acredito que, desde então, esses números tenham aumentado ainda mais.

Este tem sido um tema muito debatido, à luz do discurso sobre o desaparecimento dos saberes culturais dos povos com a adesão aos conhecimentos do sistema colonizador e de consumo. E nos serve também para pensar a linha que separa as produções de indígenas das realizadas por não indígenas: como um indígena se vê e se representa para a sociedade e quais aspectos são exaltados por eles como importantes na relação cotidiana com o seu entorno. Para além de se rerepresentar ao outro a partir do domínio do audiovisual, essa produção funciona também como mecanismo articulador para a resistência e continuidade dos saberes e fazeres de cada etnia, principalmente quando os inúmeros registros de rituais e modos de fazer são oferecidos pelos indígenas para consumo interno e externo.

Esse consumo interno e externo desenha-se inclusive nesta exposição, quando temos a participação do Coletivo Kuikuro de Cinema, de Divino Tserewahu, Kamatxi Ikpeng, Kamikia Kisêdjê, Kujaesage Kaiabi e Piratá Waurá, trazendo trabalhos inéditos para se rerepresentarem aos visitantes. Escrevo "rerepresentar" considerando que a exposição traz um conjunto de imagens históricas do território, que completou 60 anos de demarcação em 2021, em diálogo com as novas proposições dos participantes. Denilson Baniwa e comunicadores da Rede Xingu+ também participam, cola-

borando para as dinâmicas atuais que movimentam o que poderíamos chamar de domesticação das tecnologias de comunicação, arte e memória.

Se a tentativa de domesticação do indígena a partir da divulgação de suas imagens foi muito comum em períodos como o avanço da Comissão Rondon e da Marcha para o Oeste, hoje, trabalhos autorais indígenas disputam espaço com produções de grandes grupos. Agora são os indígenas que domesticam a tecnologia, apropriando-se da fotografia e do vídeo para apresentar suas narrativas.

Essa domesticação fica nítida no trabalho de realizadores indígenas que atuam também em outros campos da comunicação, como blogs, sites e redes sociais, utilizando linguagens artísticas e performativas para chamar a atenção do público espectador. Grandes coletivos de comunicação ampliam as guerrilhas de informação, estendendo o espaço de produção e construindo uma rede de formação quase contínua entre indígenas de diferentes povos e regiões do país.

Os próprios convidados desta mostra são um exemplo dessa interlocução entre a produção audiovisual e sua extensão nas redes sociais. Aqui, retomo a questão textual que acompanha a visualidade. Nos perfis de alguns dos convidados da exposição, os textos são fundamentais para a apresentação de seus trabalhos, comunidades e maneiras de atuação. Escritos ora em língua portuguesa, ora em suas línguas maternas, esses textos constituem narrativas para uma arte que não se separa da vida. As tensões dilatam o fio da memória coletiva, trazendo um pouco mais do contexto individual dos realizadores, que reafirmam sua etnicidade registrando a si mesmos em ação.

Nas redes sociais, o discurso varia entre a necessidade de apresentar as maneiras de se fazer audiovisual indígena e a importância de dizer que a cultura indígena se mantém viva e híbrida. O domínio da tecnologia oriunda de um universo externo, no ponto de vista dos realizadores indígenas, parece não se sobrepor às tecnologias já produzidas por suas comunidades há séculos.

Nessa produção cultural, as habilidades são adquiridas a partir do reconhecimento da arquitetura dos equipamentos audiovisuais e de suas condições de manuseio. São práticas que os indígenas dominam, pois são produtores de cultura

material arrojada com tecnologias sociais indiscutivelmente necessárias. Era mesmo questão de tempo que aplicassem às linguagens audiovisuais a originalidade de seus pensamentos para a constituição de narrativas.

Falar nas habilidades me lembra um diálogo que tive com os curadores da exposição, em que ressaltai o fato de que os indígenas, em sua maioria, dominam alguma técnica de produção artística, algo que se relaciona à própria educação indígena, o que se poderia chamar de uma educação dos sentidos. Takumã Kuikuro, por sua vez, comentou que não seria um bom cantor ou um bom lutador, que seu domínio estava no campo da produção cinematográfica. Embora tal habilidade tenha sido adquirida depois do contato com os não indígenas, as tecnologias da oralidade e da visualidade são muito presentes no mundo indígena, por isso Takumã não está fora dos contextos de habilidades indígenas, mas sim inserido em outro momento, o das outras tecnologias. Chamo isso de “quarto momento”³ da história indígena, que fomenta as maneiras de se viver e mostrar a vida indígena a partir do reconhecimento de que as máquinas oriundas do mundo não indígena podem facilitar a representação de toda a cosmogonia indígena, sem evitar que cada autor imprima sua personalidade artística e cultural ou, ainda, as técnicas e os estilos de produção.

O fato é que a inserção da linguagem audiovisual no contexto indígena estimula seus produtores a apresentar ao mundo, ou melhor, a materializar as narrativas orais que permeiam cosmogonias, rituais e filosofias indígenas. Se antes do domínio dessa tecnologia era preciso colocar a imaginação em prática para criar mentalmente as narrativas nas rodas de história, ou no suporte fornecido pelas cerâmicas, cestarias e demais objetos produzidos a partir das tecnologias ancestrais, o audiovisual serve de apoio para que indígenas possam apresentar a não indígenas suas maneiras de ver e estar no mundo.

A tecnologia social das narrativas orais e o estímulo criativo do ouvinte para a visualização das histórias encontra eco nas tecnologias de comunicação, que trazem equipamentos

3 Ver: TERENA, Naine. “Arte ativista”. ZUM, São Paulo, IMS, n. 19, dez. 2020.

e técnicas capazes de facilitar ao espectador não indígena a entrada nesse universo por vezes incompreendido, devido ao distanciamento territorial e educacional. Sabemos que a educação formal no Brasil pecou bastante nas últimas décadas no ensino da história e das culturas indígenas.

O tempo entre o registro realizado pelo cacique Kalapalo e os dias de hoje reforça que a ocupação desse espaço pelos indígenas é, sobretudo, uma reivindicação para a constituição da própria narrativa. Porém, o cacique Kalapalo, sem outra tecnologia mais acessível para se expressar, estava à mercê dos poderes daquele momento.

Ainda enfrentamos o estigma dos indígenas que têm acesso às tecnologias: "Índio com *smartphone* não é mais índio", dizem aqueles que tentam desconstruir lutas e identidades, fazendo com que a sociedade de maneira geral não reconheça indígenas que dominam suas "mídias nativas" como indígenas, mas sim como pessoas que já migraram para um campo "civilizado". Nesse campo político é que o audiovisual ganha espaço, justamente para expressar o contrário: ao dominar os aparatos tecnológicos, as culturas indígenas se mantêm e se afirmam pelo próprio movimento de produção audiovisual. A autorrepresentação mostra a cultura em movimento, viva e latente, a partir das estéticas cotidianas de seus territórios, domesticando imagens, domesticando tecnologias, domesticando narrativas.

NAINE TERENA DE JESUS é professora, cineasta, artista, curadora e pesquisadora. Doutora em educação (PUC-SP) e graduada em comunicação social (UFMT), é docente na Faculdade Católica de Mato Grosso. Em 2020, foi curadora da exposição *Véxoa: nós sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.