



Espelho Nativo:

Reflexões e imagens compartilhadas entre os Tremembé de Almofala

Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira

Fortaleza – Ceará

Novembro 2014

Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira

Espelho Nativo: Reflexões e imagens compartilhadas entre os
Tremembé de Almofala

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais, sob orientação do orientador Dr. Antônio George Paulino.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B164e Bandeira, Philipi Emmanuel Lustosa.

Espelho Nativo : Reflexões e imagens compartilhadas com os Tremembé de Almofala /
Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira. – 2014.
117 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Humanidades, Curso de Ciências Sociais, Fortaleza, 2014.

Orientação: Prof. Dr. George Paulino Nogueira.

1. Tremembé de Almofala. 2. Antropologia Visual. 3. Antropologia Compartilhada. 4.
Etnologia e Etnografia Indígena. 5. Audiovisual e Fotografia. I. Título.

CDD 300

Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira

Espelho Nativo: Reflexões e imagens entre os Tremembé de
Almofala

Aprovado em _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADOR: Antônio George Paulino (UFC)

1º EXAMINADOR:
Profa. Dra. Simone Simões Ferreira Soares (UFC)

2º EXAMINADOR:
Profa. Dra. Cristina Maria da Silva (UFC)

3º EXAMINADOR:
Profa. Dra. Joceny de Deus Pinheiro (UNILAB)

Dedicatória

Dedico, em primeiro lugar, este trabalho a memória de Raimunda Marques, a Raimundinha Tremembé, filha do cacique João Venâncio, quais possuo um vívido sentimento de gratidão e aprendizado. Adiante, um grande salve ao movimento indígena no Ceará e seus parceiros, por sua resistência e coragem em descobrirem-se em meio a uma sociedade que aniquila sua história e presença.

À Benedito e Iracema, pelo essencial: coração. É preciso ter fé para seguir o próprio caminho.

À Érico, pela luz e razão de ser. Esse trabalho é seu, curumim.

À Dona Zilda, pelo pedido irrecusável. Por você, mãe de todos!

Aos tantos amigos colaboradores entre aldeias e estúdios, minha sincera gratidão!

Agradecimentos

Agradeço de todo coração às lideranças e professores Tremembé que aceitaram e colaboraram com um projeto estranho de captação de imagens, pondo um pouco de lado a legítima desconfiança da tal antropologia e de seus pesquisadores para dar chance a um rapaz sem gabarito vindo sabe-se-lá de onde. Sem eles, sem sua colaboração, seria impossível a realização deste trabalho: Nenê Beata, Manoel Domingos, Raimundo Caçador, Tarcísio Pedro, Maria Bela, Izabel Bela, Calixto, Diana, João Gomes, Lizete, Dona Zeza, Babim, Ângela, Chico Izide, Zé Fué, Michel, Grosso, Neide, Vicente, Manoel, Andreína, Getúlio, Aurineide, Eudes, entre tantos outros que vou lembrando aos poucos e que peço desculpas por não lembrar aqui.

Em especial, registro minha eterna gratidão a Dijé, pelas acolhidas e guias nas areias e travessias de Almofala, mas também por suas boas gaitadas e sua panela divina que ensinam a superar as adversidades de uma vida dura; à João Venâncio, cacique Tremembé de Almofala, mestre da Cultura Tradicional do Ceará¹, por sua disponibilidade, confiança e amizade, assim como pela coragem e serenidade inspiradora, desde sempre até agora; e ao Pajé Luis Caboclo, também Mestre da Cultura, que com sua sabedoria e bom humor abriu muitos caminhos e me protegeu de outros.

Na universidade, agradeço sinceramente ao meu orientador, Prof. George Paulino, que aceitou o desafio emergencial de concluir esta monografia. Ainda aos professores Alexandre Fleming Câmara, por todo apoio em uma fase anterior da graduação e pela possibilidade de participar de seu *Cine Cara Dura*; à professora Simone Simões, por sua coragem, determinação e sabedoria em ensinar antropologia com verdade de sentimento, estética e sobretudo ética, sentido a que devo muito em minha formação; aos colegas do Laboratório de Antropologia da Imagem (LAI), em especial a Patrick Walsh e Henrique Dídimo,

¹ Lei do Patrimônio Vivo do Estado do Ceará. Ver mais em: secult.ce.gov.br

pela parceria, amizade e produções sertões afora – *alegria e coragem*, era o espírito de partilha e generosidade, pois *a vida é correr perigo*, é o que a Rosa dos ventos de Guimarães ensinou para vencer as encruzilhadas dominadas pelos demônios que destroem o poder bravo – e libertário – da humanidade.

Aos também professores, mas antes de tudo colegas de trabalho e de militância na cultura, referências no patrimônio e na museologia social, Alexandre Gomes Oliveira e João Paulo Vieira, amigos queridos do Projeto Historiando, que entre a academia e o movimento social movem-se com liberdade e sentimentos sinceros de emancipação, segue minha gratidão pelo aprendizado, pelos incentivos e pela parceria nestes anos, sobretudo na Rede Cearense de Museus Comunitários.

Aos colegas de campo, bem mais experientes, com quem aprendi e muito troquei, um salve especial a Joceny Pinheiro, Juliana Gondim, Babi Fonteles, Elói Magalhães, entre outros que peço perdão por esquecer aqui, por favor sintam-se agraciados. Também, incontornáveis são os trabalhos de Carlos Guilherme Valle e Gerson Augusto de Oliveira Jr., sem os quais um “tremembólogo” não pode prosseguir com a mínima segurança, devemos todos uma gratidão ímpar.

À Everthon Damasceno, que sempre muito generoso e de brilhos nos olhos ajudou não só a minha pessoa, em campo e em base, mas a um sem-número de seres entre aldeias, continentes e dimensões, fazendo de sua vida um belo e admirável altruísmo.

Agradeço por fim, àquelas que sempre acreditaram nesse trabalho: Ianny Lustosa e sua ascendência Tremembé, que compartilhou os primeiros momentos de campo nas aldeias e Vanessa Moreira, que buscou conscientizar-me do caminho acadêmico e me motivar a retomar os rastros deixados perdidos em alguma vereda.

O dom, no sentido da dádiva, que o orgulho, o medo, a ganância e os ressentimentos podem ofuscar, é sempre e lentamente polido com carinho e paz-ciência por seres sensíveis. A descoberta de si feito à imagem da igreja que ressurgiu soterrada por uma duna em meio a uma aldeia esquecida.

Resumo

Nesta monografia em Ciências Sociais busco abordar um grupo social específico, os Tremembé de Almofala, do litoral noroeste do Ceará, através dos filtros conceituais da fotoetnografia, da antropologia visual, da etnologia e etno-história indígena. O texto busca um aporte teórico inicial na tentativa de acercar-se metodologicamente do objeto “imagética dos índios do Ceará” (Capítulo 1 - *A imagem como método etnográfico: aportes para uma etno-história indígena*), para então dar forma a uma reflexão sobre o processo de pesquisa de campo e as produções dele resultantes, em cinco anos de atuação direta na Área Indígena de Almofala (2005-2009), entre passagens por outras comunidades e aldeias, em que foi realizado um ensaio fotográfico e um filme documentário (Capítulo 2 – *Os Tremembé de Almofala e a imagem como dispositivo etnográfico*). Por fim, as considerações finais tratam do filme Espelho Nativo e seus desdobramentos, considerando alguns aspectos diversos, de sua proposta fílmica e condições de realização até recepções nativas e circulação, apontando para uma transformação da relação de pesquisador em colaborador e do processo de pesquisa-ação em produção imagética e fenômeno museológico.

Palavras-chave: Tremembé de Almofala, antropologia compartilhada, antropologia visual, etnologia e etnografia indígena, audiovisual e fotografia.

Abstract

This monograph in Social Sciences approach a particular social group, the Tremembé of Almofala, habitant in northwestern coast of Brazil's State of Ceará, through the concepts of photoethnography, visual anthropology, indigenous ethnology and ethno-history. The text seeks an initial theoretical contributions in an attempt to methodologically approach the object "imagery of Ceará Indians" (Chapter 1 - The image as ethnographic method: contributions to an indigenous ethno-history), then give way to reflect on the field research process and the production of it resulting in five years of direct involvement in the Indigenous Area of Almofala (2005-2009), between stints in other communities and villages, it was produced a photo essay and a documentary film (Chapter 2 - The Tremembé of the Almofala and the image as ethnographic device). Finally, the final considerations treat the film *Native Mirror* and its consequences, considering some different aspects of your film proposal and conditions of issue until native receptions and circulation, pointing to a transformation in the relation of the researcher into a partner, and of process of researching into a image production and museum phenomenon.

Keywords: Tremembé of the Almofala, shared anthropology, visual anthropology, indigenous ethnology and ethnography, audiovisual and photography

Sumário

Introdução: <i>Espelho Nativo</i>	11
-----------------------------------	----

Capítulo 1. A imagem como método etnográfico:

aportes para uma etno-história indígena

1. Antropologia Visual e Antropologia Compartilhada	20
2. A invenção do índio: uma imagem-imaginário	30
3. Imagens de índios e outros índios – “os tapuias do nordeste”	32
4. Por uma etnologia dos índios do Ceará e suas imagens	39

Capítulo 2. Os Tremembé de Almofala e a imagem como dispositivo etnográfico

1. Um olhar etno-histórico sobre os Tremembé	45
2. Notas para uma concepção de representação compartilhada com os Tremembé	64
3. Perspectiva de campo:	73
4. Fotoetnografia nos Tremembé de Almofala (2005-2007)	73
5. Ensaio Fotográfico	76

Considerações finais: o filme <i>Espelho Nativo</i> e seus desdobramentos	96
---	----

Referências bibliográficas	104
----------------------------	-----

Introdução

Espelho Nativo, assim intitulado, nasceu como um projeto de pesquisa e produção de imagens em parceria com os Tremembé de Almofala, etnia indígena do litoral norte cearense. Constituiu-se este projeto em três frentes de atuação: um ensaio fotográfico; uma pesquisa antropológica e um ensaio audiovisual (documentário).

Estas linhas de trabalho, apesar de originarem-se de formas autônomas para as especificidades de linguagens, objetivos e ações próprias a cada uma, foram desde o início justapostas na construção do *olhar*, da metodologia e da *atuação*; linhas propostas como um método híbrido entre etnografia e análise/ produção de imagens em moldes colaborativos. Abordagens que, interagindo e contaminando umas às outras, com liberdade de *transcrição*², permitiram resultar na produção desta monografia em ciências sociais, um ensaio e exposições fotográficas e um filme documentário.

A pesquisa foi orientada primeiramente pela revisão bibliográfica e pelo estado da arte do objeto, com aporte nos estudos de teoria antropológica, etnologia indígena no Nordeste, antropologia visual e pelo trabalho etnográfico. Expandidos os horizontes teóricos, em um segundo momento a pesquisa acercou-se mais de seu objeto, concentrando o olhar nos trabalhos produzidos sobre os índios Tremembé, de textos acadêmicos recentes até documentos históricos (cartas, textos, iconografia e cartografia), passando pela historiografia de autores clássicos e folcloristas cearenses.

No que tange à fundamentação teórica para a preparação da pesquisa de campo, empreendimento este iniciado em 2004 e que se seguiu até 2009, baseei-me nos métodos etnográficos, procurando problematizar questões evocadas nas aldeias através da antropologia visual e antropologia compartilhada, na tentativa de articular a etnicidade pulsante do campo ao campo da imagética, sobretudo a reflexão, ancorando-me na bibliografia historiográfica e acadêmica publicada sobre os Tremembé.

Devo postular aqui que o embasamento proposto pela antropologia visual, para além de um suporte teórico, configurou-se como uma metodologia dos

² Uso na ambiguidade tanto da perspectiva literária de Haroldo de Campos, como também das abordagens da História oral (MEIHY, 1990/1991 *et al*).

trabalhos de análise e produção de imagens. Inicialmente a fotografia e progressivamente o vídeo foram colocados como recursos metodológicos centrais no campo: longe de se configurar como “ilustração”, a imagem constituiu o *locus* epistemológico e também o horizonte reflexivo onde a pesquisa se apoiou e se mobilizou, do campo para a base. Das relações que teci e vivenciei nas aldeias, as que produziram o material mais significativo da pesquisa convergiram de alguma forma para a análise ou produção imagética, firmando um elo específico entre fotógrafo e comunidade.

Inicialmente, fui influenciado a configurar um objeto de estudo aos moldes das análises etno-históricas de sociedades indígenas brasileiras na fase pós-Darcy Ribeiro (1995; 1973; 1979), como os trabalhos de Carneiro da Cunha (1987; 2000), Pacheco de Oliveira (2004; 1999), entre outros. Diante da longa bibliografia específica sobre os Tremembé, após a revisão crítica da historiografia e dos “folcloristas” agrupados no Instituto Histórico do Ceará – Pompeu Sobrinho (1951); Studart F^o (1963); Seraine, (1955; 1977) - o singelo, porém notório trabalho de Novo (1977), adentrei o campo em si, logo percebido como um terreno bastante revisitado.

Preparando-o, destaco as belas etnografias de Chaves (1973) e Souza (1983), o trabalho fundamental e constantemente atualizado de Valle (1993; 2005) e dos belos textos de Gerson Jr (1998; 2006), os aportes e artigos de Porto Alegre (1989; 2000), e, mais recentemente, a tese e as constantes contribuições de Silva (2003; 2011). Aos meus contemporâneos colegas de campo, como Fonteles (2003), Magalhães (2009), Gondim (2012), Viera Neto e Gomes (2010) e Gomes (2011), devo uma especial experiência etnográfica compartilhada, por vezes estreitada pela amizade e pela consciência comum da partilha do sensível e do conhecimento interpessoal.

Ao passo que a experiência de campo se dava mais intensa e constante, a inspiração e a admiração por Jean Rouch³ e sua imensa obra aumentava, e nesta medida gradual inclinei-me por sua atitude prática e metodológica

³ Doutor em Antropologia Social pela Sorbonne e engenheiro civil de formação, Rouch deixou de construir estradas na África colonizada pela França para realizar filmes anticolonialistas em parceria com os africanos. Criador do cinema-verdade ao lado de Edgar Morin, produziu quase 150 filmes, e influenciou profundamente a geração francesa da Nouvelle Vague. Faleceu em 2003, filmando em campo, no norte da África.

condensada na concepção de “antropologia compartilhada” (1978), da qual voltarei a tratar aplicando-a ao trabalho com os Tremembé.

Entre passos marcados à maraca, na travessia de rios, mares e aldeias, por rodagens e veredas, sob territórios sagrados, secretos ou proibidos, formada uma visão e inscrito no corpo, na ida e vinda de tantas léguas de imagens, memórias e venturas, pendi também ao transe, cedi à corporeidade: ao cine-transe e a etnoficção também de Rouch e ao perspectivismo de Viveiros de Castro⁴ (2003). Descobertas essas da pesquisa-ação, da relação entre autores e indígenas, entre pensar e pisar, meu modo de enxergar e sobretudo de abordar a visão de mundo dos nativos foi procurando fazer prevalecer não a interpretação ou tampouco a descrição, mas evocando dentro do universo nativo a perspectiva sensível, estética-política, cosmológica, deles mesmos: dos índios.

Em termos gerais, o perspectivismo “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo o qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundos pontos de vista distintos” (2003, p.347). Contudo, os pressupostos desta ideia levam a uma crítica etnológica das compreensões tidas por comuns no mundo ocidental: cultura e natureza, universal e particular, humano e animal, matéria e espírito, entre outros, são dualidades que se invertem na perspectiva ameríndia em comparação a cosmologia eurocêntrica:

Tal crítica, no caso presente, exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de Natureza e Cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e constituído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo *multinaturalismo* para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado – a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2003, p.349-350)

⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena*. In *A inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios e antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

Acredito que o conceito de perspectivismo ameríndio, apropriado em seu sentido filosófico pelo cinema documentário, possa ajudar a inverter não só as relações e os modos clássicos de representação no gênero, mas instigar uma ruptura epistemológica em relação ao que é representado – e representável –, pondo, por um lado, em severa crítica a própria cosmologia ocidental, por outro possibilitando um regime de representação e estética original em relação aos padrões eurocêntricos.

No desafio de textualizar vivências, experiências e reflexões sobre um trabalho estabelecido por relações colaborativas em contextos de interações étnicas no Ceará indígena, tendo por objetivo a análise e produção imagéticas, influenciou-me bastante o viés histórico, “meta-antropológico” e mesmo literário de James Clifford⁵ (2002). Ao descortinar, entre outros propósitos, a experiência etnográfica enquanto produção de conhecimento intersubjetivo, este autor, que analisa a utilização de recursos narrativos e retóricos, bem como relações de poder, alteridade e autoria na elaboração de um tipo particular de escrita - o subgênero literário “etnografia” - avançou incorporando a crítica pós-colonial nas reflexões sobre a textualização do discurso antropológico.

James Clifford, ao exercitar uma história crítica da antropologia e suas escritas, inverte a perspectiva da abordagem antropológica ao tratar os antropólogos “como nativos” de comunidade específica – a acadêmica –, focando sua atenção não na interpretação do *scholar* sobre a cultura do “outro”, mas sim deslocando a percepção para o encontro intercultural enquanto ato fundante da antropologia, suas relações sociais, estéticas e discursivo-retóricas.

Propondo então uma visão através das lentes da etno-história e da antropologia visual sobre os Tremembé de Almofala, com suporte conceitual dos estudos de etnicidade e da etnologia indígena, busco apoiar-me na imagética, articulando alguns conceitos presentes no cinema e nas artes visuais, na filosofia e na crítica de arte para ampliar os sentidos e adentrar sobre um território específico: a imagem ameríndia, por assim dizer apresentando uma problemática maior, focada nos Tremembé do Ceará, em particular através de relações específicas de colaboração em criação de imagens, fotográficas e audiovisuais.

⁵ CLIFFORD, JAMES. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002)

Nesse sentido, para os fins desta monografia, delimitada dentre um objeto tão amplo, com tamanho histórico e inúmeros trabalhos publicados, em que se assume a limitação de um trabalho de conclusão de curso de graduação em ciências sociais, de modo que não é possível o desenvolvimento conjunto de uma etnografia, de uma análise do ensaio fotográfico e de uma análise fílmica ou da conjuntura de produção do filme, portanto, o recorte da abordagem de pesquisa se faz viável sobretudo pela **reflexão** sobre o material produzido nestes anos de trabalho de campo. Uma reflexão do tipo ensaio etnográfico, portanto, em que, amparando-me na revisão bibliográfica e no aporte teórico-metodológico elegido, busco sintetizar e compartilhar a experiência de produção de imagens entre os Tremembé de Almofala. Uma espécie de pesquisa-ação que resultou, no fim do processo, na produção de um filme documentário.

Concomitantemente ao estudo de caráter teórico, foi realizada a vivência de campo nas aldeias Tremembé, onde o cotidiano, o tempo, as travessias pelos espaços, as subjetividades individuais, as memórias, as inter-relações pessoais e sociais, o simbólico formador da cultura, os rituais, o trabalho, as questões reais, os conflitos intra e interétnicos foram vividos na prática pelo pesquisador. Para além dos *imperativos da vida real*. Nesta etapa redigi notas e descrições, realizei entrevistas *in loco* (registradas em áudio digital e depois em vídeo) e a documentação geral fotográfica, constituindo a edição do ensaio fotográfico.

A pesquisa de campo em si foi intensamente realizada entre abril de 2005 até julho de 2007, quando julguei ter reunido material suficiente para trabalhar a escrita. Neste período, dediquei-me à documentação fotográfica, às experiências etnográficas e a pequenas parcerias eventuais com os índios, além da pesquisa bibliográfica e investigações de base. Depois, mantive-me presente nas comunidades através de visitas para eventos ou investigações específicas, até voltar a trabalhar intensamente nos Tremembé após conseguir viabilizar a produção do filme documentário entre agosto de 2008 e maio de 2009.

O ensaio fotográfico foi produzido em um regime colaborativo, guiado e orientado pelos índios, e somou então mais de 2.000 fotografias entre suportes de filme preto&branco, colorido slide e colorido negativo. Destas, cerca de 150 foram editadas para exposição, publicação e pesquisa⁶. A seleção foi feita

⁶ Este trabalho contou com patrocínio do Centro Cultural Banco do Nordeste, através do I Edital BNB de Cultura, entre setembro de 2005 e junho de 2006.

baseada na interação dos Tremembé com as imagens, nos retornos à aldeia, e também no sentido estético e qualidade de imagem, conforme eu avaliava.

No processo de investigar, produzir e discutir com os índios sobre imagens, eis que uma representação colaborativa que elegia alguns elementos de cultura e contextos sócio-políticos dos Tremembé foi sendo desenvolvida em encontros, fruto das interações e vivências de campo proporcionadas pela pesquisa etnográfica particularmente mediatizada pela produção fotográfica: ocasiões provocadas por mim na atuação de pesquisador em que aproveitei a oportunidade de reuniões comunitárias onde me foi permitido participar e, ao fim, expor os propósitos do projeto e conversar sobre como dar tratamento a questões específicas. Material que, transformado em objetos de abordagem etnográfica com forte inclinação às demandas políticas dos índios, passou a servir de base para então compor tratamentos cada vez mais próximos a sequências de um roteiro.

Entretanto, as questões levantadas por estas representações imaginárias, tais quais os Tremembé colocavam suas demandas reais e suas vicissitudes de auto-representação, extrapolavam as bordas do quadro fotográfico fixo, *still*: eis então que o audiovisual passou a sugerir uma linguagem mais adequada e um documentário, o horizonte possível para convergir às intenções e discussões que os índios buscavam. Reconheço que, embora fosse essa uma demanda suscitada pelas lideranças da aldeia, e que, desta feita estaria atado a um compromisso comunitário, *político*, a despeito de uma “simples” monografia antropológica - onde muito mais trabalho e responsabilidade me atrairia - a ideia de um filme a ser produzido em colaboração me seduzia ainda mais e este desafio motivou a terceira parte do meu empreendimento com os Tremembé.

Iniciado em 2006 e concluído em 2008, o projeto geral de realização do filme, contendo roteiro, plano de produção, objetos de abordagens, pesquisas e descrições, especificações técnicas, orçamento, cronograma etc. participou e venceu a seleção do concurso DocTV IV Brasil⁷ no Ceará, em agosto de 2008. Como parte do prêmio de 110 mil reais para financiar a realização do filme, participei de duas oficinas em Brasília (agosto e setembro de 2008) para

⁷ Programa para o Fomento e Difusão do Documentário Brasileiro – Ministério da Cultura, TV Brasil, TV Cultura/ Fundação Padre Anchieta e Associação Nacional de Documentaristas do Brasil)

desenvolvimento de projeto, tendo por orientadores Eduardo Escorel e Christiane Grumbach⁸.

O filme foi realizado com uma interlocução constante com os índios Tremembé, que abriram caminho para uma vivência intensa durante o segundo semestre de 2008 e o início de 2009. No início do processo, houve uma imersão em campo com equipe reduzida e, estabelecidas as bases de produção, o grupo de realização foi ampliado para as efetivas gravações.

Além da direção e do roteiro, também assumi a direção de fotografia, convidando os realizadores audiovisuais Henrique Dídimo como diretor assistente, Rodrigo Gonçalves Neves para assistência de direção e Rúbia Mércia como diretora de produção. A captação de som foi feita por Phelipe “Cabeça” e Victor de Melo fez operação e assistência de câmera. Durante o período de filmagens, foram gravadas mais de 50 horas de imagem, editadas em um filme de 52 minutos por Alexandre Veras.

Espelho Nativo foi, desde então, selecionado para cerca de 20 festivais nacionais e internacionais e vários eventos acadêmicos⁹, exibido também para mais de um milhão de pessoas através da TV e dos cinemas.

Esquadrinhando, por fim, uma experiência tão vívida e múltipla, ao longo de anos de convivência e outros tantos de retribuições e reflexões, para esta em

⁸ Eduardo Escorel é dos mais experientes cineastas brasileiros em atividade, atuando desde o Cinema Novo, tendo montado filmes como *Terra em Transe* e *Cabra Marcado para Morrer*, entre muitos outros. Escreve a coluna “questões cinematográficas” na revista Piauí. Chris Grumbach foi a diretora assistente de Eduardo Coutinho na maioria de seus filmes recentes, como *Edifício Master*, *Babilônia 2000*, *Santo Forte*, *Jogo de Cena*, entre outros, tendo dirigido o documentário “Morro da Conceição”.

⁹ Seleção Internacional: **15ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico (2011/RJ)** – *Seleção Nacional e Debate* Museu da República/ UERJ (Rio de Janeiro); **11ª Muestra Internacional Documental (2009/ COL)** - ALADOS (Bogotá); *Alter’Natives – Institut d’Ethnologie*/ Universidade de Estrasburgo (2013/ FRA); Seleção nacional: **13º Forumdocbh – Festival Internacional de Documentários (2009/ MG)** – *Associação Filmes de Quintal*/ Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; **I CachoeiraDoc (2010/ BA)** – *Exibição seguida de conferência “Os índios no Cinema Brasileiro”*. I Festival de Documentários de Cachoeira - Universidade Federal do Recôncavo Baiano/ UFRB; **II Festival do Filme Etnográfico do Recife (2010/ PE)** Universidade Federal de Pernambuco - UFPE e Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj; **4ª Mostra LEME (2011/PB)** - Laboratório de Estudos de Movimentos Étnicos/ Universidade Federal da Paraíba/UFPB (Rio Tinto/ João Pessoa); **II JeriDigital (2011/ CE)** – Prêmio de Homenagem e Exibição de Abertura - Festival do Cinema Digital de Jericoacoara

Convites e debates acadêmicos: **PINEB (2010/ BA)** - Convite para Exibição e Debate Acadêmico -

Programa de Pós-Graduação em Antropologia/ Universidade Federal da Bahia/UFBA (Salvador); **XXV**

Simpósio Nacional de História/ Anpuh (2010/ CE) – *Convite para exibição e Debate*

Universidade Federal do Ceará/ UFC e Complexo Cultural Vila das Artes (Fortaleza); **Museologia/ UFPE**

(2012/ PE) – *Convite para Exibição e Debate Acadêmico* Universidade Federal de Pernambuco (Recife); **I**

Seminário “Movimentos Étnicos: Negros, Índios e Quilombolas” (2009/ CE) – *Convite para Exibição de Abertura* - Museu do Ceará (Fortaleza)

que me proponho textualizar sob forma de monografia em Ciências Sociais, apresento aqui um desenho geral do conteúdo.

No capítulo 1, *A Imagem como método etnográfico: aportes para uma etno-história indígena*, busco aproximar a imagem técnica da disciplina antropologia em um breve panorama histórico, confluindo para a correlação de 1.1) *Antropologia Visual e Antropologia Compartilhada*. Em seguida, recortando dentre o ambiente de pesquisa a temática que inicia a problematização, 1.2) *A invenção do índio: uma imagem-imaginário* é um ensaio sobre as origens das representações dos nativos do Novo Mundo, identificando-os a lendas da Índia e mitologias medievais indo-europeias. Se de modo geral as imagens foram produzidas por um olhar radicalmente eurocêntrico, a perspectiva traçada em 1.3) *Imagens de índios e os outros índios – os tapuias do Nordeste* coloca o caso particular do Nordeste do Brasil de modo ainda mais complexo, não justificado apenas por estar distante dos centros de poder, nos sertões desta que é a mais antiga das regiões brasileiras, mas porque estes territórios eram habitados em grande parte por grupos que não se enquadravam no padrão “tupi-guarani” traçado pela colonização portuguesa, atribuindo-lhe além da condição primitiva de gentios da terra, a barbárie dos tapuias, distorcendo tanto mais a representação dos nativos desses locais e os distanciando conceitualmente das matrizes coloniais. Por fim, 1.4) *Por uma etnologia dos índios do Ceará e suas imagens* evoca uma discussão específica sobre a etnogênese no estado, com uma particular configuração dentro do Nordeste, em que se subjaz também uma crítica aos modos estereotipados de representação do índio através do imaginário brasileiro.

O capítulo 2 é específico sobre *Os Tremembé de Almofala e a imagem como dispositivo etnográfico*. Os títulos de seus subtópicos são de certo modo auto-explicativos e reúnem o cerne deste trabalho: é iniciado com 2.1) *Um olhar etno-histórico sobre os Tremembé*, com um razoável panorama histórico que evoca parte do estado da arte que nos valem do tema; seguido de algumas notas sobre 2.2) *Uma concepção compartilhada entre os Tremembé*, que coloca pontos de vistas e metodologias compartilhados no processo de pesquisa em campo, adensada em 2.3) *Perspectiva de Campo*, que também reúne experiências nas aldeias e a visões que as nortearam. 2.4) *Fotoetnografia nos Tremembé de Almofala* é uma apresentação conceitual e técnica dos processos

e dos resultados da produção fotográfica, divididas em categorias de abordagem e expostas em seguida no 2.5) *Ensaio Fotográfico*, composto somente pelas imagens fotográficas que foram produzidas no processo de pesquisa de campo.

Por fim reflito com alguns apontamentos sobre o documentário *Espelho Nativo* (2009) nas considerações finais em *O filme Espelho Nativo e seus desdobramentos*, em especial sobre quês resultados práticos foram alcançados direta e indiretamente com a produção do filme. Configura-se este como um processo vivo e contínuo, qual apenas sugerimos algumas visões parciais.

1. A imagem como método etnográfico:

Aportes para uma etno-história indígena

1.1. Antropologia Visual e Antropologia Compartilhada

Nascida no século XIX e constituída como disciplina no início do século XX, a própria história da antropologia é erguida em paralelo às imagens, artesanais ou técnicas: das pinturas, gravuras e desenhos às fotografias e, mais adiante, ao cinema. Paralelos que não raro se tocaram; ao contrário, se imantaram mutuamente. Meu objetivo não é, aqui, cumprir o traçado desse paralelo histórico, tão profuso e imbricado, entre antropologia e imagem; contudo, a fim de apontar dentre uma área de atuação transdisciplinar um conhecimento oriundo particularmente do encontro – *entrelocal* híbrido e rizomado de uma epistemologia transpessoal e intercultural - busco problematizar os modos de representação, e suas instâncias correlatas de estética e ética, valendo tocar em algumas notáveis obras.

Precedendo mesmo a institucionalização da antropologia, no fim do século XIX, à época portanto da publicação predecessora de Morgan, *Ancient Society* (1877), gostaria de mencionar ensaios fotográficos como os de Alfred Stieglitz sobre os transportes em Nova York, de Eugène Atget sobre as prostitutas de Paris, de Guido Boggiani sobre os Kadiwéu e outras tribos guaranis do Paraguai e do Mato Grosso do Sul, de Edward S. Curtis e seus *portaits* dos índios norte-americanos e de Paul Strand, que sai pelo mundo buscando outros povos, além das câmaras que mostravam as condições das favelas em Nova York, e aparelhadas com *flash* de pólvora registravam cenas de banditismo, interiores das casas e escolas.

Imagens de forte acento etnográfico, que a criação cinematográfica iria reforçar depois. Com efeito, a primeira exibição pública das imagens projetadas por um cinematógrafo, a dos irmãos Lumière, no “Salon Indien”, em Paris, eram de cenas corriqueiras, como operários saindo das fábricas, esperando para bater o ponto e o desembarque da população nas estações de trem. Ora, por que as pessoas se espremiavam em salas de projeção, quando poderiam elas mesmas ir à fábrica ou à estação de trem observá-las? Não era apenas a

descoberta de um mundo desconhecido, nem do cotidiano que fascinava, mas sim as imagens que encantaram e encantam o mundo¹⁰.

Nos primórdios da história da disciplina antropologia, as primeiras publicações continuam um discurso imagético que empregava à representação um teor de legitimação: seja na importância das ilustrações que sustentam a versão original do mítico “Ramo de Ouro”, de Sir James Frazer¹¹, nos comprovados esforços de Franz Boas em unir à antropologia a arte, o cinema, a fotografia e a pintura, ou em “*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*”, de Malinowski, que também contava com fotografias do autor. Estampada na capa desse, inclusive, uma interessante fotografia servia de síntese do ritual *kula*, objeto de análise da obra, conforme analisa James Clifford em *A autoridade etnográfica* (1998), ponto em que voltarei adiante.

O filme *Nanook of the North*, realizado por Robert Flaherty e considerado primeiro filme etnográfico, que abordava os esquimós do ártico, foi iniciado em 1916 e exibido em 1922, portanto realizado durante o mesmo período da pesquisa de campo de Malinowski nas ilhas Trobriand e lançado no mesmo ano da publicação do clássico mito fundante da observação participante “*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*”.

Em *Nanook*, Flaherty somou à sua vivência entre a comunidade Inuit do ártico a utilização de recursos até então específicos e exclusivos de ficção, tais como a estrutura dramática clássica, o enredo linear e a função narrativa dos personagens conjuntamente com a direção de atores (nativos), construindo um filme inovador à época. Quatro anos depois, quando Flaherty estreou seu novo trabalho, *Moana*, em 1926, lançando mão da mesma estratégia etnoficcional de abordagem de *Nanook*, aplicada dessa vez aos trópicos, em uma comunidade de pescadores nativos da Indonésia, o pesquisador John Grierson classificou o filme como um gênero novo, o “documentário”, conceitualizado por ele como “o tratamento criativo da realidade”¹². Adiante, tratarei dos conceitos de documentário e etnoficção.

¹⁰ Deveras, não era o real, porém sua imagem que despertava o interesse, e sendo esta imagem um recorte feito pelo ser humano, uma criação humana, era passível de controle. Assim, aparentemente contraditória, a imagem não representa o real: representa uma escolha e interpretação de seu autor.

¹¹ O catedrático da disciplina a quem Darcy Ribeiro, na introdução da versão brasileira de “O Ramo de Ouro”, chamou de genial e reinol.

¹² GRIERSON, John. *First Principles of documentary*. London: Faber & Faber, 1979.



Série de fotografias de Margaret Mead em *Balinese Character* (1942).

No período entre-guerras, *Balinese Character: a photographic analysis*, de Gregory Bateson e Margaret Mead, deve ser citado aqui como um dos maiores empreendimentos antropológicos já realizados, amplamente documentado e alicerçado por imagens técnicas, com trabalho de campo realizado entre os anos 1936 e 1938 em Bali e que produziu 6 mil metros de filme e 25 mil fotos, resultando na edição de 759 fotografias para o livro e vários curtas-metragens em formato 16mm sobre o *ethos* balinês (SAMAIN, 2003).

No Brasil, a referência do mestre Darcy Ribeiro com filmes etnográficos realizados no interior do Brasil com tribos indígenas ainda na década de 50 (a exemplo do pioneiro filme sobre os kaa'por "Os índios Urubus – um dia de uma tribo da floresta tropical", de 1949) e de todo o incontestado trabalho do fotógrafo e antropólogo francês radicado na Bahia, Pierre Verger, notadamente sobre a cultura afro e suas religiões, figuram como fundação pioneira. Situando-a historicamente com outras produções de cunho social, como os documentários dirigidos por Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e com os primórdios do Cinema Novo, notadamente o filmes sob o paradigma do que Jean-Claude Bernadet chamou de "modelo sociológico" (1985; 2003), teríamos no alinhamento desse conjunto um universo de temas, abordagens e visões de mundo que ramificariam para a constituição de uma antropologia visual nacional.

Portanto, o *ethos* indígena como matriz de formação do processo civilizatório brasileiro e da sociedade nacional (Ribeiro), a relação Brasil-África, a escravidão, os cultos e religiões afro-brasileiros (Verger), os modos de produção arcaicos em virtude da modernização e os processos de trabalho artesanal, rural e da recente indústria (Mauro), a estrutura fundiária, a migração interna, o nordeste e a classe média urbana em face das desigualdades sociais (Cinema

Novo) são as temáticas germinais que compõem as mônodas do universo da antropologia visual brasileira.

Entretanto, toda apropriação da fotografia, do cinema e do vídeo por antropólogos mundo afora, em suas etnografias textuais ou em suporte imagético/ audiovisual, bem como inúmeros documentários produzidos sobre os mais diversos temas e sob as mais diversas interpretações por realizadores de distintas formações, entre outras experiências com museus, objetos, espaços e metodologias interdisciplinares poder-se-iam incluir neste panorama preliminar de construção de um campo específico, produtor de um discurso distinto, fomentando sua concepção e retroalimentado por ele.

Assim, a institucionalização da antropologia visual, na Europa e Estados Unidos, se deu a partir da década de 1950 (seguindo os esforços de Margaret Mead e de outros nesse sentido) e no Brasil, a partir da década de 80 e principalmente 90, vimos crescer como erupções estes laboratórios e núcleos nas principais universidades brasileiras.

Exemplos no exterior como o da *Formation des Recherches Cinématographiques* (FRC) da Universidade de Paris X-Nanterre, na França; do mestrado em Antropologia Visual da Universidade Aberta e o Núcleo de Antropologia Visual do Centro de Estudos Antropológicos em Portugal; do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) da Universidad Academia Humanismo Cristiano de Santiago, no Chile; do Center for Visual Anthropology, University of Southern Califórnia e Institute of Social and Cultural Anthropology, University of Oxford, nos Estados Unidos. E ainda de associações continentais e mundiais, como a *European Association of Social Anthropologists*, *Visual Anthropology Network* e a *Sociedad Internacional de Antropología Visual* são algumas referências que se destacam por sua produção, além de inúmeros mundo afora.

No Brasil, seria de citar o Laboratório e Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP, o Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) e seu Programa de Pós-Graduação da UERJ, o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e seu da UFRGS, além do Laboratório de Antropologia Visual (LAV) da UFPE e, por fim, do Laboratório de Antropologia da Imagem (LAI), que ajudei a fundar em 2005 na Universidade Federal do Ceará.

Fundamentando a perspectiva de aliar a imagem à investigação cultural, creio que estes exemplos não apenas legitimam a potência e perspicácia da Antropologia Visual, como lhe desmascaram uma suposta novidade modista, causada a certos acadêmicos tradicionalistas, colocando-a em pé de igualdade com os clássicos.

Ao adentrar a problemática específica em comum entre antropologia e imagem, é de se apontar a princípio que desde as primeiras experiências etnográficas a emersão de questões estético-políticas representadas em bases de linguagem: a responsabilidade e os riscos em se traduzir elementos de uma sociedade a qual não se pertence para representa-los a sua própria sociedade acompanham o antropólogo em seu trabalho. Nos casos em que o etnógrafo pertence ao grupo descrito, seu senso “nativo” é filtrado através de um olhar balizado pela disciplina, objeto estriado pela metodologia e categorias antropológicas. É uma prática aplicada do que se chama “exercer a alteridade”. Seus dados, suas descrições e suas interpretações são balizados pela teoria e podem ser orientadas por correntes de pensamento ou escolas, contudo, seu produto final é uma elaboração autoral que responde por si.

Clifford Geertz ([1973] 2008) chamava a atenção para o aspecto de que as descrições etnográficas são assumidamente, antes de tudo, ficções – *fictio*, “fabricações”:

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” - o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos de pensamento. [...] As condições de sua criação e o seu enfoque (para não falar da maneira e da qualidade) diferem, todavia uma é tanto *fictio* – “uma fabricação” – quanto a outra. Nem sempre os antropólogos tem plena consciência desse fato: que embora a cultura exista no posto comercial, no forte da colina ou no pastoreio de carneiros, a antropologia existe no livro, no artigo, na conferência, na exposição do museu ou, como ocorre hoje [1973, destaque meu], nos filmes. Convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intracável na análise cultural como é na pintura. E este fato, por sua vez, parece ameaçar o status objetivo do conhecimento antropológico, sugerindo que sua fonte não é a realidade social, mas um artifício erudito. (GEERTZ, 2008, P 25-26)

Percebamos, pois, assim, que o estigma do antropólogo em absorver uma realidade social, interpretar seus sistemas simbólicos e a traduzir em ficção

para outro público é compartilhado com o do fotógrafo ou cineasta, sobretudo aos que praticam o que se convencionou chamar de “documentário”, mas não apenas.

Relacionando a instância da entidade entre imagem e representação etnográfica, James Clifford inicia seu “Sobre a autoridade etnográfica” (2002) tomando por ensejo uma comparação entre o frontispício d’*Os Argonautas...*, de Malinowski, com o de outro livro, *Moeurs des sauvages américains*, de autoria do padre Lafitau. A capa deste:

retrata o etnógrafo como uma jovem mulher sentada numa escrivaninha em meio a objetos do Novo Mundo, Grécia Clássica e do Egito. Ela está acompanhada de dois querubins [...] e pela barbuda personagem do Tempo, que aponta para uma cena que representa a fonte primordial da verdade brotando da pena do escritor (CLIFFORD 2002, P.17).

A observação participante, por sua vez, parece ser autenticada, legítima, quando a fotografia a encena:

A alegoria de Lafitau é menos familiar: seu autor transcreve, não cria. Diferentemente da foto de Malinowski, a gravura não faz nenhuma referência à experiência etnográfica – apesar dos cinco anos de pesquisa de Lafitau entre os mowawks, uma pesquisa que lhe granjeou um lugar de honra entre os pesquisadores de campo de qualquer geração. Seu relato é apresentado não como produto de uma observação em primeira mão, mas como um produto da escrita de seu gabinete repleto de objetos. O frontispício de *Os argonautas*, como toda fotografia, afirma a uma presença – a da cena diante das lentes; e sugere também outra presença – a do etnógrafo elaborando ativamente este fragmento da realidade trobriandesa. O sistema de troca kula, tema do livro, de Malinowski, foi transformado em algo perfeitamente visível, centrado numa estrutura de percepção, enquanto o olhar de um dos participantes redireciona nossa atenção para o ponto de vista do observador que, como leitores, partilhamos com o etnógrafo e sua câmera. O modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: “Você está lá... porque eu estava lá”. (CLIFFORD, 2002, P. 18)

A imagem está intrinsecamente ligada à sensibilidade humana, ao sensível, suas experiências e formas de partilhas, seja sensorial ou elaborada intelectualmente, e esta mesma sensibilidade é característica fundamental do ofício antropológico. Em um artigo clássico da antropologia brasileira, “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever” (2000), Roberto Cardoso de Oliveira evoca o *been there e been here (estando lá e estando aqui)* de Clifford Geertz para estabelecer as diferenças entre o estado da pesquisa de campo: *lá*,

caracterizado pelo olhar e ouvir, e o do trabalho de gabinete, *aqui*, onde o escrever é a essência do processo produtivo. Entre um e outro ambiente, gera-se um texto, uma escrita que se utiliza de recursos retóricos e de convenções de gêneros e modos narrativos, uma forma de literatura particular chamada de etnografia, que pretende atestar sua veracidade através de um discurso de autoridade científica misturado a uma estilística de autor, que James Clifford nos chama a atenção a refletir.

Como visto neste breve panorama, a produção e pesquisa em antropologia com suportes imagéticos acompanham historicamente a pesquisa realizada com a escrita verbal, contudo o que se convencionou como a disciplina, o método ou o campo da antropologia visual começou a ser incorporado bem mais tarde aos departamentos das universidades.

A Antropologia Visual é, enfim, uma sistematização destas pesquisas e aplicações imagéticas enquanto recursos para a investigação e produção nas Ciências Humanas, constituindo uma nova disciplina ou método no seio dos estudos do homem como ser social e cultural. O recurso imagético para a representação social é anterior à própria institucionalização do conhecimento antropológico, contudo alguns pioneiros e antecessores comprovam o poder de autenticação no discurso etnográfico que esta “ferramenta” proporciona.

Por fim, uma compreensão do conceito de documentário e de como ele leva a conexão direta com a antropologia faz-se pertinente. Ainda, como um determinado cinema documentário, etnográfico, *religou* esta mútua colaboração em um regime que harmonizava as instâncias estética, ética, e representativa em um modelo aberto e híbrido que Jean Rouch chamou de “antropologia compartilhada”.

Há uma ponderação que acredito ser pertinente a respeito do conceito de etnoficção, pois que atribuí-lo a Flaherty poderia aparentar anacrônico, já que Jean Rouch o apresentou apenas no fim da década 1950. Poder-se-ia ainda acusar essa atribuição como, além de descontextualizada, “despolitizada”, já que Rouch a concebeu como um método duplo de organizar o conteúdo a ser representado em virtude das relações reais, pouco trabalhado previamente como roteiro de gravação e sobretudo aplicado no momento das interações específicas que os filmes se propõem, assimilando o conceito de performance e participação direta, num método colaborativo precursor entre o realizador e participantes.

Contudo, em ambas as situações, uma influência fundamental de Rouch nesta concepção foi o próprio trabalho predecessor de Flaherty, apresentado como a referência primordial. Talvez o ponto central que os discirna enquanto “etno-ficcionalistas” seja a questão da opacidade e transparência, tão debatida no cinema e nas ciências humanas na década de 1970: Flaherty mantinha o paradigma transparente, sem revelar dentro da obra o constructo do *fictio*, enquanto Rouch deliberadamente revelava como elemento de construção mesma da narrativa, inclusive, sustentando em parte a estrutura dramática neste dispositivo revelador. A distância histórica e os recursos técnicos-estéticos-éticos que os separam entre a década de 1920 e a de 1950 podem ser percebidos então mais como uma continuidade do que uma ruptura, uma evolução entre posturas pioneiras que balizaram boa parte do discurso do cinema documentário e sua relação com a representação de *outras* culturas.

A formulação de Fernão Ramos parece bem apropriada a esta discussão:

Um dos padrões éticos que orienta a realização documentaria em Flaherty está focada na valoração positiva de padrões de conduta vinculados à necessidade da preservação de tradições em via de desaparecimento. A missão do documentário está em reproduzir/preservar essas tradições, encenando e recriando procedimentos comunitários extintos. Embora não seja feito exclusivamente com esse objetivo, o estilo documentário de Flaherty dialoga com esse pano de fundo, qual podemos vislumbrar, entre outros, o horizonte do projeto *The North American Indian*, do fotógrafo Edward Curtis. O importante é realçar que a visão de mundo de Flaherty, assim como sua visão da função do documentário, não toca em nenhum ponto a circunferência da curva participativa/reflexiva que domina ideologicamente nossa época (o mesmo pode ser dito do primeiro pensamento do documentário de John Grierson e Paul Rotha). A dimensão “rousseauiana” de seus filmes, nos remetendo ao bom selvagem, inocente, isolado e corajoso, corresponde a uma forma de lidar com a alteridade que domina plenamente o século anterior e avança sem resistência no século XX, até a década de 1960. (RAMOS, 2005, p. 12)

Adiante, prefaciando *Introdução ao documentário*, outra referência fundamental de Bill Nicholls (2005), Fernão Ramos discorre:

Emergindo de uma teorização que ainda trazia a marca de seu criador, John Grierson, a criatura documentaria entra nos anos 1960 renovada em seu estilo pelo cinema verdade/direto, mas sem uma reflexão de peso que esteja à altura da influência da nova estilística. A semiologia, que ocupa o horizonte teórico francês e conforma o anglo-saxão, não parece possuir ferramental que permita um encaixe produtivo na narrativa documentaria. Permanece longe, frisando sempre que todo documentário é uma ficção (Metz), ou fazendo força para mostrar que o direto é apenas

o *detour* de uma mesma potencia enunciativa Comolli). Por outro lado, o discurso griersoniano encontra-se completamente deslocado pelos novos valores da contracultura. Alvo fácil de ironia, a noção do documentário como missão de servidor público, formando o cidadão e educando as massas, tendo sua razão de ser justificada numa produção incrustrada no Estado – transforma-se no “cinema de papai e mamãe” para a nova geração. (RAMOS, 2005, P.12)

Eis que a obra de Jean Rouch surge reconfigurando o jogo estabelecido, pondo-o como uma dupla ruptura no cinema e na antropologia, que dissocia tanto o paradigma unilateral da antropologia enquanto dissolve o poder de hierarquia no controle da representação no cinema documentário, unindo-os novamente como uma instância única e partilhada com participantes “do lado de lá da câmera”. Seu gesto criador presente em vários filmes inaugura uma era em que a antropologia visual passa a ter uma certa autonomia enquanto disciplina, podendo apresentar-se como um método ou como uma forma, um tipo de abordagem, um modelo de colaboração intercultural, que converge também para uma “antropologia compartilhada”:

Essa antropologia se revela pela prática cinematográfica, não se encontra jamais dela dissociada e pretende compor com ela um programa ético – daí a imbricação necessária, para Rouch, entre uma antropologia visual e uma antropologia compartilhada”. De fato, isso aponta uma encruzilhada, não obstante muito frutífera e que tem rendido na atualidade debates intermináveis tanto para cineastas como para antropólogos. (SZTULMAN, 2004, p.51)

Contudo, apesar de sua face “imagem” ter vasta vida fora dos muros da academia, seja no circuito exibidor de cinema e nos festivais, na televisão, em museus, cinematecas, festivais, publicações etc, a antropologia visual, sobretudo a de inspiração rouchiana, compartilhada e colaborativa, longe de ser uma unanimidade dentro dos centros universitários, é relegada ao vácuo:

Mas que antropologia é essa que não consta nos bons manuais de etnografia, e tampouco incide nos currículos acadêmicos? Que tipo de reflexão é essa que para existir deve se converter a uma forma essencialmente visual? (p.50)
A recusa do cinema como instrumento de reflexão pela academia acabava por colocar a antropologia visual de Rouch à margem dos debates fundamentais em antropologia. (SZTULMAN, 2004, p.51)

Entretanto, constituindo elementos de uma nova disciplina, esta se afirma presente em latência nos projetos e núcleos de pesquisa, ainda que na maior

parte como método instrumental, como uma ferramenta, não uma forma que pensa. Área para a qual não há, salvo em raríssimas exceções, formação direta que uma antropologia e cinema, esse um tráfego mal visto, colocada por fim à margem por um discurso disciplinar hegemônico de base racionalista, estruturalista, que impõe o texto autorizado - descritivo, analítico e interpretativo - como a única forma de produção de conhecimento a ser validado com a chancela institucional¹³:

Para ele [Rouch], a questão tornava-se menos a descrição de uma dada realidade social que a possibilidade de criação de um diálogo com a sociedade estudada, no caso, potencializado pelo cinema. Rouch oferece um projeto de reflexão intrínseco ao projeto de filmagem, sua obra desponta como realização antropológica à medida que a teoria se encontra imediatamente atrelada à prática cinematográfica. Dito em outras palavras: o discurso teórico é incluído na práxis do cinema, essa sim a condição de produção de um conhecimento passível de ser compartilhado, aquele que se constrói na mão-dupla entre observador e observado. Ao cunhar esse projeto de ação e reflexão, Rouch se aproxima da tradição anti-colonialista bastante cara à antropologia francesa – uma tradição engajada na denúncia dos efeitos da presença etnocidária do Ocidente. (SZTULMAN, 2004, p. 52)

Nesse sentido, não seria possível dissociar na obra desse autor-realizador noções como “cinema direto¹⁴” e “antropologia compartilhada”, inovação técnica e propostas éticas, preocupação estética e objetivo teórico. Em tal esforço incansável de subverter fronteiras se inscreve o vigor de uma obra continuamente por fazer. Rouch pretende alcançar o conhecimento de uma outra cultura por meio da recusa de fórmulas analíticas, se opõe àquelas que realizam uma antropologia fundamentalmente teórica, pois para ele, quando se trata de etnografia, não existe teoria sem prática.

¹³ Ver no artigo de Renato Sztulman (2004) a celeuma do reconhecimento acadêmico da antropologia visual e de Jean Rouch em virtude das resistências “academicistas”, representadas pela perspectiva de Levi-Strauss.

¹⁴ A expressão cinema-verdade vinha de um jogo de palavras para traduzir o nome do suplemento cinematográfico do Pravda, o jornal da verdade [...] Mas ele [Vertov] entrou no jogo e fez uma frase que, para nós, se transformou na resposta para essa questão: “o cinema verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema”. Verdade particular! (entrevista a Jean-Paul Colleyn, 1995, p.68) Apud SZTULMAN, Renato, 2004.

1.2. A invenção do “índio”: uma imagem-imaginário

A figura do índio é recorrente nas diversas gerações de estudiosos que analisaram ou representaram o processo social brasileiro. Dos primeiros cronistas, pintores e expedições coloniais à era virtual da internet e da mídia massiva, passando pela instituição da República, pelos pensadores brasileiros clássicos e pela produção contemporânea, este personagem vem sendo travestido de diversos figurinos conforme se configura o cenário para cada eventual representação.

Para este ensaio, especificamente, busco aplicar para a questão indígena um viés similar ao da tese “A invenção do Nordeste e outras artes”, de Durval Muniz Albuquerque Jr. (1999). Preocupado com as questões foucauldianas das “escritas da história”, Albuquerque Jr. empreende um inventário analítico através de diversos autores de literatura, música e cinema, na forma peculiar com que cada um realizou suas obras, de maneira a constituir (e inventar) a *nordestinização* de uma parte do Brasil, como um espaço Outro em relação ao Centro-Sul, centro-oeste ou Norte do país:

[...] o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado.”

O Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido. (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 307).

Compreendendo, como veremos, que o próprio índio enquanto entidade genérica é uma invenção da alteridade europeia – projeção do “outro” através do imaginário eurocêntrico – e, portanto, similar, desta forma, à invenção do *Nordeste* pelas artes que difundiam no Centro-Sul um espaço-tempo outro do Brasil. Busco aqui passar por algumas obras e autores que permitem descortinar as relações efetivamente históricas e etnológicas existentes nas imagens sobre o ameríndio em diversos contextos, conceitos e suportes particulares.

Afonso Arinos, por exemplo, no primeiro capítulo de seu *O índio brasileiro e a Revolução Francesa* (FRANCO, [1937] 2000), trata das lendas do bom e do mal selvagem, traçando a trajetória das lendas primitivas retomadas das tradições gregas pelos romanos, que os transmitiram aos seus sucessores da Idade Média e da Renascença, e da sua transformação ao longo da história.

Homens monstruosos, ciclopes, seres fantásticos passaram a se localizar na Índia, país vasto e misterioso, possibilitando se tornarem críveis afirmações sujeitas a confirmação em regiões mais conhecidas.

As lendas primitivamente fixadas na Índia passaram a ser gradativamente transportadas para o Brasil pelos cronistas. Até mesmo as formosas mulheres guerreiras passaram dos textos gregos e romanos para as páginas recheadas de aventuras dos viajantes posteriores aos descobrimentos. As belas filhas e sacerdotisas da lua, as amazonas, foram localizadas no Brasil. Até mesmo o termo canibais, associado à África ou à Índia, passou a designar habitualmente os índios da terra brasileiras.

Sua argumentação segue analisando as cartas dos cronistas, as viagens dos nativos ameríndios à Europa, suas representações em festas e eventos da sociedade, inclusive o encontro de três tupinambás com Montaigne, registrado em seus *Ensaíos*. Além d'Os *Canibais* e seu elogio ao bom selvagem, Franco segue se aproximando dos grandes espíritos do século XVI que, aparentados pelas ideias revolucionárias, foram “apaixonados” leitores dos livros de viagens e o confessam em suas obras. Erasmus, Thomas Morus, Rabalais, Campanella, Montaigne: com a liberdade vigiada do período, faziam descrições das comunidades ideais, reinos de ventura na terra. E, seguindo o rastro histórico, o autor consegue estabelecer que o subsídio de tais descrições vinha do índio e das sociedades indígenas brasileiras.

Esperamos ter trazido documentação apreciável para o estudo de doutrinas predominantes no período incipiente da democracia aplicada e na fase crepuscular do socialismo utópico. Interessou-nos principalmente a participação do Brasil nesse processo. Quisemos, com o esclarecimento de tal participação, prestar também uma contribuição cultural brasileira ao estudo de algumas ideias que correram o mundo (FRANCO, 2000, p.310)

Retomada da Roma antiga, da expansão helênica, do império macedônico, mas também da *Jihad*, das cruzadas, das guerras-justas de escravização de índios pelos bandeirantes, como bem já analisaram Sérgio Buarque de Holanda em *Visões do Paraíso* (2000) e *Índios e Mamelucos na expansão paulista* (2000) e Darcy Ribeiro em *O processo civilizatório* (1972), *Índios e a Civilização* (1979) e *O Povo Brasileiro* (1995), a questão eurocêntrica do bárbaro foi transplantada para a realidade brasileira, em que o estrangeiro

com língua e hábitos diferentes dos patrícios e fora do controle imposto aos mesmos é, portanto, uma ameaça constante, a ser dominada pelo bem da Nação e mesmo da humanidade, já que trazê-lo à civilização é um bem maior do que sua própria vida e existência.

Sob outras perspectivas, o personagem foi positivado, inocentado da barbárie criada pela própria civilização, enaltecido em suas características nobres e distintas: sua inocência e estado de natureza que remetia a um paraíso proto-cristão (jesuítas); indivíduo de uma sociedade igualitária e justa, um socialismo primitivo (socialistas utópicos) ou até mesmo como sábio ou demônio local, figurando desde como Rei Mago do oriente na visita ao menino Jesus até o diabo comandando o inferno (CUNHA, 2001).

De todo modo, a representação dos nativos do Brasil não escapa a ser travestida de toda indumentária medieval a que o imaginário europeu estava habituado. O índio, assim, depois do *indiano*, vestiu também a roupagem do bárbaro armado de machados, escudos e lanças, do monstro grotesco, do selvagem canibal indomável e do bom selvagem, orientado sob uma justiça natural; entre tantas representações, contudo, as imagens clássicas são um constructo que envolve e encena o personagem do ameríndio num mundo exótico travestido de códigos simbólicos do Velho Mundo – produto cultural do imaginário eurocêntrico que unia um outro orientalismo à ebulição renascentista, alimentando o que viria a ser o Iluminismo depois.

1.3 Imagens do índio e outros índios – os “tapuias do Nordeste”

Cronologicamente, sabe-se bem que foram os viajantes estrangeiros que produziram o material mais antigo, redigido ou desenhado (pintado, gravado) sob a égide da ciência natural, a partir de métodos observacionais e orientados a serem o mais direta e minuciosamente descritivos. Produto do encontro colonial, de uma situação política específica, portanto, as representações cunhadas pelos europeus sobre os ameríndios carregaram em si, transplantadas, todo o peso da tradição renascentista, incutida na formação clássica, helênica, dos homens que exploraram o Novo Mundo a serviço de suas nações imperiais.

Seguindo a sugestão da bibliografia brasileira disponível, gostaria por hora de estabelecer uma divisão didática dos períodos históricos de representação pictórica do ameríndio em quatro épocas, distintas pelos meios técnicos de produção/ difusão e dos conceitos que os orientaram: o século XVI e, gradativamente de forma mais sofisticada e diversa, os XVII e XVIII, com as primeiras gravuras, desenhos e pinturas que, se por um lado incorporavam (mesclavam, substituíam) elementos europeus à iconografia do Novo Mundo, por outro alimentavam o fascínio pelo exótico de um público urbano e ávido por novidades além-mar; o século XIX, inaugurado com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro e as consequentes expedições naturalistas e científicas, empreendidas pelo próprio Estado brasileiro e pelas viagens de “pintores-etnógrafos” sobretudo alemães e franceses (KATE, 1910 *apud* PORTO ALEGRE, 1989); e após o advento da fotografia, onde a questão se reveste de modernidade, contudo transpondo toda a carga simbólica do pictorialismo e dos parâmetros criados pela iconografia anterior.

Para o primeiro período, temos o já clássico texto de Manuela Carneiro da Cunha, *Imagens de Índios do Brasil: Imagens e Índios no século XVI* (1990) e a constante linha de pesquisa e a produção atual de Jean Marcel Carvalho França (2008; 2009; 2011; 2012), em que incluo a contribuição significativa de Edgar Teodoro da Cunha com o artigo *Índio no Brasil: imaginário em movimento* (2001), sobretudo a primeira parte, *O Olhar estrangeiro: Cronistas e Viajantes no século XVI*.

Os índios do Brasil são, no século XVI, os do espaço atribuído a Portugal pelo Papa no Tratado de Tordesilhas, ele próprio incerto em seus limites, algo entre a boca do Tocantins a boca do Parnaíba ao norte até São Vicente ao sul, talvez um pouco além se incluirmos a zona contestada dos Carijós. Os índios do rio Amazonas, na época sobretudo um rio "espanhol", não contribuem propriamente para a formação da imagem dos índios do Brasil. Essa imagem é, fundamentalmente, a dos grupos de língua Tupi e, ancilarmente, Guarani. Como em contraponto, há a figura do Aimoré, Ouetaca, Tapuia, ou seja aqueles a quem os Tupi acusam de barbárie.

Os portugueses, fascinados pelo Oriente, pouco especularam sobre o Novo Mundo. Nem objeto de conhecimento ou reflexão, nem sequer ainda de intensa cobiça, o Brasil passou em grande parte despercebido durante os primeiros cinquenta anos de seu contato. Camões dedica-lhe quatro magros versos - evocando o pau brasil - no último canto dos *Lusíadas* (estrófe 1086, v. 138-141), publicados em 1572, e até o espanhol Ercilla falará mais dos brasileiros do que o poeta português. É só na década de 1570 que Gandavo escreve seu *Tratado da Terra do Brasil* (circa 1570) e sua *História da*

Província de Santa Cruz (1576), obras provavelmente de incentivo à imigração e a investimentos portugueses, semelhantes às que, bem mais cedo, os ingleses haviam feito para a Virgínia. No prólogo à História da Província de Santa Cruz, Gandavo fala do "*pouco caso que os portugueses fizeram sempre da mesma província*" e diz que "*os estrangeiros a tem noutra estima, e sabem suas particularidades melhor e mais de raiz que nós*"(p.76). Todo o interesse, todo o imaginário português se concentra, à época, nas índias, enquanto espanhóis, franceses, holandeses, ingleses, estão fascinados pelo Novo Mundo, cada qual aliás, a partir de regiões específicas: a América dos Espanhóis é antes de tudo o México e o Peru, a dos ingleses, a Flórida, e a dos franceses é sobretudo o Brasil. (CARNEIRO DA CUNHA, 1990)

Neste período inicial, os principais autores são o gravador e editor belga radicado na Alemanha, Theodore de Bry (1528-1598) e os franceses Jean de Lery e André Thevet, os mesmos três que realizaram as gravuras a partir dos desenhos de Hans Staden sobre sua experiência de nove meses como prisioneiro dos tupinambá no litoral de São Paulo em 1550. Em seguida, são os holandeses, explorando desta vez o norte, que produzirão uma iconografia mais vasta e tecnicamente qualificada.

Cartografando preliminarmente sobre o território brasileiro um campo simbólico das primeiras representações do índio, é de se excluir de imediato a região amazônica, esta espanhola pelo Tratado de Tordesilhas, portanto fora do Brasil no pioneiro século XVI. Se o litoral sul da Bahia foi o local de desembarque dos europeus em terras tupiniquins, e Salvador o centro colonial logo estabelecido em seguida, foi São Vicente anteriormente a primeira vila fundada sob ordem *d'el rei* na nova possessão ultramarina. E foi de lá que surgiram as primeiras imagens que representavam os gentios da terra, os Tupinambá, com Hans Staden (um alemão) e Jean de Lery (francês).

Tão logo se estabeleceu a colonização de fato portuguesa, esta se pôde manter nos períodos pioneiros graças à interação com os grupos Tupis da costa e do centro-sul, tendo os Guarani como limite ao extremo-sul, os povos de tronco linguístico jê e macro-jê no oeste e os cariris e carijós ao noroeste. Aos lusitanos, os Tupis permitiam a aproximação para o escambo, para a cooperação de subsistência e mesmo para a miscigenação e incorporação nas famílias indígenas, como a instituição do *cunhadismo*, de que nos fala Darcy

Ribeiro (1995), até as guerras com inimigos comuns, os tapuia, os *bárbaros* do sertões interiores e do norte.

Delimitada pela expansão bandeirante e pelas frentes de civilização irradiadas dos núcleos urbanos, as fronteiras com os sertões e com o norte do Brasil, ao recortarem gradativamente duas distintas regiões da nova terra, incorporaram historicamente a perspectiva da divisão de territórios entre Tupis e Tapuias, atribuindo aos sertões e ao norte longínquo o espaço destes, como lugar-outro da barbárie, fora da zona de influência da civilização e, portanto, da completa selvageria indomada.

Sul, de um lado, e Norte e sertão, de outro, passaram então a serem simbolicamente construídas como regiões distintas, territórios habitados por povos antagônicos, assunto no qual eu gostaria de continuar a me aprofundar e de retomar adiante, pois acredito que aqui reside uma importância fundamental para descortinar a questão particular que me interessa, a da imagética dos índios do nordeste.

Seguindo as pistas de Manuela Carneiro da Cunha, através dos relatos das cartas dos cronistas (Caminha, Vespúcio, Colombo) é elaborado um inventário rudimentar e genérico, prontamente aceito e ainda resiliente, das características gerais do tipo ameríndio:

Está assim formado o lastro de uma concepção dos brasileiros que vigorará, com poucos retoques, entre os que praticarem o escambo de pau-brasil, papagaios, macacos e outras riquezas, ou seja entre os portugueses, até 1549, e entre os outros europeus, até muito mais tarde. Os sucessivos navios de várias nacionalidades e os intérpretes normandos ou degradados portugueses aqui estabelecidos devem ter consolidado esse saber, de tal forma que, em 1519, o italiano Antonio Pigafetta, de passagem na expedição de Fernão de Magalhães, fornece já algo como um "dictionnaire des idées recues" sobre o Brasil do início do século XVI. Condensado, já tudo está lá: brasileiros e brasileiras vão nus, vivem até 140 anos, "não são cristãos mas também não são idolatras, porque não adoram nada", comem a seus inimigos, tecem redes, fazem canoas, moram em grandes casas... (A.Pigafetta, 1524?:57 ss. *apud* CARNEIRO DA CUNHA, p. 95)

Esses índios com os quais o colonizador português travara contato foram, portanto, os Tupi da costa e das serras, os quais acusavam os Tapuia da barbárie, as hordas bravias dos sertões e das florestas. Esse dualismo "nós" e "outros" foi prontamente assimilado pelos primeiros colonos, e a instituição de

distinção fundamental é a percepção sobre a antropofagia, ou o canibalismo, conforme quem olha e o que se vê:

Os Tupi, no entanto, não são canibais, e sim antropófagos: a distinção que é, num primeiro momento léxica, e mais tarde, quando os termos se tornam sinônimos, semântica, é crucial no século XVI, e é ela quem permitirá a exaltação do índio brasileiro. A diferença é esta: canibais são gente que se *alimenta* de carne humana; muito distinta é a situação dos tupi que comem seus inimigos por *vingança*. **É assim que Pigafetta distingue os brasileiros que são antropófagos, dos canibais, imediatamente ao sul** (A.Pigafetta, 1524?:57 ss. *apud* CARNEIRO DA CUNHA, p. 95)

Para representar os “Tapuias do Nordeste” – conforme intitulada uma das primeiras descrições etnográficas dos nativos da região feita por um estrangeiro, o naturalista holandês e diretor da Companhia das Índias Ocidentais Elias Herksmans (1643) – tampouco vale, portanto, a analogia feita à imagem “clássica” dos Tupis do litoral. Construção histórica esta que resultou da conquista colonial europeia e que em boa parte forjou o imaginário brasileiro a respeito dos “índios” (sendo aqui índio igual a tupi), que criou um olhar histórico a partir do centro-sul do Brasil e que relegou ao povo do norte longínquo e do sertão intransponível, no limite das fronteiras da civilização - o Brasil dos Tapuias; restou a estes o papel de escória da humanidade, bárbaros das terras selvagens. Ainda em *Imagens de índios no Século XVI* (1989):

Thévet que assimila canibais, caribes insulares das Antilhas e possivelmente os caetés ou os potiguaras, escreve: **"Os canibais, cujas terras vão do Cabo de Santo Agostinho às proximidades do Maranhão, são os mais cruéis e desumanos de todos os povos Americanos, não passando de uma canalha da a comer carne humana do mesmo jeito que comemos carne de carneiro, se não até com maior satisfação"** (A.Thevet 1971(1558): 199). Thévet chega a declarar que os "canibais" alimentam-se exclusivamente de carne humana (A.Thevet 1978 (1558): 100). **Mas os Tupinambá, se comem aos inimigos, "fazem isto, não para matar a fome, mas por hostilidade, por grande ódio"** (CARNEIRO DA CUNHA, 176).¹⁵

Ao que parece, a construção das fronteiras ideológicas e territoriais do século XVI, entre esses dois mundos distintos de Tupis e Tapuias, que vieram a

¹⁵ Continua Manoela Carneiro da Cunha: “A antropofagia, nisso não se enganaram os cronistas, é a Instituição por excelência dos tupi: é ao matar um inimigo, de preferência com um golpe de tacape, no terreiro da aldeia, que o guerreiro recebe novos nomes, ganha prestígio político, acede ao casamento e até a uma imortalidade imediata. Todos, homens, mulheres, velhas e crianças, além de aliados de outras aldeias, devem comer a carne do morto. Uma única exceção a esta regra: o matador não come sua vítima. Comer é o corolário necessário da morte no terreiro, e as duas práticas se ligam:” *Não se têm por vingados com os matar si não com os comer*” (A.Blasquez a Loyola, Bahia, 1557 in Navarro e outros, 1988, p. 198). Morte ritual e antropofagia são o nexos das sociedades tupis.

moldar os fluxos do processo civilizatório brasileiro na colonização, se expandiram em termos geográficos na delimitação entre sul e norte, litoral e sertão.¹⁶ Esta perspectiva dualista entre *gente* (seres humanos) e inimigos (bárbaros, selvagens) presente na origem greco-romana do pensamento europeu medieval de portugueses, franceses, alemães e holandeses, encontrou eco também entre os ameríndios da América do Sul.

Em um segundo movimento de representação, seguem os pintores batavos que, antecipando o domínio holandês do norte brasileiro (1630-1657) ou acompanhando diretamente Nassau em sua administração no Recife, passaram a imprimir um rigor de detalhes mais expressivo e simbolicamente mais amplo, desde as alegorias da América de Adriaen Colaert (1560-1618), Marten de Vos (1532-1603), Theodore Galle (1571-1633), Jan van Straet (1523-1605) e Jan van Kessel (1626-1679) até o desenvolvimento descritivo da obra de Albert Eckhout (1612-1665) e do poder das representações de Franz Post (1612-1680).

Neste grupo de artistas holandeses identifiquei um valor histórico distinto para o objeto de minha pesquisa, já que, atuando sobretudo a partir de Pernambuco, providos de estrutura, método e técnica, criaram outro olhar fora da perspectiva dos colonizadores “oficiais”, os ibéricos, e também distinto dos eventuais aventureiros, os franceses e alemães. Pintores que, ligados de alguma forma aos empreendimentos da Companhia das Índias Ocidentais, recorrem mais à alegoria e ao rigor estético, ampliando em muito o sentido artístico das imagens para além de uma representação pretensamente direta ou ainda sensacionalista.

Estes holandeses também projetaram um imaginário de alteridade sobre o índio enquanto outro, contudo, além de promoverem uma certa ruptura no representar dos nativos, com notável ganho de qualidade, a grande questão conceitual é que a América em si é o próprio personagem, ao contrário das *Índias* dos portugueses ou das cortes imperiais dos espanhóis, do bom selvagem francês ou do bárbaro alemão. Quando não, o continente americano é um lugar específico em que o índio é representado em um inventário de

¹⁶ No Ceará, a única missão jesuítica foi em um território Tupi, a serra da Ibiapaba, do povo Tabajara. Este primeiramente guerreou ao lado dos franceses contra os portugueses na primeira investida colonial de Pero Coelho (1603-1605), depois foram aldeados na então maior missão catequética das Américas, onde hoje é a cidade de Viçosa do Ceará.

diversidades locais. Nesse sentido, estando estes artistas politicamente atados à influência do domínio holandês, o próprio território do Nordeste deve ser levado em consideração como palco das imagens elaboradas. Estariam aqui, portanto, as primeiras imagens sobre os nativos do nordeste brasileiro.

Num salto histórico, o século XIX constitui-se, com a instalação da corte portuguesa no Brasil, numa profusão de imagens produzidas em diversas expedições de naturalistas e exploradores: apenas citando de passagem, os nomes de Debret e Rugendas ressoam mais fortes à memória, mas ainda Spix e Martius e von Moritz realizaram trabalhos semelhantes. Wied-Neuwied e Hercule Florence, a serviço da expedição Langsdorf, apresentam contudo um trabalho mais qualificado, seja do ponto de vista artístico ou documental.

Se por um lado, as pinturas eram minuciosamente descritivas e detalhistas de uma diversidade, a representação pictórica, de modo geral, contribuiu muito à construção da imagem do índio genérico: seria este um ser humano em estágio primitivo, na infância da humanidade, comparado dos animais aos bárbaros e camponeses (HARTMANN, 1975). Projeção da alteridade burguesa, justificativa ideológica da conquista colonial ou simplesmente padrão eurocêntrico remodelado pelos autores, senso comum dos centros urbanos em suas respectivas épocas, a máscara do bom ou mal selvagem, feito líquido, se adequou à fôrma que a perspectiva e a circunstância política lhe designaram.

Ao contrário do que se poderia supor à primeira vista, entretanto, não é no conteúdo pictórico, nas obras, nas imagens que residem os elementos que mais reforçam uma representação estereotipada, genérica, dos índios; na grande parte das pinturas produzidas dos séculos XVI ao XIX - com exceção de alguns desenhos e gravuras com representações notadamente distorcidas e sensacionalistas - existe uma deliberada intenção de representar ao máximo a diversidade de culturas locais, enquadradas com detalhes de fauna e flora em que o índio se funde com a natureza (PORTO ALEGRE, 1989). Na típica dualidade antropológica, o índio, aqui, é a própria extensão da *natureza*, em contraste com a *cultura*, que o observa e representa.

Acredito, seguindo alguns autores atuais, como Seeger, Da Mata e Viveiros de Castro (1987), Porto Alegre (1989), Cunha (1990), França (2008;

2012), entre tantos outros, que as diversas faces das representações estereotipadas sobre os ameríndios advém mais de um discurso do colonizador sobre o “outro”, ou seja, de um imaginário construído discursivamente dentro de um processo sócio-político específico do que propriamente das imagens em si. Num contexto mais amplo da crítica à imagem eurocêntrica, poderíamos aproximar deste debate às análises das artes pós-coloniais por Bhabha (1998), do *Orientalismo* de Said (2003), do migrante afrodescendente e da diáspora na pós-modernidade por Hall (2005) ou ainda situar na discussão específica da imagem técnica (cinema e fotografia) de Stam & Sohat (2006).

Passando o ponto na discussão aqui apresentada, gostaria de lançar uma perspectiva a ser refletida e trabalhada adiante – a noção de corpo e pessoa como representação da identidade e das relações sociais nas culturas ameríndias. Como enfatiza o estudo de Seeger, da Matta e Viveiros de Castro (1987), o corpo sendo o **locus** estruturador da experiência e organização das sociedades tribais sul-americanas, ele representa a arena central onde se definem relações e posições sociais, a partir de um “idioma de substância”: “mais importante que o grupo, como entidade simbólica, aqui, é a pessoa; mais importante que o acesso à terra ou às pastagens, é aqui a relação com o corpo e com os nomes” (p. 24). De modo que:

A originalidade das sociedades tribais brasileiras (de modo mais amplo, sul-americanas) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa” (1987, p. 12-13).

1.4. Por uma etnologia dos índios do Ceará e suas imagens

No território do estado do Ceará existem atualmente 14 etnias indígenas, sendo 4 delas reconhecidas e com terras homologadas pelo Governo Federal. Para as etnias não reconhecidas faltam dados precisos, contudo estimativas oficiais apontam ao todo pouco mais de 25.000 indivíduos no Ceará. Estes, certamente discrepam do decreto provincial de 1863 que expressava

supostamente não mais existir na Província do Ceará índios “bravios ou aldeados”. O decreto foi dado por perdido, mas as informações estão contidas no relatório de realidade socioeconômica da Assembleia Provincial do Ceará do mesmo ano¹⁷. Desde então foram cem anos de silêncio e indiferença à questão indígena em nosso estado.

Na década de 1980, quando estes povos realocaram-se na cena política estadual reivindicando seus direitos à terra, à diferença e à sua etnicidade e cultura, ou seja, seus direitos básicos de sobrevivência enquanto grupo étnico específico, todo o preconceito e estigmatização social da sociedade cearense em relação ao índio, então latentes, além é claro do poder fundiário, vieram a tona para combater a emergência destes grupos.

A argumentação genericamente dirigida contra os índios do Nordeste genericamente como um todo é de que lhes falta originalidade, cultura, identidade e aparência, que não são mais índios e sim caboclos marginalizados e, portanto, direito algum merecem por sua especificidade. Em quase dez anos de militância indigenista, escutei inúmeros comentários em diversas situações que exprimiam uma negação, uma não-aceitação da condição contemporânea e da miscigenação das comunidades, muitos certamente proferidos por antagonistas da causa indígena, mas tantos também por professores, pesquisadores, eruditos, funcionários públicos...

Concordo com João Pacheco (2004) que este argumento caminha para uma atualização histórica da justificativa da conquista colonial, da sujeição e subjugação, da escravidão (moderna), do genocídio e etnocídio, conforme queriam catequistas e sesmeiros, hoje empresários, advogados e políticos.

Entretanto, o drama indígena continua e suas lutas e reivindicações tomam hoje um caráter diferente do historicamente concebido, com rumos para a organização em entidades e associações, delimitação de fronteiras étnicas, reestruturação de lideranças, articulação com o governo e ONG's e de estreitamento de laços com a sociedade nacional como parte do processo de representabilidade e fortificação política.

¹⁷ O artigo de Isabelle Braz traça uma discussão apropriada da validade (ou não) deste documento. Em SILVA, I.B.P. “O relatório provincial de 1863 e a expropriação das terras indígenas.” In OLIVEIRA (org), 2011.

O Nordeste é palco *sui generis* deste novo momento histórico e em praticamente toda e extensão regional a afirmação étnica, a reelaboração cultural, a luta pelos direitos básicos, a organização política e a representabilidade em dezenas de grupos tomam rumos similares. O Ceará, com suas características próprias e elementos singulares, com o maior número de etnias “emergentes” e de fluxos culturais entre elas, insere-se de forma particular e simultaneamente como exemplo do processo como um todo.

Mantendo meu interesse nas imagens e representações dos índios, deslocando o foco para o campo específico do Nordeste, conforme analisei no subcapítulo anterior, uma reflexão ora pertinente seria: se o constructo das imagens sobre os nativos do Novo Mundo, em sua origem, oscilou entre o éden pré-cristão de inocentes *sem lei, sem rei nem fé* e a barbárie de selvagens e canibais, entretanto, seja como forem as distinções e diversificações reais das populações ameríndias, foi à imagem dos Tupi que essas representações buscaram configurar-se. Salvo em algumas exceções de grupos Tupis no Nordeste, como os Tabajara da Serra da Ibiapaba, os Potiguara da Baía da Traição e os Tupinambá e Tupiniquim do sul da Bahia, a sinédoque Tupi = “índio” não vale como referência fidedigna: analogia débil, sequer autoriza uma descrição ordinária, tampouco o rigor etnográfico, e acredito, menos ainda, que possa vir a sustentar uma imagética dos povos das florestas e dos sertões.

Relação analógica essa mantida quando, representando os outros índios, as imagens apresentam elementos que caracterizam as atribuições de barbárie dos Tupi aos Tapuia. O resultado prático em termos de análise é que a iconografia histórica sustenta, em suma, apropriando o conceito de Geertz, um certo *campo semântico partilhado* entre as categorias do universo de pensamento comum a Tupis e Europeus.

Sobre os nativos do atual Nordeste brasileiro, historicamente, de fato, comprova-se que foram os holandeses quem mais retrataram os povos dos territórios que conquistaram da colônia portuguesa e mantiveram domínio entre 1627 e 1643: sediado em Recife, a *Mauritzland*¹⁸, o empreendimento de Nassau abarcou para além do comércio de especiarias e do domínio político-militar das

¹⁸ Como se sabe, em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Hollanda ensaia sobre a colonização e o empreendimento da Companhia das Índias Ocidentais no Nordeste, em especial em Pernambuco, como uma forma de analisar criticamente outra forma de exploração colonial possível para a história brasileira.

rotas e portos, uma série de expedições de reconhecimento dos territórios, paisagens, dos habitantes nativos, da flora e fauna, que resultou, a nosso interesse, numa iconografia que enriquece a diversidade dos povos, apresentando-lhes distintas representações, ainda que muitas vezes também estereotipadas ou construídas sobre categorias completamente renascentistas e eurocêntricas. Contudo, então já exploram o “outro” que o português e seus descendentes deixaram de fora da história e, nesse sentido, constituem uma rica fonte ao qual meu trabalho se vale.

Uma análise apropriada da concepção de cultura no século XX pode ajudar a entender esta ambiguidade. Ou melhor, da compreensão de um determinado conceito de cultura - eurocêntrico, essencialista e modernista - que Raymond Williams (1966) reconstruiu como formulado por um espírito “romântico” e “literário”. Ou que Roy Wagner percebe como a “invenção da cultura”, não só no sentido de ser “criado”, mas sobretudo de ser moldado por valores específicos de uma cultura particular (2010). É a este referencial histórico a que James Clifford (1998) remonta, analisando os modos de representação etnográficos dentro dos contextos colonial e pós-colonial.

Ao eleger os Tremembé enquanto foco deste trabalho, abordei comunidades indígenas com longo histórico de contato e integração à situação regional, que passam atualmente pelo crivo da sociedade quanto ao seu reconhecimento e garantia de seus direitos. Assim como os brasileiros atuais não se identificam ou muito menos desejariam ser os mesmos navegadores lusitanos que aportaram aqui em 1500, também não podemos aceitar a idealização dos nativos como os mesmos narrados pelos cronistas e retratados por pintores coloniais.

Sendo o Nordeste a região do país onde a exploração colonial se fez mais antiga, expansiva e violenta, seria infundado colocar em um mesmo plano comparativo as sociedades indígenas presentes no território hoje nordestino às xinguanas ou amazônicas, estas concebidas como imagens mais puras, de sociedades intocadas e protegidas.

Nas ideologias ocidentais, onde o projeto europeu implantou a “ferro e fogo” o seu universalismo classicista etnocêntrico, muito mais que aceitável, é desejável um dinamismo cultural capaz de levar a transformações sociais.

Contudo, para as sociedades outras, que fogem a serem cooptadas a seu sistema de domínio ideológico e político, é-lhes negada tal dinâmica, como se essas estivessem paralisadas no tempo e incapazes de buscarem suas próprias soluções.

Segundo Barth (1969) e os estudos de etnicidade, assumir uma identidade étnica é um ato individual que no plano coletivo significa delimitar fronteiras frente a outros grupos ou agentes sociais. Quando esta fronteira étnica e o que ela representa se dão no contexto das disputas políticas do Nordeste, do litígio pela terra, no conflito entre índios, população regional, empresas e Estado, instaura-se uma situação de tensão constante que muitas vezes ultrapassa os limites simbólicos.

Compreendendo e incorporando a complexidade do contexto colonial na formação de várias sociedades indígenas contemporâneas, sobretudo não perdendo de vista a condição do índio enquanto sujeito político – ainda que sujeitado – incorporei a contribuição do conceito de *fricção interétnica* de Roberto Cardoso de Oliveira (1973). Este por sua vez foi derivado do conceito de *horizonte semântico compartilhado* de Geertz (1969), aplicado para a situação específica do contato interétnico nas populações indígenas no Brasil. Venho, pois através destes aportes conceituais, reafirmar nossa perspectiva de considerar enquanto etnias as sociedades indígenas, dotadas de *ethos* e *logos* próprios, portanto, de imagens e auto-representações singulares, *perceptivadas*, repudiando as idealizações e estereótipos de sentido e imaginário colonialista.

A este respeito, ao invés de me inclinar a recriar historicamente o passado ou os tempos de outrora, estabeleci a proposta de representação com base nas visitas às comunidades Tremembé, entre alguns eventos e ocasiões em territórios de outras etnias, tomando depoimentos e captando imagens que abordaram o presente e a vida contemporânea destes índios.

De modo que outra questão fundamental que se colocou no decorrer da pesquisa foi a do papel do indígena enquanto sujeito político na formação do Nordeste, especialmente no Ceará. Apesar de matriz fundamental na formação do multiculturalismo da sociedade nordestina, no Ceará a história, a identidade e a contemporaneidade indígenas vêm passando por um processo de negligência, aos poucos evidenciada.

Roy Wagner considera que o conceito de cultura é apreendido como (a) *sala de ópera* ou como (b) *o que queremos*, uma espécie de devir cultural (2010). No Ceará, contudo, pouca importância tem se dado aos movimentos indígenas, num estado que tem nesta matriz cultural fundamental parte de sua formação. Como exemplo aplicado, o movimento da fotografia ou do audiovisual cearense, apesar de entre os mais originais e interessantes do país, volta-se incessantemente para o universo dos sertanejos, por um lado, ou do vazio da capital, por outro. O que em si produz importantes trabalhos, mas que relega, através das práticas micropolíticas institucionais, a questão e a imagem do índio a uma segunda classe de atuação quase *ilegítima*, afastada ao longe do espetáculo e dos holofotes do progresso, escondida e reprimida na vigiada penumbra comprometedora dos movimentos sociais e sob o território sombrio do estado de exceção.

Diferentemente de outros estados brasileiros, infelizmente hoje a documentação do índio ou do nativo cearense é extremamente desproporcional à sua importância cultural, e mais que nunca, é necessária esta documentação e pertinente a discussão, pois um outro movimento histórico de grande amplitude está em curso e precisamos hoje conhecê-lo melhor.

O problema apresentado é bem mais complexo do que o alcance desta pesquisa. Entretanto, o que busquei através do método colaborativo foi uma abertura de espaço em que esses índios de hoje possam expressar-se, afirmando suas singularidades, escutando suas próprias vozes dentre uma discussão que, travada nas várias instâncias de senso comum, da academia e do meio judiciário, não raro banaliza e esvazia o discurso indígena para uma mera tentativa de conquistar terra e assistência dos órgãos governamentais, desviando assim a atenção que deve ser dada para a importância do patrimônio cultural e natural que estas etnias resguardam em seus territórios ancestrais e mantidos através da existência viva e resistente, buscando sim, através de suas lutas, a salvaguarda legal de seus direitos constitucionais estabelecidos em 1988.

2. Os Tremembé de Almofala e a imagem como dispositivo etnográfico

1. Um olhar etno-histórico sobre os Tremembé



“Província dos Taramembéz de Guerra”, detalhe de mapa da costa do [Ceará](#) de 1629 ([Albernaz I](#)).

Em destaque as terras dos Tremembé ao centro e a aldeia ao sul de Fortaleza, à esquerda.

Em linhas historiográficas gerais, *enciclopédicas*, os Tremembé são atribuídos a um povo guerreiro e pescador, tendo sido aldeados por jesuítas leigos no início do século XVIII sob a alcunha “Taremembé”. Etnia de difícil genealogia e língua materna ainda obscura para as atuais pesquisas, são referenciados em diversos registros como uma organização social consistente desde os primeiros contatos da colonização.

Segundo a historiografia clássica do Ceará, os Tremembé dominavam a faixa litorânea que ia desde o extremo do Rio Grande do Norte até o Maranhão¹⁹ (POMPEU SOBRINHO, 1951; STUDART FILHO, 1963), com trânsito entre a Serra da Ibiapaba e vários portos pesqueiros, onde mantinham moradas e familiares. O território da capitania do *Siará Grande* era representado nas primeiras cartografias da região, no século XVII, como “Província dos Taremembés de Guerra” (mapa de Albernaz I, “o Velho”, de 1629, disposta

¹⁹ Seja repetindo o que os pesquisadores afirmam como dado histórico sobre o grupo ou ainda na autoafirmação de uma memória ancestral territorial, os Tremembé também evocam essa referência espacial, delimitada entre o Delta do Parnaíba e os bancos de areia do Rio Grande do Norte.

acima), expressando o reconhecimento deste domínio territorial devido à potência bélica dos nativos costeiros, sendo este um importante fator atribuído à dificuldade de colonização do Ceará via litoral²⁰, a despeito da estratégia de ocupação nas outras capitanias do Nordeste.

Segundo o relatório de pesquisa da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/ Instituto Nacional do Folclore (hoje Funarte), feito em 1975:

Sua origem se prende à Carta Régia de 08.01.1697 determinando o Governador do Maranhão que se desse de sesmarias aos índios todas as terras que lhes fossem necessárias entre a barra do Aracatimirim e o Timonha. A medida foi sugerida ao rei de Portugal pelo jesuíta Assenso Gago e visava situar os Tremembé, que perambulavam pela costa, em aldeias permanentes, livres de qualquer inquietação por parte das autoridades civis e dos moradores. Em consequência, o padre José Borges de Novais, que era da Companhia de Jesus, fundou em 1702, uma missão de Tremembé, no sítio Aracatimirim, em torno de uma humilde capela sob o patrocínio de Nossa Senhora Conceição. A princípio chamou-se Missão Aracatimirim, depois, até 1763, Nossa Senhora Conceição dos Tremembé e, a partir de 1766 perdeu o nome indígena, tomando o de Nossa Senhora da Conceição de Almofala. (1975)

Ou ainda, segundo o antropólogo Carlos Guillermo Valle, um dos maiores estudiosos dos Tremembé (2004):

Os Tremembé são razoavelmente citados em crônicas, relatos de viagem e na historiografia clássica a respeito da formação histórica do Ceará. Há documentação primária e de segunda mão sobre eles desde o período colonial. No século XVIII, os Tremembé foram aldeados por jesuítas (em Tutóia, no Maranhão) e por padres seculares, como no caso em questão, o antigo aldeamento de Almofala, controlado pela Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. A missão de Tutóia teve uma curta existência, mas a de Almofala perdurou até meados do século XIX, girando em torno da religiosidade que envolvia a igreja oitocentista, atualmente tombada pelo Patrimônio Histórico. O Aldeamento foi fechado pelo governo provincial da mesma forma que os outros no Ceará. Em 1857, suas terras foram doadas para a “residência e subsistência” dos índios (Livro de terras da Freguesia da Barra do Acaraú, 1855-57), o que não impediu que fossem sendo ocupadas por “estranhos” nas décadas seguintes.

Quanto à língua originária dos Tremembé, os poucos estudos existentes sustentam que esta provinha de uma família indígena

²⁰ A historiografia cearense relata sobre a dificuldade de navegação no litoral do Siará Grande, em virtude dos ventos, dos bancos de areia e da ausência de grandes enseadas e baías capazes de servir de portos. Assim, baseada na economia do gado, a capitania foi desenvolvida ao redor dos rios, no sentido do sertão para o litoral. Por outro lado dos discursos históricos, os Tremembé narram grandes aventuras de tempos imemoriais em que apresavam navios em sua costa, navegando sorrateiramente em paquetes até o navio, invadindo lentamente e afundando-o com furos de machado de pedra.

distinta (POMPEU SOBRINHO, 1951 e 1955, SERAINE, 1955, NIMUENDAJU, 1981). Não é possível afirmar, porém, que os versos cantados do *torém*, a dança “nativa” ainda mantida, sejam originários dessa língua. Atualmente, os tremembé falam português. (VALLE, 2004, p.283)

A atual igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala foi erguida em 1712 e concluída em 1917, após substituir uma capela de pau-a-pique para a catequese dos índios, no que viria a ser o epicentro e símbolo maior da aldeia Tremembé.

Se durante o domínio português nos séculos XVII e XVIII os relatos a respeito dos Tremembé e sua cultura são escassos ou ocultos, a partir da segunda metade do século XIX já passam a se verificar diversas e valiosas fontes históricas. O



registro pioneiro do torém pela comissão imperial técnico-científica, criada para pesquisar províncias brasileiras pouco exploradas, a chamada “Comissão das Borboletas”, é um marco fundamental (PORTO ALEGRE, 1989). Tendo iniciado seus trabalhos no Ceará, onde esteve de 1859 a 1861, consta no relatório da comissão informações sobre a população indígena habitante da região da Ibiapaba e seus costumes tradicionais, em especial, a habitual dança do torém (OLIVEIRA JUNIOR, 1998).

O torém - dança ritualística de terreiro - foi descrito por missionários, viajantes e pesquisadores em diferentes épocas e contextos registrados, representando hoje tanto um dos elementos de cultura mais em evidência na identidade e reconhecimento étnicos quanto um mecanismo de luta política dos Tremembé, conforme analisaram Valle (1992) e Oliveira Filho (1998).

Este ritual tradicional Tremembé é cantado e dançado em roda, com um puxador ao centro marcando o ritmo na maraca e na batida do pé no chão, sendo as músicas cantadas em uma espécie de língua litúrgica, não usada no cotidiano, ensinada pelos antepassados e que os índios remontam ao tempo dos ancestrais. Ao pé dos puxadores fica a cuia ou *cuiambã* de morocotó, tradicional bebida fermentada de caju que passa de mão em mão para todos beberem ao

final de cada rodada da dança. É uma grande congregação da comunidade, participando crianças, mulheres e homens, tendo uma notável presença dos idosos.

No torém, a memória vem funcionando como dispositivo para recriar as posturas sociais do presente na estreita relação entre passar o conhecimento ritual pela dança para estabelecer interna e externamente a auto-identificação. O torém é, assim, uma via pela qual o grupo articula-se como comunidade étnica e para o qual converge a distinção dos Tremembé frente às reivindicações públicas e conquista dos direitos indígenas.

Um elemento fundamental da história dos Tremembé de Almofala foi o período em que a igreja ficou soterrada por uma imensa duna, através da ação eólica natural da região²¹, o que abalou a unidade territorial da aldeia e promoveu uma dispersão de muitas famílias, que passaram a formar comunidades próximas, constituindo aos poucos a cartografia social local que hoje se apresenta.

O Padre Antônio Tomaz esteve em Almofala quando do início do soterramento da igreja em 1892 (citado por PORTO ALEGRE, 1989; OLIVEIRA JUNIOR, 1998), registrando o desespero dos índios ao perceberem que a imagem da santa de Nossa Senhora da Conceição de Almofala seria retirada da igreja soterrada e levada para longe por uma comissão pastoral da cidade de Acaraú. O que causava aflição nos nativos era o fato de que o símbolo maior da aldeia de Almofala, a “terra da santa” (como eles se referem ainda nos dias atuais), seria extraído de suas posses e levado para outro domínio, o da igreja e dos brancos da cidade. Após este fato, realmente as terras da aldeia foram alvo de grandes disputas no decorrer do século XX, litígios que ainda perduram.

Mesmo após o mítico soterramento do núcleo central de Almofala, os Tremembé não abandonaram seus territórios originais, passando a se dispersar pelo território de uma légua quadrada da aldeia, tendo por centro a igreja e por limites o mar e o rio Acaratimirim. Contudo, em meio a uma região pecuarista de política coronelesca, como é o caso do Vale do Acaraú, a questão da *terra da*

²¹ Almofala é uma ‘vila volante’, categoria nativa para os povoados que se dispersam e reterritorializam devido ao movimento eólico das dunas da região. Para uma abordagem devida a este universo temático, ver a dissertação “Vilas Volantes: o vento contra o verbo”, de Ruy Vasconcelos (PPGS/UFC, 1992) e o filme nela baseado, *Vilas Volantes – o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, doc, 52’, 2004).

santa aproximava-se de um conflito eminente: logo espalhou-se a notícia de que as terras de uma antiga vila indígena estavam abandonadas, atraindo de imediato muitos agricultores dos sertões próximos que fugiam das secas e pequenos comerciantes que se instalaram no centro da vila, contingente tal que formou os posseiros “brancos” da Almofala de hoje.

Apesar de ainda contarmos com poucos registros históricos, nos idos do fim da década de 1930 foi a época memorável da *descoberta* da igreja, como chamam os Tremembé, quando os ventos já empurravam a duna para além e os índios se mobilizavam para desencavar a igreja, noites adentro. Escutei e gravei muitas narrativas de memórias de famílias retirando areia em dias de lua, *cobrando-se* na luz do dia, evitando conflito com os que já apareciam a cavalo e se diziam proprietários. Na esperança de garantir a terra da aldeia pela promessa da “lei da santa”, ou da “doação da princesa”, em que a igreja figura como referencial territorial fundamental, os Tremembé organizavam as famílias em torno do trabalho coletivo de desencavar, aproveitando essas oportunidades como encontros de mobilização étnica: momentos para conversar, trocar memórias, saberes, informações das terras e acessos, combinar noitadas de torém. E de beber o mocooró, elemento de encontro, sempre presente.

Uma preciosa fonte sobre este período, já inventariada, porém ainda pouco explorada e que pode trazer à luz novos elementos para a escrita da história dos Tremembé é o acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estêvão de Oliveira (CECEO), quase perdido após a morte do pesquisador pernambucano, à época diretor do importante Museu Emílio Goeldi (em Belém do Pará). Hoje está preservado no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) e disponível no Museu Virtual Carlos Estêvão²², projeto em parceria com o Núcleo de Estudos e Pesquisas Étnicas (NEPE) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob coordenação do prof. Renato Athias.

Analisando seu conteúdo e investigando os indícios históricos, foi possível constatar, conforme empreendeu Alexandre Gomes em sua dissertação no PPGA/UFPE (GOMES, 2012²³) e mais precisamente no artigo “*O torém entre*

²² <https://www.ufpe.br/carlosestevao/>

²³ *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*. GOMES, Alexandre de Oliveira. PPGA/UFPE, 2012. Menção honrosa no concurso de teses e dissertações da Anpocs, 2013. No prelo para publicação pela Editora UFPE.

o folclore e a antropologia: pesquisa de campo e escrita da história entre os Tremembé de Almofala (1940-1955)” que, cruzando evidências de datas e informações extraídas de uma ata da reunião anual do Instituto Histórico do Ceará, pode comprovar que Carlos Estêvão esteve em Almofala quando do ressurgimento da Igreja, mais precisamente no ano de 1940.

Numa das fotos dos Tremembé da CECEO, encontramos posando um grande grupo formado por cerca de vinte e cinco índios. O vestígio que nos interessou foi a legenda da foto, que nos fornece uma data: “Aos amigos da Passagem Rasa, lembranças, Carlos Estêvão. Belém do Pará, 19-11-1940” (Legenda à fotografia 085 - Índios Tremembé de Almofala). (...)

Seguindo a passagem de Carlos Estêvão no Ceará, na busca de melhor entender sua relação com Seraine e os Tremembé, identificamos a ata de uma sessão do Instituto Histórico e Antropológico do Ceará, de 20 de agosto de 1940. Entre os convivas, o então presidente Thomaz Pompeu Sobrinho, e outros intelectuais cearenses, aos quais juntou-se “o Dr. Carlos”. As “Atas das sessões” são sempre o último artigo das edições anuais da RIHC, que o sodalício vem publicando desde a sua fundação, em 1887. Dão conta dos presentes a estes encontros e, na parte que denominam “Ordem do dia”, expõem uma espécie de resumo do que foi discutido e apresentado nas sessões.

Em determinado trecho, a “Ordem do dia” torna protagonista o ilustre sócio-correspondente, então com sessenta anos, ao dar conta de suas atividades realizadas em solo cearense: (...) *O orador, (...), saúda, por seu turno, o Dr. Carlos Estêvão, diretor do Museu Goeldi, do Pará, e autorizado etnólogo, **que acaba de visitar o núcleo indígena cearense de Almofala, de onde trouxe algumas peças interessantes para o Instituto.** O senhor presidente agradece, a seguir, a oferta do Dr. Carlos Estêvão, e faz-lhe entrega do diploma de sócio, que o é desde 1933 (p.275) (negrito meu).*

Além de confirmar sua ida a Almofala, fornece indícios para vislumbrar suas contribuições na coleção etnográfica que se formava no Instituto. O homenageado, “Dr. Carlos Estêvão de Oliveira”, que recebeu o diploma de sócio-correspondente, falou a seguir, “agradecendo as homenagens que lhes foram feitas e o carinho com que, desde sua chegada ao Ceará, se viu cercado, por parte do Instituto, a cujo quadro social, se desvanecia de pertencer”. (GOMES, 2011, p. 275)

Até então, o que era conhecido a respeito desta visita de campo de Carlos Estêvão a Almofala, residia apenas na pista deixada pelo próprio Thomaz Pompeu Sobrinho, em uma publicação na RIHC de 1951, o clássico artigo “Índios Tremembé”:

*As noções históricas que vimos de sumariar permitem fazer o seguinte resumo étnico-cultural dos Tremembés. **Acrecentamos alguns elementos colhidos no local, pelo Dr. Carlos Estêvão, pelo Dr. Florival Seraine e notas inéditas, alhures coligidas por nós próprios.** (POMPEU SOBRINHO, 1951. Revista do Instituto Histórico do Ceará, publicação anual do Instituto Histórico,*

Geográfico e Antropológico do Ceará, ano 1951, pag 262 – itálico e grifo meus)

Portanto, estão nas imagens o documento comprobatório: as fotografias do álbum “Tremembé”, ao todo cerca de 40 fotogramas que retratam os nativos de Almofala posando em seus trajes tradicionais de algodão, à frente ou dentro de suas tradicionais taperas (choupanas), fiando algodão, trançando palha, dançando o torém, prensando maniva. E também retratada com destaque a igreja, ainda deteriorada e isolada em meio ao areal, contudo livre do soterramento.



Fotografias de Carlos Estevão (1940). Acervo do CECEO (Museu do Estado de Pernambuco)



Ao recuperar a história dos reconhecimentos indígenas no Nordeste, na primeira metade do século XX, analisados por Pacheco de Oliveira (2004), Peres (2004), Arruti (2004), Gomes (2011), entre alguns outros, necessariamente evocam-se as incursões e o reconhecimento do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em boa parte influenciados pelas visitas de campo do próprio Carlos Estevão, após suas expedições pelos sertões do São Francisco.

Adentrando territórios poucos explorados nos limites entre Pernambuco, Alagoas e Sergipe, entre 1925 e 1937, no sentido de coletar dados e objetos etnográficos para suas coleções, pesquisas e palestras, as visitas de campo de Carlos Estevão, motivadas pelas movimentações nativas locais, produziram um efeito concreto que acabou por objetivar a implantação de alguns postos do SPI nos sertões nordestinos. São importantes referências históricas o caso dos Pankararu e dos Xukuru-Kariri, em que atuou diretamente o pesquisador, e dos Kambiwá e dos Kariri-Xocó, em que atuaram diretamente outras etnias (os Fulni-ô e os Pankararu, por suas vezes), na “autonomização da mediação indígena” (ARRUTI, 2004), incentivando a mobilização e articulação para o reconhecimento dos parentes próximos.

Se concebida uma inserção dos Tremembé de Almofala neste contexto do primeiro ciclo de expedições de reconhecimento oficial pelo Nordeste, considerando a confirmação da visita de Carlos Estevão ao “núcleo indígena de Almofala” em 1940 (GOMES, 2011), ainda que por hora não tenhamos meios de relacionar diretamente esta visita com a política do SPI, evoca-se a suspeita bem fundada de que os Tremembé já eram objeto de reconhecido interesse dos agentes indigenistas desde os primeiros movimentos destes na região.

Todavia citados desde os primeiros contatos no contexto da colonização europeia, descritos por padres, missionários e curiosos desde o século XVIII e bem referenciados na historiografia clássica do Ceará, sobre os Tremembé de Almofala não recaiu, entretanto, no particular momento histórico em que ressurgiu o mítico povoado soterrado, uma atenção similar gerada aos povos do São Francisco, capaz por sua vez de atrair a mobilização dos agentes institucionais. Analisando o período com os dados e fontes hoje disponíveis, não se verifica nem se presente, diante das práticas, falas e gestos documentados, uma vontade política de articular o reconhecimento dos Tremembé, seja por parte dos intelectuais agrupados no Instituto do Ceará, incluindo aqui Carlos

Estêvão, bem como não se verificam vestígios, até então, que comprovem o interesse do SPI no caso destes índios no Ceará.

Em 1946 Carlos Estêvão de Oliveira morre em Fortaleza, de passagem em visita a um filho que morava nessa cidade, sem deixar publicação alguma sobre os Tremembé. Em seu acervo em Belém, restaram as fotografias de Almofala em um álbum dentro de uma caixa (que reapareceriam apenas em 2008). Eis que em 1950 o folclorista cearense Florival Seraine, sócio do Instituto do Ceará e cicerone local de Carlos Estêvão, visita Almofala para uma pesquisa de campo, a fim de conhecer o torém, a dança típica daqueles que chamou de “mestiços xintodermos”, dos caboclos que seriam os remanescentes dos antigos Tremembé.

Pinçarei algumas notas do artigo “Sobre o Torém – dança de procedência indígena” (SERAINÉ, 1955), publicado na RIHC²⁴ cinco anos após sua visita de campo em Almofala. Meu objetivo é buscar uma reflexão interpretativa deste texto clássico do culturalismo regional, ao perceber que, se por um lado, Seraine parece conduzir uma argumentação que enfraquece os traços diacríticos do grupo de toremzeiros da Lagoa Seca, por outro acaba por afirmar indiretamente a etnicidade de uma coletividade distinta face aos vizinhos regionais:

Foi antiga aldeia dos índios Tremembé, não obstante este nome – Almofala – seja um arcaísmo português, de origem árabe, que significa arraial – o que se explica pelo modo e circunstâncias com que o lugarejo ingressou no domínio histórico. [...] Sua população atual, em que se observam, não raro, os traços indígenas – observação que está a exigir dados antropométricos sobre a mesma – vive quase só do pescado sendo a agricultura por ela cultivada reduzidamente (p.275)

O organizador do **torém**, que, no nos nossos dias, é o caboclo José Miguel, descendente de índios Tremembé, o qual reside na Lagoa Seca, dois quilômetros aproximadamente de Almofala, e como esta localidade pertence ao distrito de Itarema.

José Miguel afirmara ter 57 anos, contudo aparenta mais alguma idade. Aprendeu a dançar o torém com um tio, cujo mestre foi o próprio genitor, índio puro casado com mulher de sua raça.

Em Lagoa Seca vive ele, cercado de sua parentela, uma existência rudimentar, tirando subsistência dos produtos da caça e da pesca, e de humilde lavoura. Basta referir que ainda usam ali o arco e a flecha, ao modo dos nossos silvícolas, para pescar bagres nos “alagados” do mangue, e abater alguns pequenos animais de que se alimentam, como preás e camaleões. (SERAINÉ, 1955)

²⁴ Revista do Instituto Histórico do Ceará. Publicada anualmente desde 1887.

Depois de descrever a dança do torém, seu objeto de pesquisa, Seraine tenta adentrar um pouco o campo da cultura Tremembé. E é neste caminho que a ambiguidade do tratamento dado aos nativos de Almofala se faz cada vez mais reveladora de um sentido dúbio, apreendido entre a pobreza material e a aculturação e a distinção étnica:

São deficientes os elementos étnico-culturais de que dispomos sobre os primitivos habitantes da região onde colhemos a dança chamada torém, a qual supomos originária dos silvícolas – consoante já indicamos anteriormente. Tradição e estudos científicos, especialmente de Pompeu Sobinho, situam Almofala e vizinhanças na área de diáspora da família Taramembé, Teremembé ou Tremembé, da qual ainda restariam, em estado que se pode julgar de marginalidade, alguns descendentes, localizados nesse trecho do município de Acaraú, situado próximo a embocadura do rio Aracati-Açu. Mencionemos, porém, alguns informes históricos sobre esses indígenas que ainda são considerados “talvez os mais misteriosos e desconhecidos dos primitivos habitantes do Ceará”.

[...] A verdade, porém, é que , através dos reduzidos elementos culturais que possuímos, inclusive do texto poético-musical e da coreografia do que, ao lado do português civilizador, entrou o tupi, cujos contatos culturais com os Tremembé não teriam sido apenas indiretos, pelo que sabemos graças a dados históricos sobre migrações ou invasões indígenas nessa zona do litoral cearense e sobre excursões dos índios tupi da Serra da Ibiapaba (tabajara) às praias da região.

[...] Enfim, poderia também uma dança desse tipo achar-se incorporada ao patrimônio cultural de ambos os grupos tribais a que pertencem os indígenas em contacto, de famílias etno-linguísticas diferentes dando-se a fusão dos traços culturais, com o predomínio de certos elementos tupi, por motivos que não se tornam difíceis de compreender, do ponto-de-vista cultural. (SERAINE, 1955.)

A perspectiva culturalista, imbuída no olhar tanto de Seraine como em Carlos Estêvão, em sua essencialização das culturas e dos ethos das sociedades, foi por demais criticada nos trabalhos que este precederam. Não é neste sentido que pretendo enveredar, mesmo concordando e absorvendo a tese geral de crítica ao paradigma da aculturação e da diluição dos traços diacríticos como elementos de cultura descontextualizados de um espaço histórico de atuação. Interessa-me aqui justamente perceber como estes textos, como discursos específicos, carregam em si sua própria carga de contradição necessária para desfazer sua argumentação, apontando em suas entrelinhas para uma situação precoce de reivindicação étnica nos territórios e aldeias indígenas, em curso desde sempre em virtude dos conflitos interétnicos.

Neste sentido, o artigo “Para o estudo do processo de folclorização”, publicado por Seraine na RIHC em 1977, é uma retomada do torém enquanto objeto de pesquisa nos moldes em que o autor já apresentara em 1955. Além do que já é exposto nesse, a novidade é que aqui o torém é apresentado com certa historicidade afirmativa da origem indígena (Tremembé), uma tradição diante de uma dinâmica cultural transformadora, a exemplo dos reisados e outros folguedos:

10 - A dinâmica cultural, mesmo se tratando de fatos ou situações como os que acabamos de expor, através de que se descortina certa resistência à mesma, é uma realidade a que não se pode fugir, e na análise cultural devemos encará-la, buscando focalizar, não só o que se revele como conservantismo, mas ainda a mudança, ocorrências estas que se acham sob a dependência de fatores ambientais, psicológicos e históricos.

11 – Interessante, no caso, será confrontar o torém com o reisado rural, que se efetua na mesma zona e pertence integralmente a órbita folclórica, apesar de fundos etnográficos que se apontam e que necessitam da interpretação erudita para serem vislumbrados. No torem – conforme se registrou – o etnográfico ainda transparece com certa clareza e evidência. (SERAINE, 1977)

Um certo funcional-estruturalismo de pano-de-fundo é a nova roupagem a qual Seraine submete a análise do torém, comparando-o ao reisado no sentido de elemento cultural que passa por um processo de perda das funções originais dentro de nova dinâmica de fluxos culturais, mantendo entretanto a estrutura tradicional. Contudo, ao invés de investir em uma crítica teórica dos paradigmas e suas aplicações em contextos e épocas, percebo, através da análise do discurso de Seraine, uma ambiguidade suspeitosa que possibilita enxergar uma perspectiva nativa dentre e apesar das classificações do pesquisador. Seria uma chance de descortinar a partir do hoje um processo histórico outro, não tratado por Seraine e seus contemporâneos, mantido na latência e no silêncio por séculos de repressão do poder fundiário às comunidades indígenas – ao invés da aculturação ou folclorização, ou da crítica dos paradigmas, prefiro apontar o processo de *etnicidade* e seus efeitos inerentes, manifestados por suas reivindicações, fronteiras e conflitos:

A verdade é que, embora um observador menos atento possa confundi-los com os outros caboclos da região já incorporados à sociedade maior, **estes próprios encaram-se como um grupo à parte, distinguindo-os perfeitamente em suas relações sociais.**

8 – A nosso ver, o mais significativo que oferece ao estudioso essa dança, ainda realizada em nossos dias, é a oportunidade de poder

ele acompanhar a transição do fato puramente etnográfico aos domínios do folclórico, considerando-se – é mister que se note – o presente nível social e cultural dos caboclos que conservam a dança, o qual não se distancia, embora não seja exatamente o mesmo, do da camada popular, plebeia, dessa região do litoral cearense, concebendo-se a ideia de que subgradações possam aqui vir interpor-se. Dentro de um padrão de vida dos mais baixos vivem os caboclos dançadores, mas este, sem dúvida, encontra equivalência em íntimos extratos sociais de nossa hinterlândia, se bem que ainda se possa pensar em forças contra-aculturativas, subjacentes, servindo para reter a sua marginalidade, e eles ainda revelem, na própria cultura material, algumas influências indígenas peculiares. Desconhecem eles por completo o idioma de seus antepassados; falam e se expressam em todos os atos da sua vida como os demais caboclos da região e as únicas persistências linguísticas que acusam, se encontram nos textos poéticos-musicais do seu folguedo, graças aos quais, sobretudo, o torém ainda não escapou mais visivelmente às lindes etnográficas, embora dele possam participar, ao lado dos remanescentes indígenas, quaisquer outros caboclos que ali encontrarem e queiram “brincar o torém”. (SERAINE, 1977)

Ao representar os toremzeiros da Lagoa Seca como caboclos mestiços e de descendência dos Tremembé, em palavras que frisavam a não-distinção perante seus vizinhos regionais, Seraine então talvez faria uma discreta auto-crítica de seu primeiro ensaio de 1955, colocado outrora como “um observador menos atento”. Ou teria passado-lhe despercebido a condição étnica daquele grupo? O texto assume uma possibilidade de dinâmica e fluxos culturais, mas o autor em si, além desta breve passagem, não demarca em nenhum momento o lugar de fala dos próprios *silvícolas*.

Entre a visita de Carlos Estêvão de Oliveira a Almofala em 1940 e o segundo artigo de Seraine em 1977, é fundamental citar e situar a passagem por Almofala da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1975, registrando o áudio do Torém no que viria a ser o LP nº 30 da coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Além das excelentes etnografias de Carlos Guilherme Valle (1992; 2004) e Gerson Jr. (OLIVEIRA JUNIOR, 1998), pouco se tratou ou menos se investigou a respeito desta pesquisa e do que ela pode revelar.

Diante do relatório geral das visitas de campo e registros do torém redigido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro - qual tive acesso em campo, na biblioteca da escola da aldeia de Almofala - percebe-se não só o registro “esquemático” da dança, objeto central de interesse folclórico, mas informações pinçadas levam a outros entendimentos sobre o grupo e sua cultura. Além do já citado panorama histórico da fundação de Almofala, de

entrevistas sobre a dança e elementos de cultura material dos índios, nas palavras preliminares do coordenador da equipe, Prof. Aloysio de Alencar Pinto²⁵:

Em 1952 tive a oportunidade de presenciar o Torém, dança indígena, e conversar com o chefe do grupo, Zé Miguel e seus componentes, em Itapipoca.

O impacto causado por esta apresentação de cantigas entoadas em linguajar indígena, tornou-se uma espécie de fixação que por sorte tenho agora a satisfação de divulgar entre os documentos colhidos pela equipe que coordenei, com o patrocínio do SESI e da CDFB. (1975, p.68)



LP de vinil "Torém/Ceará" - Documentário Sonoro Brasileiro nº30. Produzido pelo Instituto Nacional do Folclore (1975).

O registro feito pelo Instituto Nacional do Folclore foi realizado em 1975 – e não foi mencionado por Seraine, tampouco a passagem de Aloysio de Alencar Pinto. Em 1976, um professor de Itapipoca, o folclorista José Silva Novo, visita Almofala e publica no ano seguinte (NOVO, 1977) um pequeno e singelo livro a que Seraine se refere, no artigo de 1977.

Em janeiro do corrente ano (1977), estivemos em Almofala, mas não logramos reunir os caboclos em condições de reproduzir a

²⁵ Natural de Fortaleza (1911), pianista, compositor, folclorista e musicólogo de música popular brasileira, estudou música em Paris e no Rio de Janeiro, onde fixou residência e faleceu em 2007.

dança. Entretanto, pelo testemunho do Sr. Silva Novo, que publicou recentemente monografia a propósito, ainda é conservada em suas características mais ressaltantes. (SERAINÉ, 1977)

Na terceira visita de Seraine a Almofala, em 1977, interessante notar que o autor utilizou-se do conteúdo de campo de Silva Novo. Apesar da simplicidade de sua linguagem e de seu formato, o livreto de tiragem particular traz em si preciosidades não reveladas pelos outros pesquisadores das instituições “mais gabaritados” – o contexto da etnografia e a voz dos nativos:

Neste dia, a índia pura, sem mistura de sangue civilizado, não viera. Chamava-se “Tia Chica”. [...] “Tia Chica” era a índia mais velha. Tinha 99 anos vividos, ali no seu “habitat”, chamado Lagoa Seca, mais de um quilômetro distante da Aldeia. Viera se arrastando até nós e, no segundo dia de nossa estada lá, já conseguia eu a sua amizade meiga e sincera. Costumava me chamar de “meu filho”. E eu me sentia prazenteiro com aquele afetuoso tratamento de uma Tremembé pura.

Na tarde do terceiro dia, enquanto meus companheiros jogavam na praia, sentei-me com ela junto à palhoça de um seu sobrinho e a descendente Tremembés, já minha amiga, já minha confidente, abriu as válvulas de escape os traumas e recalques que as deixava insone, muitas vezes, e desatou num choramingar dolente e até contagioso:

“Professor” “Meu Filho”

“Aqui em nossa terra, reinava a paz. Mais depois qui esses tal de civilizado pisou nas Almofala a gente num sossegou de forma e jeito. Nós os Tremembé tinha 70 légua de terra quadrada. O documento dessa terra está na Capital qui eu num conheço. Um ladrão daqui das Almofala sabe onde é o cartoro qui ele se encontra. Isto foi dado p’ra nós pur uma princesa portuguesa qui viu qui nossa família era muito grande aqui nas praias. Os Tremembés compreendia desde a ponta do Camocim até pra banda da Lagoinha e daqui de Lagoa Seca até depois da Serra da Ibiapaba. Era muita terra, professor. E hoje os ladrão civilizado tomou tudo qui nós tinha. Só num tomaro a Lagoa Seca porque nós fazemos finca-pé. Somos mais de 300 índios da raça” (NOVO, 1976, p.23-24)

O livro de Silva Novo passou à história porque registrou de um modo muito simples o torém, tornando-o acessível aos próprios dançadores. Poucos anos após sua publicação, Tia Chica faleceu, carregando consigo grande parte do manancial da cultura Tremembé, bem como dos segredos do torém. Seus sobrinhos e parentes, “estudaram” o livreto de Silva Novo para reaprender o torém, num intrigante processo de etnogênese, abordado em profundidade por Oliveira Jr. em “Torém: brincadeira dos Índios Velhos” (1998).

A dispersão dos Tremembé pelos arredores de Almofala se deu após o mítico soterramento da duna. Décadas após, estariam divididos em comunidades familiares. A tirar pelas palavras de Tia Chica, líder do torém, depreende-se uma condição étnica auto-identificada e, a interpretar seu tom, em situação social de repressão política e cultural local.

Se os registros destas disputas territoriais e étnicas pós-soterramento em Almofala são escassos na história, entretanto, na memória dos Tremembé, a *descoberta* da igreja é uma temática central para os mais velhos, *leitmotiv* das narrativas memoriais. Escutei, em campo, diversas narrativas desta época memorável da história dos Tremembé. Encruzilhada em que se encontravam diversas gerações para desencavar a areia e beber mocororó, narrando sob a lua e ocultados pela escuridão, numa imagem metafórica do que significava aquele período político-cultural. Em “Evocações da terra tirada” (2000), Sylvia Porto Alegre narra:

O episódio da restauração da igreja adquire, por vezes, conotações de uma verdadeira recomposição da cena original de fundação, montagem evocativa do espaço original em que estavam fixados.

As famílias que haviam permanecido no povoado se animaram com o retorno dos parentes distantes. Voltaram os reencontros na vila, as festas, o movimento na área central, ponto de confluência dos grupos locais. Os adultos mostravam aos jovens e aos meninos as marcações das extremas de posse que ainda restavam intocadas e explicavam que um dia a terra ia ser tirada para eles e o que isso significava. O esforço na revitalização do antigo núcleo colonial ganhou novo ímpeto a convicção mantida na memória grupal, ao longo do tempo, com relação ao pertencimento étnico e cresceram as expectativas de reconhecimento dos direitos territoriais. "Essa terra vai ser tirada custe o que custar, nem que seja para o final dos tempos", diziam os pais aos seus filhos.

Porém as esperanças cedo se desvaneceram. Manter a unidade grupal e defender o território comum foi se tornando cada vez mais difícil, à medida que os melhores terrenos se tornaram alvo da cobiça da gente de fora, comerciantes e produtores rurais que começaram a se instalar crescentemente em Almofala a partir de 1950 (Valle, 1993). Sem conseguir voltar para o local das antigas moradias, muitas famílias preferiram permanecer onde já estavam instalados, especialmente os que haviam se fixado na Lagoa Seca (Sousa, 1983). Muitos recuaram ainda mais para o interior da terra indígena, onde podiam continuar mantendo seus modos tradicionais de vida e restringir ao mínimo possível a convivência com a população regional, cujo contato evitavam, vivendo apartados. Os que insistiram em ficar no centro da aldeia passaram a se envolver crescentemente com os forâneos, enfrentando conflitos e problemas cada vez mais graves, numa relação interétnica marcada pela violência, o preconceito e a intolerância por parte dos não indígenas. De vinte anos para cá, a terra tirada *para os índios* foi se tornando rapidamente terra tirada *dos índios* e os problemas se aguçaram. (PORTO ALEGRE, 2000)

De fato, como analisa com muita propriedade Valle (1993), a partir de 1950 a situação fundiária em Almofala modificou a paisagem e evidenciou o litígio entre os antigos moradores, tradicionais habitantes das “terras da santa”, e os posseiros recém-chegados.

Ao longo da década de 1970, o processo de disputa pela terra se acirrou em Almofala, com a chegada de grandes empresas instaladas no território da aldeia, sobretudo de monocultura de coco, carnicicultura e pescados. Devidamente paramentados pelos poderes locais, municipais e estaduais, por demais assessorados de advocacia expertise em deslegitimar os habitantes nativos da região, as firmas arregimentaram os Tremembé (ainda o fazem) para serviços completamente insalubres e perigosos, ao passo que internamente proibiram a assunção étnica dos funcionários sob pena de desemprego²⁶. Essa pressão empresarial tinha o claro sentido prático de paralisar o movimento indígena em Almofala, que começava a se mobilizar num sentido de retomada das terras usurpadas.

Existem mais três grandes destacamentos do núcleo de Almofala originados por processos de migração: Capim-Açu, Telhas e Queimadas, que internamente também são divididos em diversas comunidades. A Área Indígena do Capim-Açu, distante cerca de 40 km de Almofala e situada entre o município de Itarema e Acaraú é a única terra indígena demarcada de fato pela União no Estado do Ceará, e trata-se de uma comunidade originada por migrantes da aldeia de Almofala, que, não encontrando ali a luta acirrada pela terra nem a escassez dos víveres (VALLE, 1994), pode dispor dos recursos naturais disponíveis de um sertão de vegetação pré-litoranêa.

Queimadas, em situação oposta ao vizinho Capim-Açu, obteve só recentemente o reconhecimento oficial de sua identidade indígena e vive ainda em constante ameaça dos posseiros locais. Telhas, sem grandes questões de

²⁶ Escutei diversas vezes esta queixa dos índios a respeito da pressão exercida pela empresa: caso assumissem a identidade indígena, estaria demitidos. “A firma é para quem quer trabalhar, não para caboclos preguiçosos” é o que repetiam os bedéis da empresa. A temática é explorada no filme Espelho Nativo, através da fala de Calixto, antiga liderança Tremembé da comunidade da Tapera, que fora arregimentado como capataz nos primórdios da implantação da firma, em 1979, aproveitando sua condição de liderança para ludibriar os índios com promessas de emprego e dinheiro. Um influente padre na região, Aristides, também atuou em prol da empresa na arregimentação dos Tremembé, fazendo-os acreditar na circulação de dinheiro (que não existia), nas promessas de escola, hospital e moradia feitas pelas DuCoco S/A.

terra com vizinhos poderosos, conseguiu o laudo da FUNAI que delimita a área e aguarda portaria de demarcação.

São José e Buriti dista cerca de 120 km de Almofala e cerca de 200 km de Fortaleza, situando-se no município de Itapipoca. Estas comunidades, se comparadas às demais, são reduzidas em número de habitantes. Um grande problema enfrentado por estes tremembé é a degradação do mangue e a especulação imobiliária, causada sobretudo pelos empreendimentos turísticos na região, em particular, o consórcio europeu *Nova Atlântida*, considerado um dos maiores investimentos em turismo do mundo, “a nova Cancún no Brasil”, segundo promove o sítio virtual do empreendimento na internet²⁷.

Embora todos sejam Tremembé, estas comunidades diferem substancialmente quanto aos nichos ecológicos, às situações e problemas vivenciados. Não obstante este espantoso aspecto quantitativo de uma etnia habitante de um Estado que previu sua extinção, existem outros aspectos, além do caráter qualitativo. São inúmeras as malhas que compõem as situações vivenciadas, processos complexos que não se compreendem facilmente, exigindo a intensidade de pesquisa, a busca por diferentes fontes e vozes, a sensibilidade em alerta constante, a densidade de um pensamento que considera diversos elementos para a formação de uma compreensão, ainda que parcial.

A migração é um processo social constante nesta etnia que, se por um lado tem elementos de uma cultura semi-nômade, por outro é assolada por conflitos sociais e pelo acesso à terra. Existem centenas de famílias Tremembé agregadas em comunidades urbanas em cidades do Ceará, sobretudo da região norte, como Camocim, Sobral e Acaraú. Conforme verifiquei em campo e anteriormente abordado por Valle (1992), muitos nativos do Vale do Acaraú dizem-se de “descendência indígena”, outros “parentes” distantes. Contudo, quanto mais direta a relação com uma área indígena da região, em que família e sustento estejam ligados à terra e a um histórico de vida comum, mais se consideram “índio de verdade”. Até assumirem-se como Tremembé de tal comunidade específica: Tremembé de Queimadas, Tremembé de São José e

²⁷ Atualmente, os Tremembé de Itapipoca estão em nova versão do conflito com o empreendimento, depois de líderes passaram a serem perseguidos e agredidos, casas e instrumentos incendiados sob vigilância de policiais locais acompanhados de advogados da empresa em constantes visitas de afrontamento.

Buriti, Tremembé do Capim-Açu, assim como se definem os Tremembé de Almofala, ainda subdivididos em Tremembé das Matas e Tremembé da aldeia da Praia, objeto central do meu foco de abordagem.

Os Tremembé são os nativos da costa cearense registrados desde os primeiros contatos coloniais, que percorriam a pé os tabuleiros litorâneos e suas lagoas, assim como dominavam o mar em pequenas embarcações, construindo seus ranchos em entroncamentos de trilhas e rios. Um desses cantos são as margens do rio Ceará, próximo aos atuais Tapeba da Caucaia, local do antigo Forte de São Tiago, soterrado pela Barra do Ceará. Destruído este, daria lugar ao forte erguido pelos holandeses e tomado, destruído e reconstruído em seguida pelos portugueses, transformado em entreposto colonial do Siará Grande, dando nome e origem ao que viria a ser a capital do Ceará. O mapa de Albernaz I, já citado, deixa entrever claramente a disposição geográfica dos núcleos indígenas e as povoações coloniais.

Os fortalezenses que conhecem sua história sabem que a cidade cresceu gerenciando a mão-de-obra indígena, seus produtos e serviços, das missões fundadas ao seu redor (Parangaba, Messejana e Caucaia), para só depois receber, no século XIX, os imigrantes de origem sírio-libanesa, que encontraram terreno fértil para a expansão do comércio e que também emprestariam suas feições ao povo que aqui se forma. No início do século XX uma nova classe burguesa é formada em Fortaleza e põe-se a apagar a história, deslocando o centro econômico da cidade para o leste, erguendo e concentrando-se no bairro planejado da Aldeota. Ao passo, pôs em decadência os bairros das tradicionais famílias da capital, ainda mantidos pelos antigos modos de produção e de estrutura social rígida, da agricultura de subsistência, pecuária extensiva e gerenciamento de mão de obra.

Após os êxodos rurais, hoje os Tremembé também habitam as metrópoles. Em Fortaleza, são pescadores insistentes em guetos à beira-mar, formaram famílias e descendências. Fizeram história nos portos de pesca e guardam muitas memórias das aventuras na capital e nas viagens de barco, trabalhando para as firmas de pesca, conforme eu mesmo escutei dos mais antigos e como também consta em outros trabalhos (SOUZA, 1983; OLIVEIRA JR, 2005; NASCIMENTO 2009).

Estes índios – que não se enquadram no estereótipo representado pelo livro escolar, infelizmente, ainda bastante pulsante no imaginário do brasileiro – interagem constantemente e quase invisíveis pelas cidades em que passam. Os cidadãos, de tão habituados de se verem naqueles, nem mais se sensibilizam com alguma diferença: quando muito, visto pelo “branco”, surge a visão do exótico depauperado.

Formado historicamente pela povoação e gerência de aldeias e vilas indígenas em um vasto território entre o sertão de Pernambuco e o Piauí pecuarista, conforme analisa por exemplo Isabelle Braz em sua tese *Vilas de Índios no Ceará Grande* (SILVA, 2002), seguindo os rastros e sementes que escaparam à tradicional “invisibilidade” de grupos afro-descendentes e da formação de quilombos no Ceará (RATTS, 1993), e da sina dos agricultores caboclos obrigados à vida de mar ou de cidade pelas contínuas secas, nascido portanto dessas encruzilhadas étnicas, entrepostos de sertão, serra e mar, o processo civilizatório cearense justapõe a existência de várias etnias, silenciadas e amalgamadas no rolo compressor do processo histórico.



Cuiâmbá do mocoioró: parte final do ritual do torém, onde é servido e bebido coletivamente o mocoioró (vinho de caju tradicional). Em destaque, a difusão do mocoioró como elemento de união entre as etnias indígena. Na foto, servindo a bebida, o cacique Sotero, da etnia Kanindé, anfitrião da IV Assembléia Estadual dos povos indígenas do Ceará, Aratuba, 2005.

2.2 Notas para uma concepção de representação compartilhada entre os Tremembé

Busquei durante os trabalhos em campo sintonizar-me aos imperativos da vida real vividos por aquelas comunidades indígenas e, das tessituras das relações pessoais, das narrativas de um povo, baseado na oralidade. Foi possível estabelecer uma concepção compartilhada para a realização do ensaio fotográfico, e, num momento posterior, de um filme documentário.

Esta parceria se deu fundamentalmente através da co-elaboração dos roteiros para captura de imagens, na forma de orientações e visitas guiadas pelos índios, em sugestão de sequências, de estratégias de abordagem e indicações dos próprios Tremembé. Uma abordagem experimental, costurada desta maneira, buscou então equilibrar e entrecruzar visões poéticas, antropológicas e políticas através de um certo perspectivismo indígena.

O quê deveria ser fotografado, o tratamento das temáticas, das sequências de filmagem e da narrativa foi pauta de conversas com lideranças, jovens e destacados membros das comunidades Tremembé. Constituiu-se, desta feita, um processo de co-elaboração do roteiro audiovisual, numa experiência de “antropologia compartilhada”²⁸ (ROUCH, 1978). Desta

²⁸ Metodologia de pesquisa e representação cinematográfica de grupos étnicos concebida por Jean Rouch (1960).

experiência etnográfica, pôde surgir uma partilha de conhecimentos e perspectivas e, a partir deste *campo semântico partilhado*, foi permitido fabularmos coletivamente de representações imagéticas possíveis do universo Tremembé. Nessa interação dialógica entre comunidades e pesquisador elegeram-se alguns pontos cruciais para a abordagem documentária.

Se a questão da alteridade é presente nos modos de representação, dentro da antropologia faz-se central pela necessária relação social entre as partes, pois é através da interação, do retorno, do diálogo, do conhecimento partilhado com os “sábios” locais que se permite descortinar um outro horizonte de significados. Em questão, não apenas a autoria, mas uma postura política.

Neste sentido, recebi uma influência considerável da “etnoficção” de Jean Rouch e também das experiências de “docudrama” ou “docuficção” presente em filmes inspirados por técnicas e linguagens cinema verdade. Assim, não sendo estritamente uma monografia clássica, incorporando a vivência e as imagens, fora do texto e fora do campo, absorve inferências surrealistas (como a livre imersão no imaginário, a colagem e justaposição de elementos aparentemente inconciliáveis e o jogo de distâncias simbólicas), passando por momentos de contemplação estética ou ainda de diálogo reflexivo entre os personagens.

Neste sentido, a pesquisa proposta enquanto produção de imagens foi se configurando em um diálogo com as próprias comunidades, embasado por um discurso polifônico amalgamado por experiências, visões de mundo e intervenções estéticas em que o processo criativo foi partilhado pela interação entre o etnógrafo e os Tremembé.

2.3. Perspectiva de campo: aldeias, imagens e contexto de colaborações

Para a pesquisa de campo, empreendida em inúmeras viagens entre 2005 e 2007, a tônica geral de abordagem foi através da visita guiada, da conversa aberta, da análise informal de imagens e do acompanhamento do calendário de atividades das comunidades.

Antes de percorrer as aldeias tremembé, investiguei em campo os fluxos culturais entre etnias indígenas no Ceará contemporâneo, percebendo a reivindicação étnica, a representação política e o pluralismo religioso desses grupos étnicos. Para tal, a pesquisa de campo foi traçada por entrevistas com

lideranças políticas e religiosas (caciques, tuxauas e pajés) e pela participação em rituais nos encontros indígenas (como a Assembléia Estadual dos Povos Indígenas do Ceará), particularmente no toré e no torém²⁹, nos trabalhos espirituais em terreiros e em lugares específicos tidos por sagrados. Portanto, nesse campo a objetiva fotográfica pretendeu focar as relações interétnicas, as relações com o universo do sagrado, com as entidades místicas e com a religiosidade nas formações das identidades étnicas.

Afeito a meu metiê, a meu método *fotográfico* de pesquisa, as questões de imagética foram se configurando como um objeto seguindo o fluxo das interações com os índios, vivenciando as especificidades da produção e discussão em torno das imagens.

Entre muitas outras, lembro de uma vez que, em 2006, durante a Marcha pela Independência do Povo Tremembé, manifestação que desde 2002 ocorre todo 7 de setembro em Almofala, fui interpelado (provocado!) por um morador “não-índio” de Almofala enquanto eu fotografava a passeata dos tremembé: “*O que eles tem de diferente da gente? Olha isso! Olha a cara deles! Olha pra mim, pra gente: o que eles tem de diferente? Ah bom... (risos escrachados) Vou sair de saia de pena, pintar a cara e pedir terra pra minha família também...*” Coisa semelhante escutei na cidade de Caucaia, durante uma manifestação Tapeba.

Existe em Almofala e em quase todas as terras indígenas não demarcadas um conjunto de “pequenos antagonistas” à causa indígena, representando o lado individual dos conflitos. Estes muitas vezes são parentes e descendentes de indígenas que, por motivos de coerção social, relações trabalhistas, estigma, violência, entre outros, não assumem a identidade étnica; ou brancos que chegam à região idealizando um futuro promissor, relacionados à ideia de *neocolonos*, normalmente ligados ao comércio e à posse da terra; ou agricultores regionais que, aproveitando-se da indefinição das terras indígenas e do incentivo à expansão das “fronteiras econômicas da civilização”, instalam-se dentro das áreas indígenas e alegam propriedade da terra.

²⁹ Importante não confundir os dois rituais: o toré possivelmente tenha origem nos povos do sertão de Pernambuco (Pankararu, Xucuru), tendo a Jurema como elemento ritual central, o toré é dançado por várias etnias no Nordeste de modos diferentes, porém com semelhanças em comum de cânticos, temas e entidades; já o torém é um elemento de cultura Tremembé e só por eles praticado, com cânticos específicos em língua ritual indígena, sendo o mocoioró (vinho de caju tradicional) a bebida sagrada que rega as noitadas de dança.

Essas pessoas com diferentes histórias de vida e divergentes entre si, dentro do contexto e da atmosfera de conflito instaurado, acabam por somar-se numa postura *anti-indígena*. Normalmente, não chegam a formar um grupo coeso, sendo a atitude em relação aos índios tomada individualmente, desde o desdém à violência verbal e física.

Em Aratuba, alto da serra do Maciço de Baturité, durante a Assembleia Estadual dos Povos Indígenas do Ceará de 2005, enquanto eu fotografava um ritual de toré-torém com todos os indígenas reunidos em frente à igreja da cidade, escutei várias piadinhas sobre a indumentária sertaneja dos índios (jeans, chita e chapéu de palha); contudo, não uma fala de afronta, de competição, só *mangação*. Ali não havia espaço a se disputar, (a questão de terras não havia deflagrado um conflito local); sobrava apenas, como possibilidade de se distinguirem, a chacota amistosa para os moradores.

Na aldeia de Almofala, grande parte das investidas teve como objetivo acompanhar personagens em suas lidas diárias: como o cotidiano da pesca artesanal, embarcando algumas vezes no mar em pequenas jangadas (paquetes) para duas pessoas; seguindo as caminhadas coletivas e individuais e sentindo seus perigos na travessia das aldeias³⁰; ou, por exemplo, acompanhar por uma semana os trajetos diários de uma índia Tremembé no seu ofício de agente de saúde indígena.

Esta Tremembé, por exemplo, percorre diariamente alguns quilômetros entre as comunidades da aldeia de Almofala, visitando diversas famílias e suas habitações. A escolha deste método se deu pela possibilidade de adentrar os espaços entrecortados das aldeias e a intimidade familiar, acompanhando uma respeitada liderança indígena; ademais, conseguiu estreitar a confiança dos índios para com o “fotógrafo” que eu representava, permitindo-me assim um contato mais firme para a realização das fotografias, bem como para as ocasiões de registro das entrevistas.

³⁰ Não raro, atravessei cercas de posseiros dentro da área indígena ou passei por territórios hostis aos que são considerados pelos “inimigos da causa” como “amigos dos índios”: pular cercas, cuidar dos rastros na areia, andar no mato escuro sozinho sentindo olhos como flechas nas costas, deparar-se com olhar irônico e sádico de posseiros armados de facões, atravessar de balsa o rio que separa a aldeia em mata e praia e, do outro lado do Aracatimirim, ter que cruzar por dentro sozinho a empresa Ducoco, sendo seguido, abordado e intimidado por seguranças armados e vestidos como paramilitares, por exemplo, foram alguns dos muitos perigos que sofri e que se apresentam como riscos naturais a quem pretende trabalhar campo em Almofala. Assassinatos e estupros não são nada incomuns nessa Área Indígena.

A própria agente de saúde em si reúne demasiados motivos para ter sido escolhida: primeiramente, foi parceira desde sempre do projeto de pesquisa e concordou plenamente em dele assim participar; é excelente informante, notória e privilegiada conhecedora dos processos e histórico da etnia Tremembé; é mulher, mãe viúva com cinco filhos, participante ativa do movimento indígena, irmã do cacique e dotada sem par da arte da culinária indígena. Por este caminho a lhe acompanhar, a fotografia buscou paisagens, personagens, habitações, intimismo do lar e das subjetividades, detalhes etnográficos etc.

Um outro itinerário teve caráter de busca: trata-se de um circuito por cada uma das dez comunidades da aldeia de Almofala com a intenção de tomar depoimentos das mais proeminentes lideranças indígenas sobre história, processos, rituais e atualidades da etnia Tremembé. Em abril de 2006 realizei visitas guiadas pelos índios aos lugares de importância política, cultural e natural em cada comunidade, intentando daí extrair um panorama geral da situação atual da aldeia de Almofala. Por se tratar de longas distâncias a percorrer com dificuldades de transporte, razoável número de pessoas a se entrevistar com depoimentos de grande densidade e a quantidade de problemas e questões sociais, culturais, territoriais e ambientais a se abordar, esta foi a mais longa das visitas de campo e compreendeu vinte dias contínuos.

Diferentemente dos “pequenos antagonistas”, os grandes empreendimentos econômicos e os latifúndios são inimigos declarados da causa indígena e negam veementemente a possibilidade de diálogo, utilizando-se de poderes adquiridos (a força da segurança particular, de mobilização social, institucional, jurídico, influência política etc.) para manterem suas atividades econômicas dentro das áreas indígenas. Além da constante (leia-se cotidiana) tensão entre índios e empresas, muitos incidentes e atentados fazem parte da história e memória dos Tremembé.

Seria imoral omitir, não tratar dos grandes conflitos a que os Tremembé foram interpelados em sua história recente: uma empresa beneficiadora de coco e seu latifúndio monocultor (Ducoco S/A), uma exportadora de lagosta e pescado e seu porto (Monteiro Pescados, da família do prefeito) e as fazendas de camarão (carnicultura) são os maiores empreendimentos econômicos em Almofala, controlando mais da metade da área indígena. Em menor escala,

ainda existem grandes terrenos grilados utilizados para o plantio de mandioca, milho, caju e coco.

Os territórios atualmente ocupados pelo latifúndio monocultor de coco, pela exportadora de lagosta, pelas fazendas de camarão e por outras propriedades griladas dentro da área indígena e outrora ocupadas por famílias nativas, são trechos de passagem diária entre as comunidades Tremembé, interligando-as. Haja vista seu imenso tamanho (ao todo, pouco mais de dois terços da área delimitada), a política de repressão ao acesso de índios e o desequilíbrio ecológico causado pelo mau tratamento da terra, poluição das águas e destruição dos mangues, torna-se inevitável o confronto e o litígio pela terra.

Abordei esta delicada questão por duas vias: uma, buscando o depoimento dos responsáveis pelos empreendimentos e de pessoas a seu serviço, numa postura de entrevista que variou da palestra ao questionamento e mesmo ao embate, dependendo dos assuntos discutidos; outra, acompanhando Tremembés em suas travessias pelos territórios invadidos, defrontando-me com os problemas enfrentados pelos índios, tomando seus depoimentos em loco (aproveitando as locações) e captando imagens para a confecção de um discurso imagético contestador.

Todas essas visitas e atividades de campo contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa antropológica, da realização do ensaio fotográfico e do trabalho de pré-produção do documentário audiovisual, sendo imprescindíveis para a plena realização de cada frente de atuação em si. É importante novamente salientar que, embora estas frentes de atuação sejam autônomas e tenham suas próprias orientações, foram na prática realizadas concomitantemente e interpenetradas.

Certamente, é rico e numeroso o material levantado, contudo a densidade da questão indígena, tomada pela realidade dos Tremembé, exige aprofundamento em todos os sentidos. Somente na aldeia de Almofala são dez diferentes comunidades indígenas Tremembé, ocupando 4.500 hectares de

praias, dunas, margens dos rios e mata fechada, com uma população de mais de 5.000 índios³¹.

Não obstante este espantoso aspecto quantitativo de uma etnia habitante de um estado que previu sua extinção, existem muitos outros aspectos complexos do ponto de vista qualitativo. São inúmeras as malhas que compõem as situações vivenciadas pelos Tremembé, processos intrincados que não se compreendem facilmente, exigindo a intensidade de pesquisa, a busca por diferentes fontes e vozes, a sensibilidade em alerta constante, a densidade de um pensamento que considera diversos elementos para a formação de uma compreensão, ainda que parcial.

Percebi e situei-me nesta complexidade diante dos limites simbólicos interpostos entre índios, brancos, empresas e Estado, explorando nesta configuração particular um *jogo de poder*, tomado na perspectiva da etnia indígena. Esta perspectiva assumida como ponto de vista documental para a produção de imagens buscou o recurso de propor ao espectador adentrar a visão dos Tremembé frente às fronteiras étnicas e políticas externas.

Desta maneira, ao passo em que busquei apreender a cultura tremembé em sua lógica própria, respeitando e valorizando sua diferença e os elementos formadores da cultura – contudo não considerando-a fechada em si – fui defrontando também com a presença de agentes sociais externos. E é nesses pontos onde emergem os principais conflitos sociais, em uma realidade para muito além de meramente simbólica (o histórico de atentados, invasões, enfrentamentos etc. preencheria uma ficha longa, somente no século XX), capturados pelo dispositivo fotográfico e audiovisual, buscando o envolvimento do espectador na trama.

Já sobre o processo de gravação em si, é de se considerar antes de tudo, a despeito de toda a pesquisa, da proposta fílmica, do roteiro prévio e dos planejamentos de produção, o financiamento que viabilizou o trabalho profissional e proporcionou uma condição ideal de equipe, equipamento e logística, que, por outro lado, condicionou uma situação específica em que o

³¹ Uso aqui uma aproximação de dados de 2002 em SAMPAIO; ZANELLA; SOUZA (org.). *A comunidade Tremembé: meio ambiente e qualidade de vida*. Fortaleza: INESP, 2002 e de 2007, de GOMES & VIEIRA, *Povos Indígenas no Ceará: organização, memória e luta*, Memorial da Cultura Cearense, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

documentário foi realizado. Com um prazo total condicionado a seis meses, sendo na prática três meses para gravar, montar e finalizar, imposto pelo patrocinador (o Programa DocTv Brasil, mantido pelo Ministério da Cultura e gerido pela Fundação Padre Anchieta - TV Cultura/SP). O processo de realização precisou ser adequado para cumprir as firmes exigências do programa, o que condicionou a produção a cronogramas, prazos e modos de trabalhar que, não só dificultaram muito o processo produtivo, como também acabaram por condicionar o resultado, o produto-final do filme.

Neste sentido, a reflexão sobre o processo em que se deu a realização do filme *Espelho Nativo*, exige um adequado tratamento, já que aqui é um objeto de abordagem antropológica.

Antes de outras considerações, o período estabelecido no qual fomos condicionados para as gravações, tendo a pré-produção de campo planejada para dezembro de 2008 e as efetivas gravações para meados de janeiro até meados de fevereiro de 2009, em si prejudicou bastante a concepção fílmica proposta. Tivemos que gravar no período de “entre safras” dos Tremembé: a “seca do mar” que, após as farinhadas em agosto e a safra do caju em outubro, é a estiagem de solos e rios que também afastam os peixes do mar para longe. Nesta época de intenso calor e ventanias, os Tremembé diminuem consideravelmente as atividades produtivas, aguardando os sinais de chuva para voltar à plantação e às grandes pescarias. Até que o verão equatorial do litoral norte desague, compreendido no Ceará como o período da quadra chuvosa (março-junho, qual os cearenses chamam de “inverno”), pouco se há a fazer fora de casa e das aldeias.

Via de regra nesta época do ano (novembro-janeiro), após a intensificação do período de estiagem em terra firme no segundo semestre, estando os rios secos ou completamente abaixo de seus níveis normais, a dinâmica da natureza é a de afastar os peixes da costa e os poucos índios pescadores que se aventuram precisam entrar mais e mais nas águas do mar, arriscando-se no “mar de fora” e “lá forão”. Da feita que assim é comum pescarem tubarões e cações em alto mar, contribuindo para o panteão de histórias e memórias míticas a respeito de suas relações com o indizível e infindável oceano, com entidades como a *Mãe d’água* e o *Guarapirá* Oliveira Jr (2006).

Tradicionalmente, os Tremembé da praia trocam peixes por farinha, milho e feijão com os Tremembé da mata. Em uma época de sol causticante em que a “seca no seco” acompanha a “seca do mar”, ambos praticamente voltam-se para atividades de subsistência mais direta ou procuram trabalhos extras, nas imediações de Almofala ou fora da vila, nas cidades. É uma espécie de “férias” das atividades coletivas da aldeia, em que os índios encontram-se e movimentam-se pouco pelas comunidades, preferindo a visita aos parentes mais distantes ou mesmo ficar em casa produzindo artefatos como redes e artesanato para adquirir renda.

Conjuntamente, nas escolas diferenciadas não há aula. As areias frouxas, a escassez de água, o sol árduo desde as primeiras horas da manhã, a desmobilização das atividades tradicionais, entre outros fatores, fazem com que normalmente as crianças sejam dispensadas das aulas pelos professores e já se estabeleçam assim as férias de verão, seguindo o calendário escolar convencional do Estado. Os Tremembé são muito rigorosos com a educação diferenciada, atravessando as maiores dificuldades para manter as práticas e atividades em continuidade, mas cedem à natureza e adequam suas demandas neste sentido a ações educativas mais locais, nas comunidades.

Somado a estes fatores sazonais não propícios, no específico ano de 2009 o inverno antecipou-se e despencou a quadra chuvosa mais intensa das últimas décadas. As chuvas isolaram comunidades e estradas ficaram intransitáveis, dificultando em muito nosso processo de produção. O padrão do dia nublado ou chuvoso acabou por fazer-nos modificar por completo o planejamento original do filme, da direção de fotografia ao plano de produção. Com as primeiras chuvas, muitos ou quase todos membros da equipe ficaram doentes, eu inclusive. E assim gravamos *Espelho Nativo* na aldeia de Almofala entre 21 de janeiro e 09 de fevereiro de 2009. Somam-se aí ao desafio também as questões estruturais, as fortes adversidades políticas locais, as manobras de agentes, entre outras conjecturas delicadas, que talvez mereçam um tratamento outro que não o texto acadêmico.

2.4. Fotoetnografia nos Tremembé de Almofala

O ensaio fotográfico que produzi entre 2005 e 2007 trata das etnias indígenas habitantes do Ceará contemporâneo, enfocando sobretudo os Tremembé de Almofala, somando aproximadamente 2 mil imagens ao todo. Destas, cerca de 150 fotografias, entre coloridas e preto & branco, foram selecionadas para a edição parcial a partir de critérios básicos como a estética (luz, composição, definição), a expressividade (carga dramática, informação visual, importância documental) e linguagem (elementos de leitura imagética e de compreensão, forma de transmitir as informações e sensações), recebendo tratamento de imagem e classificadas de acordo com subtemas. São estes: *Construções e ambientes; Crianças; Eventos e manifestações; Lideranças; Mar e pescadores; Natureza e paisagens; Mulheres e Rituais – Torém.*

Para o que considere a etnografia visual, concebida através da metodologia da fotoetnografia (ACHUTTI, 2004), a linguagem explorada por um lado visa minimizar os ruídos e elementos de intervenção nas imagens com o intuito de possibilitar uma *compreensão etnográfica* a partir da visualidade. Por outro, entretanto, não significa que o elemento experimental presente em composições e exposições não-convencionais tenha sido refreado, ao contrário: é de um imaginário documentado que esta pesquisa trata, incluso e assumido o que o pesquisador-*outsider* projeta sobre a realidade registrada, em inspiração direta nos métodos de antropologia compartilhada de Jean Rouch (ROUCH, 1978) e das inferências do surrealismo etnográfico, conforme descreve James Clifford (2002) e também cita Marco Antônio Gonçalves a respeito do trabalho de Rouch (1999).

Como recurso técnico, usei quatro tipos de filmes 35mm: Ilford HP5 400 P&B; Fuji Superia 100, Fuji Pro Value 200 e Kodak Ektachrome 100. Foram utilizadas duas câmeras, Nikon N75 e Nikon F3, o que me permitiu o uso simultâneo de filmes diferentes, proporcionando a escolha dos filmes a partir do tema e da estética desejada.

As fotografias selecionadas enfocam objetos antropológicos e seu sequenciamento busca construir uma narrativa visual. As fotos não sofreram manipulação digital no sentido de alterá-las substancialmente, apenas fora, escaneadas e passaram por tratamento básico de imagem que compreende

pequenos ajustes de cores, níveis, contraste e raramente cortes para recomposição.

Num sentido estético, o resultado foge da uniformidade, variando do preto&branco bem contrastado à profusão de cores e tons do filme cromo, passando pelas cores vivas e definidas do filme negativo sensibilidade 100 e mais equilibradas no filme 200.

O não uso do *flash* – mesmo em condições precárias de luz – foi uma opção, por um lado, estética e de linguagem, em se utilizar sempre a luz disponível a fim de captar *atmosferas* além da definição das imagens. Por outro lado, reflete uma opção de minha postura adotada enquanto fotógrafo, já que a intenção do trabalho é capturar imagens de pessoas em suas vidas, seus sentimentos e sua cultura, uma documentação afetiva, compreensiva e respeitosa dos índios Tremembé. De forma que o ideal foi o de aproximar-se o máximo possível das pessoas com discrição e mantendo-lhes o devido respeito, minimizando o incômodo e distância causados pela incidência da luz eletrônica.

Portanto, poderia se apontar em algumas fotografias em que a exposição é lenta ou a composição fragmentada uma leitura de fuga ao real etnográfico. Busca-se no entanto, como proposição de linguagem, uma completude na memória de quem vê, instigando um estado de presença e sugerindo um horizonte compartilhado para os imaginários em comunicação.

O ensaio fotográfico proposto busca também discutir o preconceito e estigma social que a sociedade nacional historicamente reserva aos índios, debate este aplicado ao caso local e enviesado por uma perspectiva contemporânea que procura abordar a questão de modo que a imagem e a identidade são colocadas em questão sem preceitos valorativos e idealistas: *pois só os índios sabem o que é ser índio.*

A imagem e a etnicidade são fenômenos muito pulsantes e polêmicos surgidos nesta nova configuração histórica: buscamos então incorporá-las em cores e sombras para a linguagem fotográfica. O ensaio foi feito com participação dos índios, com base em conversas, acordos e visitas guiadas, em si um despertar auto-reflexivo para ambos os lados.

Nos períodos em Fortaleza, entre as viagens de campo, eu imprimia as fotografias produzidas para em seguida doá-las na aldeia, colocando-as à

disposição dos retratados, mas também expondo-as quando e onde oportuno. Junto com o material por mim produzido, eu adicionava outras fotografias de índios xinguanos e amazônicos, entre pinturas de autores clássicos como Debret e Rugendas, com o propósito explícito de instigar nos índios uma crítica ao discurso imagético, incluindo minhas fotografias.

Metodologicamente, pareceu-me interessante discutir o teor das fotos: se eram representativas de algo que lhes parecia verossímil à sua própria cultura; ou, apelando ao recurso da *mangação*, tão próprio do estado de espírito dos Tremembé (dos índios em geral e do cearense, de certo modo) fazíamos – eu e os índios – análises em roda, *mangando* se o retratado era índio ou não, *índios demais* ou *índio passando da conta* (conforme eles categorizavam jocosamente, sob muitos risos); entre outras atribuições que os Tremembé faziam ao refletir a partir de sua condição imagética. Como eu não utilizava ainda o recurso do vídeo nessa fase da pesquisa, essas análises imagéticas interculturais estão registradas apenas na memória dos presentes.

Uma centena de fotos foi ampliada e distribuída entre os retratados, resultado de um acordo firmado entre o fotógrafo e os Tremembé para a realização do projeto, que prescrevia basicamente o retorno do trabalho, o engajamento em algumas questões do movimento indígena. Particularmente, a educação diferenciada e o registro de eventos e manifestações e a reivindicação por parte dos índios de uma “presença atuante” do fotógrafo, significando na prática o acompanhamento de questões relevantes para as comunidades e mais presença junta a estas, aumentando o número de visitas de campo.

Parte deste material fotográfico foi selecionado e editado em forma de *slideshow* em arquivo de vídeo, que apresentei e depusitei em formato DVD no acervo da biblioteca da Escola Indígena Diferenciada da Praia de Almofala. Depois, este vídeo foi montado como instalação em uma exposição coletiva no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) em 2006, a convite do Encontro Regional de Estudantes de Ciências Sociais (ERECS).

2.5. Ensaio Fotográfico:

a) Construções e ambientes

Escola de Educação Diferenciada Indígena Tremembé Maria Venância, em processo final de construção, com mutirão para cobertura de palha de carnaúba. Almofala, 2005.

Nikon F3
Filme Fuji Superia 200



Escolinha da Praia, primeiro espaço de educação diferenciada dos Tremembé, idealizado, fundado e coordenado por Raimunda Marques Tremembé. Almofala, 2005.

Nikon F3
Filme Fuji Superia 200



Escolinha da
Passagem
Rasa, Almofala,
2006.

Nikon F3
Filme Fuji
Superia 200



Habitação
tradicional
Tremembé.
Taipa armada,
barro amarelo
cru e cobertura
de palha.
Almofala, 2006.

Nikon F3
Filme Fuji
Superia 200



Habitação tradicional Tremembé. Taipa armada, barro amarelo cru e cobertura de palha. Detalhe no frontispício com palha trançada para proteção na temporada dos ventos. Almofala, 2006.



Nikon F3
Filme Fuji
Superia 200

Habitação tradicional Tremembé. Detalhe da cozinha no quintal. Almofala, 2006.



Nikon F3
Filme Fuji
Superia 200

b) Crianças

Crianças no
mar de
Almofala.
2006. Filhas,
sobrinhas e
netas do
Cacique João
Venança, 2005.

Nikon F3
Filme
Kodachrome
100



Crianças no
mar de
Almofala.
2006.

Nikon F3
Filme
Kodachrome
100





Crianças Tremembé, 2005. Em sentido horário: Aldeia da Praia (esq.); Mangue Alto (dir, alto); Queimadas (canal do DNOCS); Mangue Alto (abaixo). Nikon F3, Filme Fuji Superia 200.





Crianças Tremembé, 2005. Em sentido horário:
Queimadas (esq.); Aldeia da Praia (dir, alto);
Queimadas (canal do DNOCS, abaixo).
Nikon F3, Filme Ilford 400 (P&B).



Eventos e manifestações



2º Marcha pela
Independência
do Povo
Tremembé.
Almofala, 2006.

Nikon F3, Filme
Fuji Superia
200.





2º Marcha pela Independência do Povo Tremembé. Almofala, 2006.

Nikon F3, Filme Fuji Superia 200.





2º Marcha pela Independência do Povo Tremembé.
Almofala, 2006.

Nikon F3, Filme Fuji Superia 200.



2º Marcha pela
Independência
do Povo
Tremembé.
Almofala, 2006.

Nikon F3, Filme
Fuji Superia
200.



2º Marcha pela
Independência
do Povo
Tremembé.
Almofala, 2006.

Nikon F3, Filme
Fuji Superia
200.



b) Mar e pescadores



Pescadores no mar de Almofala, 2005.

Nikon N75, Filme Fuji Superia 200.





Pescadores no mar de Almofala, 2005.

Nikon N75, Filme Fuji Superia 200.



c) **Mulheres Tremembé**

Dona Joana,
“troncos
velhos” (103
anos). 2005.

Nikon F3,
Filme Fuji
Superia 200.



Da esquerda para direita: Dona Maria Expedita, artesã dos “troncos velhos”, 2005; Mulheres em Marcha, 2006.
Nikon F3, Filme Fuji Superia 200.



De cima para baixo: Amamentação, 2006;
Dona Nenê Beata, 2005; Artesã Lisete e
família, 2005.



d) Natureza e paisagens

Cima para baixo:
Marambais (corais artificiais para
pesca), Almofala,
2005.



Braço do Rio
Aracatimirim,
Passagem Rasa,
2006.



Mangue degradado
para carnicultura.
Mulheres de areia
(Ilha do Guajiru,
2006.

Nikon N75, Filme Fuji
Superia 200



e) Rituais – Torém

Torém na Praia de Almofala, 2005.

Nikon N75,
Filme Fuji
Superia 200





Torém na Praia de Almofala, 2005.

Nikon N75,
Filme Fuji Superia 200

Torém no Lameirão, Almofala, 2005.

Nikon N75,
Filme Fuji Superia 200



Torém no Lameirão, Almofala, 2005.

Nikon N75, Filme Fuji Superia 200



Torém na Praia de Almofala, 2005.

Nikon N75, Filme Fuji Superia 200



Torém no
Lameirão,
Almofala,
2005.

Nikon F3,
Filme Ilford
400 (P&B)



Considerações finais: o filme *Espelho Nativo* e seus desdobramentos

Primeiramente, as frentes de trabalhos fotográficos, etnográficos e etno-históricos entre os Tremembé, com passagens por outras comunidades e etnias, em um período concentrado de quatro anos de campo (2005 a 2009), convergiu para a concepção compartilhada de um filme com os Tremembé da praia de Almofala, com os quais eu tinha mais contato e permanência. O ensaio fotográfico mobilizava corpos e oralidades que não podia enquadrar, além de perder a fabulação de narradores natos sobre a memória, os processos étnicos e o imaginário. Diante de situações diretas, propus mediar os modos de representações e disso nasceram escaletas, sequências. Em anexo a esta monografia, o roteiro na forma do projeto que venceu o concurso DocTv IV Brasil contém tanto o registro de um processo de transcrição como certo conteúdo etnográfico, estruturas conceituais que, embora não seguidas à risca, possibilitaram a realização de fato.

Entretanto, viabilizado por um prêmio de um programa nacional, a produção se deu em regime de urgência, para atender às demandas do patrocinador; de diplomacia, nas negociações e articulações com os índios e na condução e mediação da equipe de produção; e até de administração de calamidade, com enchentes e destruição de estradas e acessos, ao se considerar a quadra chuvosa de 2009 - último grande período de chuvas no Ceará - exato momento histórico das gravações do documentário. O filme *Espelho Nativo* é o resultado deste processo.

Em termos de linguagem audiovisual, a proposta autoral do filme foi a de capturar imagens e sons relacionando-os à ideia de tempo, espaço e movimento a partir do cotidiano indígena. De modo que o *Espelho Nativo* do título não derivou de um conceito de reflexo da realidade: ao contrário, é um imaginário documentado, um real fabulado, construído pelo viés etnográfico compartilhado; é uma câmara escura onde diversos elementos refletem-se em constituição de imagens e movimentos de situações existentes e urgentes, onde homens e culturas contemporâneas atuam como sujeitos históricos de um tempo marcado pela transformação e diversidade, num presente efêmero de vital reconstrução. É um diálogo entre tempos, espaços sociais, culturas, natureza e seres. É a partir dessa sala de espelhos, essa espécie de babel imagética, que procurei

juntamente com os parceiros Tremembé uma perspectiva que desvelasse o ponto de vista do nativo.

Tratando da proposta fílmica, é importante frisar que esta foi baseada em três anos de pesquisa e vivência de campo entre os Tremembé. Desta experiência de encontro cultural, desenvolveu-se um ensaio fotográfico que, além da documentação social, permitiu uma fecunda interação com pessoas de várias comunidades indígenas. Um verdadeiro aprendizado de como *olhar* e respeitar outras visões de mundo, inclusive suas próprias representações sobre si.

O documentário propôs utilizar-se de vários recursos de som e imagem para traduzir melhor as ideias e afetos envolvidos na trama. A luz sempre natural e algumas vezes mínima, além de impor uma crominância naturalista conduzida por uma estética que busca um estranhamento impressionista, traduz um contraste claro-escuro do próprio imaginário ameríndio, assim como busca revelar uma relação social entre *coberto* e *descoberto*, dicotomia tão cara aos Tremembé; ou seja, uma questão de identidade, de emergência e assunção étnica. O uso da câmera de mão para acompanhar personagens foi uma tentativa de buscar intimidade e uma proximidade, propiciando também uma mobilidade plástica que revele os movimentos de ir e vir, reforçando a ideia de trânsito e de inter-relação entre personagens e locações, incorporando inclusive na linguagem sua estabilização não-regular como estética de representação das relações corporais e inconstâncias sociais.

Nas entrevistas e imagens com câmera fixa, a equipe de realização buscou posicionamentos de câmera em perspectivas que possibilitavam uma composição de imagem com mais elementos de ambiência, aproveitando molduras naturais, recortando a imagem através de frestas e janelas.

Os signos visuais também ajudaram a compor os quadros, evidenciando elementos como os utensílios próprios da vida diária, o artesanato, os objetos de fabricação caseira, procurando detalhes que possam realçar a cultura e identidade dos Tremembé. Neste sentido, também utilizamos muito os planos-detalle, close e macro, mostrando gestos, olhares, vestuário, pequenos objetos, no intuito de desvelar um pouco a interioridade dos entrevistados, seus sentimentos e expressões. Mais que meros *inserts*, esses fragmentos formaram

pequenas narrativas visuais, a partir da proposta de uma antropologia da imagem, que, além do caráter descritivo puramente etnográfico, evoca nesses detalhes recursos estéticos, plasticidade e poesia.

Dessa forma, apostamos em um áudio dessincronizado, propiciando uma autonomia das imagens e dos sons, criando, além das narrativas visuais, uma estruturação própria do discurso e também uma ambientação sonora. Ainda como recursos de áudio, inserimos ruídos e interferências sonoras extraídas da própria natureza (vento, mar, floresta, rio, mangue etc.), sons de vozes e instrumentos indígenas, a pontuar e dar ritmo ao discurso, sem uma sincronidade didática, reforçando o caráter simbólico e até onírico desses elementos.

Os ritmos naturais do corpo, os movimentos do trabalho, das danças e os momentos de transe são enfatizados pelas maracas, que, juntos às batidas de pés no chão, propiciam um ambiente ritualístico que foi descortinado em algumas sequências do filme. Como trilha sonora propriamente, utilizamos as próprias músicas dos Tremembé, já pesquisadas e colhidas em campo. Por outro lado, esses recursos todos foram usados com sutileza, criando momentos de pausa e silêncio, alternando momentos de primazia da palavra, momentos mais musicais e momentos com interferências e ruídos, buscando trabalhar sequência a sequência as ideias e os sentimentos tratados.

* * *

O filme foi exibido publicamente como uma *avant-première* no seminário Emergência Étnica: Índios, Negros e Quilombolas, realizado pelo Museu do Ceará no dia 02 de maio de 2009, quando seria apresentado a um público extremamente seletivo: cerca de 200 pessoas, entre mais de 30 lideranças indígenas, integrantes de povos de terreiro, do movimento negro, de representantes de comunidades quilombolas e diversos pesquisadores especializados na questão indígena no Ceará, além dos mais atuantes indigenistas no estado.

Eis que, neste mesmo fatídico dia, em que dois representantes Tremembé estariam viajando para prestigiar a abertura do evento e assistirem

pela primeira vez o filme finalizado, estes, o Cacique João Venâncio e sua filha, a professora e pesquisadora nativa Raimundinha, não estiveram presentes: na mesma manhã de sexta-feira, por volta da sete horas da manhã, quando estavam para ser iniciadas as mesas de abertura, chegou-nos a trágica notícia de que, Raimundinha havia falecido em sua casa, na praia de Almofala. Em solidariedade, as lideranças indígenas presentes se organizaram de imediato para prestar as condolências aos Tremembé e partiram para o funeral na aldeia.

Vítima de um câncer de útero mal diagnosticado e tratado pelos médicos brancos, causado por HPV, Raimundinha fez a passagem ao mundo dos encantados depois de muito sofrer e resistir, transpassando aos poucos, aos 38 anos de idade, deixando cinco filhos e inacabada a construção de uma ponte cultural entre os índios velhos Tremembé e os jovens. Obra manifesta e imanente sua foi a Escola Indígena Diferenciada Maria Venância, tendo sido sua fundadora e eterna coordenadora. A ela, Raimundinha, devo gratidão tanto por conhecimentos etnográficos quanto espirituais, por tanto saber como poder ser, na vida. Minha grande professora Tremembé. E a ela dedico sinceramente toda a minha humilde contribuição.

Assim, a exibição no seminário foi mantida como uma homenagem a grande guerreira, em honra a sua história de vida, com um minuto de silêncio antes da projeção e um profundo sentimento de respeito dos presentes. A recepção calorosa e o posterior debate instigado não esconderam a tristeza de todos pela perda daquela que aparecia ao fim do filme, puxando o torém com um canto firme e misterioso.

Para o evento de lançamento do Programa DocTv no Ceará, realizado em junho de 2009 no Centro Cultural Banco do Nordeste, no centro de Fortaleza, convidaram-me a exibir então o Espelho Nativo como programação especial. Apesar do comprometimento com o financiador e coprodutor do filme, fiz a exigência mínima para exibi-lo de que os Tremembé de Almofala estivessem nesta cerimônia de lançamento. Deu certo: tanto os Tremembé aceitaram a exibição e a participação no evento quanto os organizadores toparam trazê-los, e os torenzeiros de Almofala, incluindo pajé, cacique e importantes lideranças e alguns jovens vieram de van fretada diretamente para a exibição.

Uma vez que não foi possível a presença dos índios no seminário em maio e que um outro evento de exibição na comunidade - que eu tentava produzir com o cacique - havia sido adiado devido ao luto ainda presente, uma exibição do filme a um público aberto, “de brancos”, só se efetivaria caso houvesse autorização vinda da aldeia; mas ainda assim, julguei por bem, buscando ser ético, que a ocasião do lançamento do Programa DocTv poderia dar oportunidade aos Tremembé de prestigiar este momento de homenagem a sua própria cultura.

O filme enfim foi apresentado publicamente e pela primeira vez para os Tremembé como programação da “noite cultural” da VI Marcha pela Autonomia do Povo Tremembé, em 07 de setembro de 2009. Sob um céu aberto e estrelado, as comunidades se reuniram no terreiro da Escola Diferenciada da Aldeia da Praia, em Almofala, para assistir o filme precedido de um *slideshow* em homenagem a Raimundinha. Momento de catarse coletiva, a exibição de ambos os vídeos causou um impacto enorme e imprevisível, repleto de declarações de dor, amor e perda. E assim, um debate sobre o qual eu mantinha muita expectativa de receber o retorno dos índios sobre o filme, acabou cedendo lugar a uma homenagem muito emotiva e calorosa.

Na televisão, na rede nacional da cadeia de emissoras públicas, educativas e culturais que formam a Rede DocTv Brasil, *Espelho Nativo* estreou dia 11 de dezembro de 2009, às 22h40, uma sexta-feira. Ocasão em que eu estava em Almofala, na casa do cacique, assistindo com ele e outras lideranças por sua parabólica o canal TV Ceará: um tanto tarde para a dinâmica dos índios, sobretudo os mais idosos, (caídos de sono!), mas a recepção de se ver na TV aberta causou um impacto interessante, situação um tanto divertida entre os jovens interessadíssimos e os velhos mangando entre si por não conseguirem acompanhar o filme acordados, pegando partes isoladas em que identificavam alguém e comentando sobre elas...

Entre o final de 2009 e 2011 o filme circulou por alguns festivais de documentários brasileiros, em especial, pela relevância do debate gerado em tais encontros, o 13º *forumdoc.bh* (MG)³², a 11ª Muestra Internacional

³² Realizado pela Associação Filmes de Quintal em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Documental (Colômbia)³³, a 15^o Mostra Internacional do Filme Etnográfico³⁴ (RJ), I CachoeiraDoc³⁵ (BA), até encerrar sua circulação no II Festival de Jericoacoara, em junho de 2011, onde o filme foi homenageado e exibido na abertura, com direito a uma rodada de torém com os Tremembé de Almofala, contratados pelo evento, para conduzir a cerimônia³⁶.

O trabalho também foi convidado algumas vezes para ser apresentado e debatido no circuito acadêmico: em Salvador (PINEB-PPGA/UFBA, 2010), João Pessoa (LEME/UFPB, 2011), Belo Horizonte (FAE/UFMG, 2012), Recife (DAM-PPGA/UFPE, 2012), e mesmo na França, à convite do *Institut d'Ethnologie*, da Universidade de Estrasburgo (2013). Em Fortaleza, base local de produção do filme, houveram algumas exibições em faculdades e instituições privadas e em grupos de estudos de questões étnicas nas universidades federal (UFC) e estadual (UECE), contudo o único convite de fato para debate em evento acadêmico partiu do XXV Simpósio Nacional de História – Anpuh, em julho de 2010.

Em outubro de 2011 foi fundada a Rede Cearense de Museus Comunitários (RCMC), reunindo então no Museu do Ceará, no centro de Fortaleza, cerca de 30 iniciativas comunitárias de memória e museologia social que passariam a se articular entre si. Fui então indicado pelo cacique João Venâncio a representar na Rede o projeto do Museu do Índio Tremembé, previsto pelo Regimento Interno do CITA³⁷ (Conselho Indígena Tremembé de Almofala). Enquanto não se resolviam questões de documentação e de organização política interna da etnia, como por exemplo a eleição do CITA, entre outras, para que se pudesse proceder com o projeto em editais e captações de recursos, fui me engajando na articulação da Rede como um todo, unindo a militância de base comunitária assentada na cultura a um movimento social

³³ Realizado pela Associação Colombiana de Documentaristas - ALADOS

³⁴ Realizado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) em parceria com o Museu da República

³⁵ Realizado pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

³⁶ Em um vídeo curto (5 min) que fiz desta noite, meninas nativas de Jericoacoara – que dista apenas 80km de Jeri, pela praia - se identificavam com as indígenas na dança do torém. <https://www.youtube.com/watch?v=rPj451KjmJU>

³⁷ Para apreensão das origens e do sentido deste projeto de Museu para os Tremembé, sugiro a leitura do subcapítulo 3.6 *Escola Maria Venâncio* em GOMES e VIERA NETO. *Museus e memória indígena: uma proposta em construção*, Fortaleza, Secult, 2009 (p.167-186)

inovador que me permitiu atuar convergindo livremente ações de comunicação, audiovisual, antropologia e políticas públicas.

Na aldeia, em resposta a uma demanda comunitária, articulei com parceiros locais uma formação básica em cineclubismo³⁸ no sentido prático de criar em Almofala o Cineclube Tremembé, de caráter itinerante por escolas e pontos de apoio e encontro. Após montado conceitual e tecnicamente, o cineclube estabeleceu-se de modo autônomo, organizado pelos índios, tendo por programa inicial a exibição de *Espelho Nativo*, com o sentido de debater devidamente o filme. Houve coleta de impressões diretas em diversas comunidades, mas infelizmente o registro destes retornos não estão bem documentados ou inacessíveis: pois que o parceiro que ficou fazendo este trabalho em campo passou a angariar desafetos na aldeia e entre os pesquisadores, até que por fim retirou-se na Área Indígena de Almofala.

Entretanto, apesar de não poder refletir muito sobre as interpretações e debates que o filme gerou nas comunidades dentro deste contexto do cineclube, os retornos chegaram de outros modos: diretamente pelos índios, em situações narradas de impressões estéticas ou mobilização emotiva, assim como de historicidade e conteúdo social, entre muitas outras apreensões. Diante de mônadas de sentidos expressos por índios em festivais (e aí eram cineastas indígenas), em exibições nas aldeias, em diversos contexto de formação comunitária, acredito sinceramente que esta reflexividade de como impactou o filme ao olhar dos indígenas, não só os Tremembé de Almofala, poderia render no mínimo um subcapítulo, um artigo, uma reflexão interessante que seja.

Entre 2011 e 2013, trabalhei com oficinas de audiovisual e fotografia, cineclubes e estratégias de comunicação comunitária em diversas etnias indígenas no Ceará, tais como Jenipapo-Kanindé, Kanindé de Aratuba, Tapuya-Kariri, e uma experiência no Pará, como os Parkatejê (Gavião do Pará), ministrando oficina e participando da produção do filme “Krohokremhum” à convite do Vídeo nas Aldeias. Neste período, também tive passagens por Belo Horizonte, onde realizei residência artística e colaborei com coletivos e estúdios,

³⁸ Esta formação foi aplicada somando a experiência e metodologia do Projeto Pontos de Corte: formação em cineclubismo e exibidores independentes - que participei da elaboração e execução na Escola de Audiovisual da Vila das Artes (Fortaleza, 2006-2013) – a uma dinâmica já existente na aldeia de Almofala, em que os professores das escolas diferenciadas organizavam a programação de filmes com temáticas indígenas e exibiam nas escolas, seguido de debate.

e por Recife, colaborando com o Laboratório de Antropologia Visual e com o Departamento de Antropologia e Museologia, na Universidade Federal do Pernambuco.

Em Fortaleza, compus a organização do Iº Encontro da Rede Cearense de Museus Comunitários aconteceu em maio de 2013, na Casa Juvenal Galeno, anexo do Theatro José de Alencar. Momento este em que passei a não mais representar o Museu do Índio Tremembé, função que Everthon Damasceno passou a cumprir de modo pragmático com as lideranças dos Tremembé, haja visto que o projeto evoluíra de um nível conceitual da museologia social, conforme elaborei com o historiador e mestre em patrimônio cultural João Paulo Vieira, para um empreendimento cultural de grandes proporções, assinado por um grande escritório de arquitetura, e que agora necessitava a captação de recursos para a efetiva viabilização. E, diante de tal mudança conceitual, passei a gradativamente não mais colaborar com o projeto do Museu Tremembé.

Em 2013 o projeto do Museu do Índio Tremembé foi aprovado pela Secretaria de Cultura do Ceará pelo edital de mecenato para captar recursos via isenção fiscal, prontamente recebido e a ser patrocinado pela Coelce³⁹. Ainda não é o montante total que o projeto exige para ser executado em seu desenho “macro”, mas já é um reconhecimento oficial e um início de trabalhos importantes. A possibilidade de vir a ganhar prêmios IBRAM e do Iphan, pode alavancar o projeto do Museu do Índio Tremembé a uma esfera de reconhecimento federal e facilitar, portanto, sua completa execução nos anos próximos. Tal qual planejado, será certamente um importante centro de referência em cultura indígena e litorânea no Brasil.

³⁹ Companhia de Energia do Ceará, umas das maiores investidoras em cultura e educação via isenção fiscal no Ceará.

BIBLIOGRAFIA:

(S/A) Dous documentos sobre a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Tramambés. *In* Revista do Instituto Histórico do Ceará. t. IX (1895), 69-70.

ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. *Fotoetnografia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Tomo editorial, 2004.

ANDRADE, Rosana. *Antropologia e fotografia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação liberdade – EDUC, 2003.

BARTH, Federik *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica; arte e política*. Rio de Janeiro: brasiliense, 1985.

BUARQUE, Sérgio _de Hollanda. *Visões do paraíso*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O índio e o mundo dos brancos*. Brasília: Editora da UnB, 1979.

_____. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000.

CHAVES, Jussara. *Relatório do GT de Reconhecimento da área indígena Tremembé de Almofala*. Brasília: FUNAI, 1992.

CHAVES, Luis Gonzaga Mendes. *Trabalho e subsistência em Almofala: aspectos da tecnologia e relações de produção*. Dissertação de mestrado em antropologia. Rio de Janeiro, UFRJ.

CLIFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

CULLIER, Jonh Jr. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa* Ed. Pedagógica e Universitária, São Paulo, 1973

CUNHA, Manoela Carneiro da. *Antropologia do Brasil*. Mito, História e Etnicidade. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Imagens de índios do século XVI*.

- DA RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2004.
- FELDMAN-BIANCO, Bella & MOREIRA LEITE, M.L. (org.) *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papius, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *O saber local*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____. *Vidas e Obras: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- MALINOVSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papius, 2004.
- NIMUENDAJU, Curt. Mapa Etno-Linguístico. Rio de Janeiro, IBGE, 1982 [1944]
- NOVO, José Silva. *Almofala dos Tremembés*. Itapipoca, edição do autor, 1976.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. *Ensaio em Antropologia Histórica*. Prefácio de Roberto Cardoso de Oliveira. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1999.
- _____. *A Viagem da Volta*. Etnicidade, Política e reelaboração cultural no nordeste Indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- OLIVEIRA JUNIOR, Gerson Augusto de. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1998.
- _____. *O encanto das águas*. Fortaleza: Museu do Ceará; 2006.
- OLIVEIRA, João Baptista Perdigão de. *Um capítulo da história do Ceará... Conquista dos Indígenas*. In Revista do Instituto Histórico do Ceará. t. IV, 118-154. Com 16 docs., p. 131 e sgts.
- PINHEIRO, Joceny (org.). *Ceará: Terra da Luz, terra dos índios – história, presença, perspectivas*. Fortaleza, ministério público Federal/ FUNAI/ IPHAN.

POMPEU SOBRINHO, Thomaz. *Índios Tremembé*. In Revista do Instituto Histórico do Ceará. t.LXV, p.257-267. Fortaleza, 1951.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Evocações da Terra Tirada: memória e oralidade entre os Tremembé de Almofala*. Comunicação no XV Encontro Anual da ANPOCS. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Rompendo o Silêncio: por uma revisão do 'desaparecimento' dos povos indígenas*. Revista Ethnos, Ano II, nº 2. 1998.

RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema II – documentário e pós-estruturalismo*. São Paulo: Senac, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*. Petrópolis, Vozes, 1979.

_____. *O Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1997.

_____. *O Processo civilizatório*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972

ROUCH, Jean. A descoberta da cultura negra: entrevista a René Capriles Fártan. In Filme Cultura ano IV, nº 19. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema, 1971.

SAMAIN, Ettiene (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: SENAC, 2002

_____. *Revisitando Balinese Character*. In Argonautas do mangue. Campinas: edUNICAMP, 2005

SAMPAIO; ZANELLA; SOUZA (org.). *A comunidade Tremembé: meio ambiente e qualidade de vida*. Fortaleza: INESP, 2002.

SERRAINE, Florival. *Sobre o torém (dança de procedência indígena em Almofala)*. In Revista do Instituto Histórico do Ceará t. LXIX (1955): 72-87.

_____. Para o estudo do processo de folclorização. In Revista do Instituto Histórico do Ceará t. XCI (1977): 48-56.

SILVA, Isabelle Braz. *Vilas de índios no Ceará Grande: dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino*. Campinas: pontes Editores, 2005.

SOUZA, Maria Bruhilda Telles de. *Mitos e símbolos na migração praiana – O caso de Almofala*. Tese de doutoramento em antropologia. Fortaleza: UFC.

STADEN, Hans. *Primeiros registros e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999.

STAM, Robert. & SOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosacenaif, 2005.

STUDART Filho, Carlos. *Os aborígenes do Ceará*.(1). In Revista do Instituto Histórico do Ceará t. LXXVI (1962): 5-73, t. LXXVII (1963): 153-217.

_____. *Resistência dos indígenas à conquista e povoamento da terra: Guerra dos Bárbaros*. In Revista do Instituto Histórico do Ceará t. LXXIII (1959): 29-70, t. LXXV (1961): 163-208, t. LXXIX (1965): 49-57.

VALLE, Carlos Guilherme do. *Terra, tradição e etnicidade: os Tremembé do Ceará*. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ, 1993. (Dissertação de mestrado)

_____. *Experiência e semântica entre os Tremembé do Ceará*. In *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*. João Pacheco de Oliveira (org). Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004.

ANEXO 1 – ROTEIRO

Seqüência inicial⁴⁰/ prólogo:

O documentário inicia-se com uma seqüência de planos fixos, de paisagens naturais (mar, mata, rio, mangue, lagoas, dunas, coqueirais, cajueirais etc.) a espaços sociais e edificações (terreiros, trilhas, taperas, navegações, casas, terrenos cercados, vilas etc.). O som é o do vento, das marés, das correntezas, criando canais sensoriais de percepção, inserindo-se aos poucos detalhes de sons e imagens da intervenção humana (pisadas no chão, remadas n`água, terra sendo cavada etc., pegadas, vestígios de alimentos). Até um elemento ser revelado: a cerca.

Voices entram em off, percebemos que comentam sobre a identidade indígena, ora negando ora afirmando-a. No clímax de um conflito sonoro-imagético, descobrimos que as vozes são de índios Tremembé, que refletem sobre fotos e pinturas onde se representam diversos tipos de índios, e em algumas delas, os próprios Tremembé em diversas épocas. A fotografia é ágil, porém com uma estética cuidadosamente delicada, entre planos-seqüência e cortes secos para planos de índios “lendo” e comentando imagens. No áudio, os depoimentos vão sobrepondo-se e abrangendo outras temáticas... Ouvem-se perguntas do diretor aos índios, alguns elementos da equipe são revelados na fotografia.

Transição para imagem captada/ editada projetada e refletida em espelho d`água; ambientações de uma noite de ventania em Almofala (imagens de paisagens noturnas de Almofala, som de ventania, tormentas no espelho d`agua)

Seqüência I – ritual de início de dia de Dijé

⁴⁰ A primeira seqüência do filme é curta, provocativa e desconstrutiva, no sentido de romper com as normas clássicas da narrativa. A intenção é logo em um primeiro momento descondicionar o olhar do espectador para a “imagem” do índio, ou ainda, o que historicamente se arraigou no imaginário da sociedade brasileira como a idealização do que vem a ser um “índio”. Com raras exceções, um livro escolar, a mídia e os meios de comunicação, uma criança, um universitário, um agricultor e um técnico em computação serão unânimes em transmitir a idéia de que para ser índio é necessário andar nu, com o corpo pintado, viver na selva, ter uma língua própria etc. etc.

Esta seqüência será composta por falas de Tremembés (sem que nas imagens haja elementos que os identifiquem como índios) sobre a “aparência” ou o que se espera de um índio no Brasil. Interviremos em alguns depoimentos com imagens que reforçam esta idealização clássica (pinturas, fotografias, esculturas etc.) e as colocaremos para que estes personagens Tremembé as comente.

Acompanhamos Dijé acordando ainda com céu escuro e fazendo os trabalhos matutinos: a busca de água na cacimba, o preparo da refeição dos filhos, a lavagem de roupas. Ao som direto é somado o depoimento da índia em *over*, refletindo de forma minimalista sobre o cotidiano, o trabalho e a sobrevivência. Os Tremembé falam português, carregado duma dicção própria ao grupo, guardando palavras e resquícios de sua língua original, de tronco desconhecido por estudiosos. Um jovem com objetos de pesca às costas, saindo com os primeiros raios de dia, passa e cumprimenta a índia.

Dijé é agente de saúde indígena e sai para as visitas matutinas de seu ofício. A primeira trajetória é para a casa de Tarcísio Pedro, índio velho e antigo mestre de pesca que conhece como poucos os encantados e os encantos dos Tremembé. Tarcísio mora ao lado do cemitério ao fim da vila de Almofala. No percurso, Dijé caminha por uma vereda entre dois cercados de posseiros, adentra a vila, passa pela igreja e segue pela rua até chegar ao fim, enquanto narra suas histórias. Ao chegar em Tarcísio Pedro, presencia-se o encontro com a família Pedro, nativos índios de Almofala. A conversa transfere-se das saudações iniciais para saúde da família e daí *seu* Tarcísio toma a palavra para versar sobre o imaginário do homem do mar.

Seqüência II – dos braços de *mãe d'água* para o fogo

Em um momento significativo da fala de Tarcísio, há um corte de imagem que remete à ação paralela da pesca do jovem que havia cruzado com Dijé na cena anterior. O jovem é João Filho, filho do cacique João Venâncio, acompanhado do irmão Alvino e do primo Chiquinho. Eles descem para a praia, analisam o mar, os ventos, as ondas, os lugares cartografados e imaginários do oceano desbravado diariamente. Contemplam. Manuseiam os apetrechos, erguem a vela e juntam-se na tarefa de empurrar o pacote para dentro d'água. Além do som direto, uma sutil trilha surge de bg e soma-se por vezes à voz *over* do velho Tarcísio.

Dentro do mar, os jovens explicam as artes e técnicas da pesca artesanal enquanto as praticam. O imaginário narrado por estes pescadores da nova geração dos Tremembé vem de histórias contadas pelos mais velhos, causos, tipos de pecarias, épocas e safras de peixes, o cotidiano de trabalho exaustivo e

solidão no mar, a perícia e os perigos do trabalho, o companheirismo entre os pescadores, as relações de mercado de trabalho e a pesca industrial, pesca de subsistência X pesca assalariada, os encantados do mar, a questão ambiental etc. À abordagem etnográfica direta é somado pontuações over de Tarcísio e João Venâncio sobre o imaginário do homem do mar, os encantos de *Mãe d'água* (ser encantado do mar ao qual os “antigos” prestam grande respeito), a mudança dos tempos e da natureza, os mistérios e “encantamentos”, a degradação marítima, a seca do mar e a situação atual.

De volta a terra, “no seco”, os jovens índios retornam à aldeia e entregam o pescado às índias que já preparam o almoço. Além de acompanharmos um elemento de cultura essencial dos Tremembé – a culinária, especializada em peixes e frutos do mar – aproveitamos o momento em que a grande parentela conversa despretensiosamente sobre vários assuntos, tomando a voz quem quiser e sem cerimônia, enquanto Dijé cozinha com outras mulheres. Muitos detalhes da cultura e do modo de ser revelam-se espontaneamente. E assim, com descontração e apetite, os Tremembé – crianças, jovens e velhos – servem-se da comida como lhes agrada, seja com as mãos ou com pratos.

Seqüência III – Visita ao Mangue Alto ⁴¹

Na próxima seqüência, terminado o almoço, acompanhamos Dijé em mais uma visita. Ela atravessa a cerca de arame farpado de posseiros e dirige-se à comunidade do Mangue Alto, para visitar a casa da família de Zé Biinha. No caminho, passa pela comunidade do Panan e da Camboa, cumprimenta alguns índios e segue desatando suas narrativas.

Dijé é recebida pela família de Zé Biinha, sua mulher, os filhos Getúlio, Andreína, Cristina e suas outras irmãs. O sítio de Zé Biinha, as crianças, as criações, compõem um ambiente sonoro e imagética de desenvolvimento da ação, onde os personagens se revelam desde as saudações iniciais, nas puxadas de prosa, até chegar no assunto “saúde”. Daí, descobre-se uma criança doente na comunidade e, após analisada por Dijé, esta recomenda que se chame dona

⁴¹ Nesta travessia, alguns lugares fundamentais são explorados: o rio Aracati-mirim (que divide a aldeia em duas partes, litoral e mata) e sua travessia, mítica na aldeia; a igreja de Nossa Senhora Conceição de Almofala (datada de 1712, marco fundatório da missão); os limites da antiga aldeia (ainda existentes sob forma de pedras gravadas em baixo relevo). Ainda, as veredas, as moradias, as plantações, os terrenos cercados por grileiros e empresas etc.

Nenen Beata, uma vizinha próxima, para que benza, reze e cure o menino. Ou, talvez, o trabalho espiritual seja ou na casa de dona Elita ou, caso seja um ritual mais denso, no terreiro da ilha.

Dona Nenen Beata entra pela porta cumprimentando atenta e apressadamente os presentes. Procura e encaminha-se para o menino. Os planos ficam mais fechados nos dois, alternando para planos abertos da sala repleta de pessoas. Ritual feito, dona Nenen solta algumas palavras no ar, fala com Dijé e sai pela porta em que entrou. Dijé também se despede dos presentes e sai, subindo em seguida o morro do mangue alto revelando uma panorâmica da bela paisagem do mar ao fundo, passando pelo rio até os coqueirais cercados pelos posseiros.

Dijé passa de volta pela vila de Almofala por volta das seis da noite, hora da missa na antiga igreja barroca setessentista. O marco central da aldeia e área indígena Tremembé agora encampa uma missa ecumênica que beira o grotesco, com músicas estridentes de apelação carismática que ecoa por toda a vila pelos altos falantes externos. Dijé pode apenas comentar o fato, “mangar” da celebração, olhar de longe a nave da igreja, falar da santa ou talvez fazer alguma intervenção com personagens, mas o sentido narrativo que fica é de que a igreja é um espaço simbólico de luta e que está interdito a Dijé, representando os Tremembé de forma geral.

Seqüência IV – noitada de torém na Passagem Rasa

Na comunidade da Passagem Rasa, os índios coletam cajus de diversos tipos para a feitura do mocoioró, vinho tradicional usado no ritual do torém. A noite cai, acompanhamos o preparo da bebida e a convivência festiva em que ele se torna. Dijé está à roda, mas é Nenen Beata e Zé Domingos que nos apresentam aos índios velhos das matas, entre eles os pajés, sabedores dos mistérios, das curas e das entidades da natureza. Antes do torém, os dois índios velhos narram histórias da passagem rasa, “coisas dos antigos”, e falam dos limites da área indígena representadas por pedras escavadas e escondidas nas matas da localidade. Caminhando pelas escuras veredas, eles falam também do Curupirá-Caapora, ser presente em matas preservadas, protetor dos animais selvagens e da natureza. Ultimamente, entretanto, ele não tem sido visto. A

degradação ambiental e a exploração de recursos são apontadas pelos índios como a destruidora dos “encantados” e de seus protegidos, animais e plantas.

Os Tremembé mais velhos, já na “força” do mocororó, ‘largam’ os peixes assando no terreiro de trás e reúnem-se ao redor da fogueira do terreiro da frente. Conversam entre si, analisam os que estão presentes, contemplam a brasa flamejante. É hora: o cacique dá o sinal, um homem vai buscar a “cuiambã” (enorme cabaça) de mocororó e a coloca no centro da roda, já feita. O vinho está antigo, apurado, bom para o ritual. Os índios ajoelham-se, dão-se as mãos em torno à fogueira e cantam todos a louvação, iniciando o torém: “*O´vevé te manimbóia/ aninhã vaguretê/ aninhã vaguretê...*”. O cacique toma lugar ao centro da roda, com seu *aguaim* (maracá) à mão, e puxa as primeiras cantigas, em palavras que remontam as ancestralidades. Apesar de falarem seu português, alguns Tremembé velhos sabem traduzir as palavras e significados do torém, como uma espécie de língua litúrgica, decifrável aos iniciados. E dançam todos, crianças a velhos, a noite inteira, em redor do fogo, brincando, pausando apenas quando o cacique puxa: “*Vamu prus cuiambã ariguê/ Vamu prus cuiambã ariguê/ o açabueba tanavura vai enchê/ Vamu prus cuiambã ariguê..*”, pois é o momento de distribuir o mocororó, passado de mão-a-mão em uma cuia, sorvido de uma talagada só. Assim, com a “força”, voltam a dançar, cantar e brincar até os primeiros raios do dia, quando cada um retorna a sua comunidade.

Seqüência V – Miração do passado; Sonho memorial; ou De volta à Lagoa Seca⁴²

Uma seqüência regida pela lógica do sonho e da “escrita automática” surrealista, com aspecto formal de superposições e transições de videoarte. Planos da Lagoa Seca, do Mangue Seco, da igreja, do mar noturno, de cajueirais, juremais, da lua, do torém dos “antigos”, do rêzo, do trabalho com os encantados, terreiros

⁴² O local da Lagoa Seca foi onde uma grande família Tremembé organizou-se depois do soterramento da vila de Almofala no final do século XIX, passando a representar a originalidade e resistência da cultura indígena da região. Tendo-a por locação, serão tomados depoimentos do atual cacique e lideranças dos “antigos” Tremembé. Os temas abordados serão as idéias políticas do cacique (o histórico terreno da Lagoa Seca, as invasões, as perseguições e as lutas dos antigos na memória dele; suas idéias políticas, o movimento indígena no Nordeste; informações da atualidade; a inserção da cultura indígena nos “novos tempos”, na globalização e no “progresso”) e as memórias de um antigo morador da Lagoa Seca que atualmente mora na vila de Almofala.

de umbanda, de fotografias documentais, livros de pesquisas sobre os Tremembé, documentos e mapas de colonização e sons do torém gravado pela Funarte, leituras poéticas dos versos do torém por velhos, vento, areia...

Seqüência VI – Nas matas da Varjota e Tapera⁴³

O sonho desperta com a alvorada do dia e, entre as brumas do raiar do sol confunde-se as fumaças do cachimbo do pajé Luis Caboclo. Este se revela enquanto personagens pelas imagens e, aos poucos, começa a falar pausadamente e minimalista, sobre abstrações como o conceito de tempo, percepções alteradas, espiritualidade e mistérios da existência.

Dijé vai visitar agora a Varjota, do outro lado da margem do rio que corta a área Tremembé em duas, o lado da mata e o lado da praia. Sua trajetória agora é mais longa atravessando as comunidades do Panan, Camboa, Saquinhos até chegar ao rio Aracatimirim. É na passagem do rio que a travessia entre as margens é feita. Aqui, o tempo é dilatado e a travessia se revela como metáfora existencial, traduzida pela poética de um plano-sequência aberto compondo Dijé e o barco, a terceira margem, o afastamento e aproximação das margens, de modo silencioso e contemplativo.

Na outra margem do rio, Dijé passa pela comunidade do Sítio Urubu e atravessa cercados de coqueirais até chegar na casa de Calixto, liderança da comunidade da Tapera. No caminho, passa a frente da casa de Luis Caboclo e os dois se cumprimentam, podendo Luis indicar alguma pessoa a ser consultada pelos arredores. Dijé segue pela vereda e Luis Caboclo, após refletir um pouco, retoma suas narrativas enigmáticas que tratam desde a espiritualidade, o conhecimento e relação com a natureza, até a organização política atual, passando pela dança ritual, o torém. O cacique João Venâncio chega na casa do cumpadre pajé e, do encontro entre os dois, surge um diálogo de avaliação e articulação da política comunitária.

Dijé está chegando na casa de Calixto e no caminho visitaremos algumas habitações na região da Varjota e Tapera, não raro, seremos impedidos pelas cercas. Se revela pelas imagens a resistência de algumas famílias, habitando de

⁴³ A região da Varjota, em Almofala, é considerada pelos Tremembé como o *lado da mata*, diferenciando-se substancialmente da aldeia da praia, separada pelo rio Aracatimirim. Este tronco Tremembé sofre com diversos outros problemas dos que a parte praiana, principalmente advindo do latifúndio monocultor.

forma bastante precária um terra espremida entre a cerca da Ducoco e o mangue de várzea. Dijé pula cercas e desrespeita as marcações da empresa grileira e monocultura de coco⁴⁴ para cruzar os coqueirais e chegar até a casa de Calixto. Dijé introduz a questão fundiária da área indígena e em seguida esta é colocada em foco, com uma abordagem direta aos depoimentos de Calixto e diálogos em montagem paralela e over entre João Venâncio e Luis Caboclo.

Com indicações do pajé e do cacique, Calixto nos guia pela firma Ducoco, intervindo em seu espaço, pulando sua cerca e adentrando os corredores intermináveis de coqueiros. Calixto dialoga com funcionários da firma, uns índios, outros não. Entre os diálogos e as cercas surge um conflito que nos permitirá criar um eixo central de onde outras questões serão discutidas: a invasão das terras indígenas, os empreendimentos econômicos dentro destas áreas já delimitadas e a integração de índios à sociedade nacional. Uma simbologia estará presente aqui: o torém, árvore nativa que representa a dança ritual tremembé e, por conseqüência, a própria etnia, em contraposição ao coqueiro, planta asiática que vem sendo posta como símbolo litorâneo, principal exploração monocultora da região.⁴⁵

Ao voltar para casa, Dijé pega o caminho do porto de Torrões e a balsa grande para atravessar o rio. É o momento de conhecer o porto, adentra-lo. O porto de Torrões é onde se concentra a atividade da empresa exportadora de pescado e tido pelos tremembé como a região mais perigosa de Almofala, atribuindo-se a esta zona portuária a entrada das “pragas do progresso” ou do “novo tempo”, expressão de uma idosa Tremembé que significa o tráfico de drogas, a prostituição, o alcoolismo, o roubo, a ambição e a corrupção. É uma área dentro do antigo aldeamento, mas mantida de fora da delimitação da Funai a pedido

⁴⁴ Pouco mais de um terço da AI Tremembé é ocupada pela Ducoco S.A.

⁴⁵ Em Almofala, muitos índios são funcionários de duas grandes empresas instaladas no local, uma especializada na exploração da monocultura do coco e outra da pesca da lagosta e de camarão, ambas quase na totalidade voltadas para o mercado externo. Nesta seqüência começamos sendo guiados por um antigo líder Tremembé que já foi gerente da empresa latifundiária exploradora do coco, e sob suas narrativas cheias de conhecimentos iremos adentrar o latifúndio para tomar depoimentos com índios que trabalham para a empresa. A empresa em questão, para fazer-se, invadiu as áreas já ocupadas por Tremembés e os expulsou a base de chantagens, ameaças e atentados. Esta situação gerou diversos conflitos e, negligenciada pelos poderes públicos, ainda vem arrastando-se como problema insolúvel. Muitos afirmam que somente a demarcação de fato das terras indígenas pode apaziguar a situação. Neste contexto, buscaremos os depoimentos de outros funcionários, representantes e responsáveis pela empresa para enfatizar a situação dramática de antagonismo

dos índios por conta dos empreendimentos econômicos já instalados. Dijé chega em casa e as crianças estão todas assistindo tv.

Seqüência VII – Vertigem do progresso

Montagem “vertoviana” com imagens de trabalho braçal no porto de torrões, máquinas de barcos, máquinas industriais, empresas de pescados, caminhões de transporte de pescados, asfalto, parabólicas, velhos assistindo tv, detalhes de jovens com roupas/camisetas da moda, carros com forró, carros em efeito doppler, índios com motos, detalhes de luz elétrica, propriedade privada, indústrias, empreendimentos turísticos, nativo servindo gringo etc... Depoimentos de tremembés sobre as pressões ocorridas na terra natal. São casos de atentados, estupros, queima de moradias, “sumiços” etc. Muitos fugiram para poupar a própria vida ou a da família, líderes colocaram-se na clandestinidade durante os períodos mais difíceis, famílias inteiras esconderam-se mato adentro, até terem novamente suas terras assediadas, outras tantas migraram, chegando mesmo a formar outras comunidades.

Seqüência XII – marcha pela independência do povo Tremembé

Das imagens da tv abre-se para a reportagem de cobertura da manifestação reivindicatória de maior importância para os Tremembé. A preparação da marcha começa cedo da manhã, quando as crianças são acordadas e pintadas pelos mais velhos. Aos poucos, os índios vão sobrepondo saias de tucum às calças jeans e os vestidos de chita, aprumando cocares e empunhando peças de artesanato para serem usadas mais tarde. Caminhões e vans vão chegando de outras comunidades trazendo mais índios, que vão se aglutinando e ordenando de acordo com a faixa etária e a comunidade de origem.

Após os preparativos, a aldeia toda reunida em “pelotões”, a viatura da polícia surge para “garantir a ordem”. Certo momento de tensão instaura-se, mas as crianças começam a cantar e empunhar bandeiras de reivindicação e os policiais procuram deixar entender que estão ali para o bem de todos, inclusive dos índios. A marcha começa pelas ruas de areia de Almofala até atingir a vila.

Depois de rodear a rua principal, os manifestantes tremembés reúnem-se em frente ao cemitério, oram pelos ancestrais e pelos mortos na luta. Momento emotivo, algumas pessoas choram, mas também vemos jovens tremembé de rosto pintado carregando no colo crianças igualmente pintadas e ornadas com penas. Sorrisos presentes entre lágrimas passadas. A corrente termina e do cemitério dirigem-se pelo outro lado da rua para a praça da igreja. O ritual do torém é executado entre reivindicações, palmas, olhares desconfiados, câmeras de tv, pesquisadores e curiosos. Perto do fim do ritual, surge Dijé em destaque, segunda sua filha Raquel no colo. Ela sorri para a câmera, que se aproxima dela.

Seqüência final - XIII

O plano de Dijé, que havia se aproximado na seqüência anterior, agora afasta-se lentamente, dilatando o tempo do ritual em um sentido onírico e poético, lento e contemplativo. Em dado momento, há um corte: o plano afastando-se de Dijé passa por uma refração, revelando a tela de um televisor, continuando a se afastar do aparelho. Surge aos poucos a locução da cobertura jornalística da manifestação pela própria TV Ceará. O plano-seqüência revela Dijé deitada na rede, à noite e em sua casa, com Raquelzinha no colo. A mãe olha para a filha, que já pegou no sono. A cena é iluminada pela reflexo da tv. Dijé levanta vagarosamente, tomando cuidado para não acordar a filha. Toma-a nos braços com carinho e dá-lhe um beijo no rosto, desligando a tv. Em seguida, repousa Raquel em outra rede. Um plano de aproximação na criança acompanha seu sono, culminado no detalhe dos olhos fechados.