



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO
PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)**

MACAPÁ

2021

LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ:
fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Universidade Federal do Amapá como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura em História. Sob a orientação da Profa. Dra. Carina Santos de Almeida.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Meire Adriana da Silva (membro convidada) – Doutora em Antropologia, Curso de Licenciatura em História, Campus Marco Zero, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Elissandra Barros da Silva (membro convidada) – Doutora em Linguística, Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, Campus Binacional de Oiapoque, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Carina Santos de Almeida (orientadora e presidente) – Doutora em Linguística, Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, Campus Binacional de Oiapoque, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Agradeço a todas e todos que contribuíram nesta jornada, em especial: minha mãe Ieda, que me apoia integralmente nos estudos, escolhas e mudanças, com afeto indescritível. Ao meu pai Raimundo Apóstolo Santana, que estava orgulhoso da temática desta pesquisa, mas faleceu repentinamente durante a elaboração; Aos parentes indígenas e família, por me ensinarem a valorizar as oportunidades sem abandonar nossa identidade. Ao meu companheiro Rennan, que muito me incentivou, compreendeu e respeitou em diversos processos para esse resultado. À orientadora Prof. Carina Almeida que teve papel fundamental na minha visão de mundo sobre o tema e elaboração deste trabalho. Aos professores, professoras e amigos, pelo companheirismo e disponibilidade para me auxiliarem em diversos momentos e me permitirem sair da graduação com a sensação de ter vivido a Universidade de verdade.

RESUMO

Esta pesquisa busca realizar o levantamento e investigação das produções audiovisuais dos povos indígenas do Amapá e Norte do Pará, do período de 1986 a 2019. Reconhecendo os contextos históricos em que se inserem, a pesquisa levanta dados de produções não-indígenas até 1995 passando pelo primeiro projeto de escola de cinema implantado na Terra indígena Wajãpi, até a apropriação das ferramentas pelos povos. A partir de 1995 até 2019 são apresentadas as produções com indígenas no processo de construção, refletida na formação de coletivos indígenas de audiovisual, como os Karipuna, Galibi-Marworno e Wajãpi. O levantamento exhibe a tabulação de dados com informações sobre os vídeos, finalizando com a caracterização textual de algumas obras, apresentando apontamentos de uso destes materiais na educação indígena e não-indígena com contribuições para o ensino de história.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual indígena; filme indígena; documentário etnográfico; Ensino de história; Educação.

ABSTRACT

This research seeks to carry out a survey and investigation of the audiovisual productions of the indigenous peoples of Amapá and Northern Pará, from 1986 to 2019. Recognizing the historical contexts in which they are inserted, the research raises data on non-indigenous productions up to 1995, passing through first film school project implemented in the Wajãpi indigenous land, until the peoples appropriated the tools. From 1995 to 2019, productions with indigenous peoples in the construction process are presented, reflected in the formation of indigenous audiovisual collectives, such as the Karipuna, Galibi-Marworno and Wajãpi. The survey shows data tabulation with information about the videos, ending with the textual characterization of some works, presenting notes on the use of these materials in indigenous and non-indigenous education with contributions to the teaching of history.

KEYWORDS: Indigenous Audiovisual; indigenous film; ethnographic documentary; History teaching; Education.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APINA - Conselho das Aldeias Wajãpi

APOIANP - Articulação dos Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará.

AWATAC - Associação Wajãpi Terra, Ambiente e Cultura

CEDI - Centro Ecumênico de Documentação e Arquivo

CCPIO - Conselho dos Caciques dos Povos indígenas do Oiapoque

COIAB - Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira

CTI - Centro de Trabalho Indigenista

FUNAI - Fundação Nacional do Índio

GTZ - Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (agência de cooperação alemã)

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEPÉ - Instituto de pesquisa e formação indígena

LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação

LDBEN - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi

NUKEPA - Núcleo Kusuvwi de Estudos Palikur Arukuwayene

OIT - Organização Internacional do Trabalho

PCN's - Parâmetros Curriculares Nacionais

PNE - Plano Nacional de educação

SPI - Serviço de Proteção aos Índios

TIW - Terra Indígena Wajãpi

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNESP - Universidade Estadual Paulista

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

UNIFAP - Universidade Federal do Amapá

UNIFESO - Centro Universitário Serra dos Órgãos

UNINORTE - Centro Universitário do Norte

USP - Universidade de São Paulo

VNA - Projeto Vídeo nas aldeias

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Capa de “O espírito da TV”.
- Figura 2** - Capa de “A Arca dos Zo’ê”.
- Figura 3** - Capa de “Placa Não Fala”.
- Figura 4** - Capa de “Os segredos da Mata”.
- Figura 5** - Capa de “Kusiwarã: as marcas e criaturas de Cobra-Grande”.
- Figura 6** - Foto de “Pakuwasu Moraita”.
- Figura 7** - Capa de “Tudo tem Kusiwa”.
- Figura 8** - Foto de “Kayka Aramtem”.
- Figura 9** - Foto da premiação de “Os donos que a gente não vê”.
- Figura 10** - Foto de “Xandoca”.
- Figura 11** - Capa do DVD da produção “Os Galibi-Marworno”.
- Figura 12** - Capa do DVD da produção “Os Karipuna do Uaçá”.
- Figura 13** - Capa do livro didático “Nate Konétmã Dji Thavai” .
- Figura 14** - Capa do livro paradidático “No liv dji ixtwa Galibi Marworno”.
- Figura 15** - Capa do livro didático “No Lang No Mias”.
- Figura 16** - Capa do livro paradidático “Xime dji Konetma”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I - Considerações sobre Audiovisual Indígena	09
1.1. O Projeto Vídeo nas aldeias	15
CAPÍTULO II - Produção audiovisual indígena Amapá e Norte do Pará	16
2.1. O Projeto Vídeo nas aldeias com os Wajãpi do Amapá.....	17
2.2. Quadro com tabulação de dados de vídeos, filmes e documentários com participação de indígenas e vídeos autorais dos Povos indígenas do Amapá e Norte do Pará.....	18
CAPÍTULO III - Audiovisual Indígena, Educação e Ensino de História	21
3.1. Ensino e história indígena: contribuições para professores e professoras	21
3.2. Outras iniciativas sobre o uso de ferramentas audiovisuais na Educação Indígena.....	23
3.3. O espírito da TV (1990).....	26
3.4. A arca dos Zo'é (1993).....	28
3.5. Placa não fala (1996)	29
3.6. Os segredos da mata (1998)	34
3.7. Kusiwarã - As marcas e criaturas de Cobra Grande(2009)	39
3.8. Pakuwasu Moraita (2011).....	42
3.9 Criando Corpo(2013)	44
3.10 Tudo tem kusiwa (2016)	44
3.11 Kayka Aramtem: Saber e tradição de um sábio Arukwayene (2017)...	45
3.12 Wapu, o açaí dos Wayana (2017)	46
3.13 Os donos que a gente não vê (2019)	47
3.14. Xandoca (2019)	48
3.15. Filmes protegidos / em caráter sigiloso ou não autorizados para acesso	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS:	50

INTRODUÇÃO

Sou da etnia Apalai do Jari, meu povo ocupou aquela região até serem expulsos por não-indígenas e removidos para o Parque indígena do Tumucumaque. Com isso minha família foi para a comunidade ribeirinha chamada Xivete, às margens do Rio Amapari, município de Pedra Branca do Amapari - AP. Nossa localidade era mais próxima dos Wajãpi, e foi com esses parentes que tive vivências desde a primeira infância. Minha família tinha uma TV com entrada VHS e sempre que os parentes Wajãpi tinham algum vídeo sobre eles, levavam para assistirmos e assim surgiu meu interesse por vídeos e fotos. Atualmente participo de agendas do movimento social indígena no campo da fotografia, o tema desta pesquisa surgiu assim quando eu estava na assessoria de comunicação da Articulação dos Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará - APOIANP e participei do Encontro da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira - COIAB, na Terra Indígena Tembé Tenetehare, no Pará. Lá conheci a “Mídia Índia” dando seus primeiros passos para o protagonismo de Indígenas comunicadores e fortalecimento de coletivos indígenas de audiovisual, aumentando meu interesse em buscar nossas produções audiovisuais indígenas do Amapá e Norte do Pará.

Assim, esta pesquisa pretende abordar a produção de áudio e vídeo por povos indígenas na afirmação das relações comunitárias e manutenção das identidades. O período escolhido se justifica pela data do início dos trabalhos do Projeto Vídeo Nas Aldeias em 1986, pois, apesar de sua participação ter se dado a partir de 1989 no Amapá, é indispensável falar sobre o Centro de Trabalho Indigenista e sua contribuição para a produção audiovisual por meio do Projeto VNA que surgiu em 1986. O período final 2019, se justifica por ter sido o ano de lançamento da última produção audiovisual autoral indígena do Amapá e Norte do Pará, pois em dezembro de 2019 surge a epidemia de Sars-Cov 2/Covid-19, impedindo a continuidade dos trabalhos dos coletivos de audiovisual indígena, sendo “Xandoca” o último documentário levantado.

O estudo busca no Capítulo I entender o surgimento das produções não-indígenas e indígenas que envolvem o contexto brasileiro. No capítulo II busca tabular em dados as produções audiovisuais do Amapá e Norte do Pará; e no Capítulo III é realizada a caracterização das obras, apresentando suas contribuições no ensino de

História, por meio do uso destes vídeos de acordo com a temática a ser abordada na educação escolar, com sugestões da aplicabilidade com dinâmicas junto aos alunos, possibilitando auto-reconhecimento e afirmação de identidades, assim como a possibilidade de uma memória prospectiva com conteúdos dispostos de forma acessível ao público para assim promover maior conhecimento sobre os Povos Indígenas no Amapá e Norte do Pará.

As produções são classificadas em ordem cronológica sendo os dados coletados nos repositórios do Laboratório de Imagem e som em Antropologia da USP - LISA; no Museu do Índio; Funai; IEPÉ, e em plataformas da internet, de 1986 a 2019, constando informações como: título do documentário ou vídeo, tempo de duração, realização, direção, a presença ou não de indígenas no processo de produção e plataformas em que o material se encontra disponível. A caracterização destas produções, será através dos métodos de documentários etnográficos, dividida entre não-autorais de 1986 a 1994, que colocam o indígena como protagonista mas sem presença significativa na produção. A partir de 1995, apresentam-se os resultados das oficinas e cursos, passando pela assimilação das ferramentas, resultando em vídeos autorais ou com importante participação de indígenas na produção, cruzando fontes durante todo o trabalho e relacionando com os contextos das obras, identificando mudanças e permanências no modo de apropriação desta linguagem pelos povos indígenas.

Os resultados deste levantamento possibilitam a discussão destas e de futuras produções, contribuindo enquanto instrumento que possibilita conhecer outros mundos, conseguindo perceber em que medida esses mecanismos contribuem para os povos envolvidos e para o ensino de história.

CAPÍTULO I – Considerações sobre o audiovisual indígena

Neste capítulo irei falar sobre a produção audiovisual indígena no contexto de abrangência brasileiro, iniciando pelo surgimento das produções imagéticas que foram precursoras e inspiraram os rumos das produções visuais com áudio no mundo. Em uma primeira onda de consumo destas ferramentas, o uso de câmeras para registro de imagens se popularizou, seguindo para ferramentas com captação de áudio; no ambiente acadêmico a antropologia passou a acompanhar esta ferramenta junto aos cadernos de campo, e as recomendações de captação de imagens eram

influenciadas por padrões europeus na representação de simbologias étnicas, principalmente na representação de comunidades indígenas, levando ao surgimento dos gêneros cinematográficos, sendo inicialmente os reconhecidos como de “caráter documental”. Em 1930 Gregory Bateson e Margaret Mead registraram traços culturais de diferentes grupos sociais, através dos métodos da etnografia visual, com abordagens participativas e colaborativas dos pesquisados, e estes resultados tornaram-se referências no campo científico visual europeu e norte-americano, chegando ao cinema brasileiro, influenciado por esses estudos culturais.

Uma das primeiras tentativas de substituir o olhar sobre o outro pelo olhar do outro, apontada por Costa e Galindo (2018) é da década de 1960 com os Navajo nos Estados Unidos. Outra experiência conhecida é a pesquisa de Worth e Adair (1972), também com os Navajo, denominada “Through Navajo Eyes”. Faço menção a estas experiências para explicitar as semelhanças que as primeiras representações de ampla circulação no Brasil que tiveram influência na exotização dos povos retratados.

A prática de inserir vídeos produzidos e protagonizados por povos indígenas fazia parte de algumas mudanças iniciais no campo antropológico, que naquele contexto divulgavam esses materiais como mais “fiéis”, “nativos”, “diretos”, “imediatos”. Hoje sabe-se não ser possível uma representação direta e imediata, dada a intervenção por meio de seleção de ângulos, quadros, cortes e roteiros, mas naquele contexto era o que mais se aproximava do mundo indígena nas produções.

Influenciados pelas experiências do cinema étnico europeu e em busca de um símbolo nacional, Nunes e Macedo(2016) lembram que em 1919 a elite brasileira elegeu o estereótipo do indígena para a construção de uma identidade da nacional, o que resultou em imagens caricaturais impressas em cédulas, cartazes, e campanhas publicitárias de ampla divulgação. O modelo de desenvolvimento adotado pelo Estado brasileiro, criou frentes pioneiras de expansão, como a Comissão Rondon, que dentre outros objetivos, falsamente tentou justificar a necessidade de integração, fortalecendo o silenciamento de identidades com a imagem ainda hoje romantizada de “povos que viviam em ‘harmonia’ com a natureza ‘exótica’.” Gonçalves(2006) lembra os registros da Comissão Rondon a partir de 1912, que segundo Costa e Galindo(2018) os indígenas “eram apresentados comumente a partir de três perspectivas: “o bom selvagem, o pacificado e o integrado/aculturado”(p. 25) com a série de filmes de suas expedições que junto às documentações, hoje compõem o Arquivo Nacional. Nunes(2016) aponta o uso de vozes ao fundo desses vídeos, os

recursos “voice-over”, que “narravam a construção de uma fala que reivindicava a “verdade” sobre os índios, sem que estes nada pudessem dizer sobre si”.(p. 326).

Em 1940, surge o conceito de Filme Etnográfico, se tornando um método, com as primeiras recomendações de André Leroi-Gourhan em 1948, que foram destacadas por Athias, sendo:

1) Filmes de Pesquisa: “a pesquisa de Cinema é um meio de gravação científica”.; 2) Documentário Público (o filme “onde o exotismo está presente” e que é uma forma de filme de diário de viagem); 3) Filme do “Meio especializado” (le film de milieu): realizado sem uma intenção científica, mas que assume um valor etnológico, pela maneira como uma história é contada, ultrapassando o meio especializado para o qual o filme foi realizado.(ATHIAS, 2014, p. 81)

Estas definições receberam contribuições de Jean Rouch¹, Germaine Dieterlen² e Marcel Griaule³, definindo assim documentários e fotografias sobre povos indígenas e comunidades tradicionais, que retratassem o ambiente e características ‘fenotípicas’, porém, filmar outros seres humanos e descrevê-los nos padrões de representação da época, poderia gerar o uso massivo e deturpado da imagem desses povos, assim, especialistas neste ramo, como etnógrafos e antropólogos, dominaram o gênero, seguindo as classificações e métodos estabelecidos. Como exemplo, Gradella(2011) apresenta os três tipos de documentários definidos por Jean Rouch e Ribeiro & Forthmann(2006), apresentam as recomendações para produção de filmes etnográficos definidos por Harald Schultz⁴:

A) o de grande público; B) o sensacionalista ou de “exploração”; e C) o de cunho científico. Acreditamos que as linhas que recortam essas três classificações sejam tênues, permitindo que se identifiquem em um só filme a presença de dois ou mais desses tipos, com maior ou menor intensidade. Some-se isso à importante questão do espectador de destino, cuja interpretação de determinados documentários de cunho científico leva-o a classificá-los como filmes de exploração.(GRADELLA, 2011, pág. 4)

1 Jean Rouch, realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção, criando um subgênero: a etnoficção

2 Germaine Dieterlen foi antropóloga, ensaísta e cineasta francesa. Escreveu uma ampla gama de assuntos etnográficos e fez contribuições pioneiras para os estudos de mitos, iniciações, técnicas (particularmente “etnografia descritiva”), sistemas gráficos, objetos, classificações e estrutura ritual e social .

3 Marcel Griaule era um autor e antropólogo francês conhecido por seus estudos sobre o povo Dogon da África Ocidental e pelos pioneiros estudos de campo etnográfico na França

4 Harald Schultz foi um tradutor, ictiólogo, etnógrafo e fotógrafo brasileiro. Traduziu para o alemão Farrapos, obra de Walter Spalding, para o jornal Deutsches Volksblatt. Em São Paulo, trabalhou para o Museu Paulista, junto com Marechal Rondon e Curt Nimuendaju

Os índios: fotografias um por um, apresentando de frente, de trás e de perfil, inteiros e somente a cabeça (tirar medidas etnográfico-antropológicas). Grupos de índios típicos caminhando, sentados, em palestra, no trabalho, pescando, caçando, dançando, lutando, etc. etc... Fotografias só das mãos, dos pés, dos rostos, modo de sentar e de andar, nadar, etc. etc...(RIBEIRO; FORTHMANN, 2006, p. 63).

Por filmes para Exibição Pública, os que obedecessem a uma: “[...] orientação artística na própria filmagem durante a expedição, como após, nos trabalhos de confecção nos laboratórios. Estes filmes, porém, não poderão carecer de um conteúdo educativo e cultural. Cito como exemplo um tema que poderá servir de base para um dos primeiros filmes: ‘o decorrer de um dia indígena’. Abrange este tema amplas possibilidades de demonstração da vida social e cultural ou primitiva tanto do índio, como pessoa única, como de toda aldeia indígena em sua totalidade, dando desta forma ao público uma idéia perfeita da vida daqueles seres da vida brasileira ainda não integrados na grande comunidade nacional.” (RIBEIRO; FORTHMANN, 2006, p. 71)

As recomendações sobre fotografia solicitando a antropometria, com a tiragem de medidas para fins etnográfico-antropológicos, lembram o racismo científico empregado por Cesare Lombroso, criador da Antropologia criminal; e quando filmes para exibição pública propagam a ideia de que os povos indígenas, mesmo que diversos, podem ser apresentados como de cultura única, indicado no trecho citado acima como: “ideia perfeita da vida daqueles seres da vida brasileira.” O mesmo conceito de ‘exploração’ exaltado nas colonizações é empregado aos filmes etnográficos. Para Peixoto (1995) “o filme etnográfico nasceu como um fenômeno colonialista no momento das grandes invenções tecnológicas.”(p. 93). Para Grupioni(2012) esses principais equívocos geraram um quadro de “preconceito e desinformação” com as seguintes definições:

- 1) índios e negros são quase sempre enfocados no passado e de forma secundária: o índio aparece em função do colonizador;
- 2) a história é estanque, marcada por eventos significativos de uma historiografia basicamente européia;
- 3) os livros didáticos ignoram o processo histórico que teve curso no continente;
- 4) os povos indígenas são apresentados pela negação de traços culturais significativos (falta de escrita, falta de governo; falta de tecnologia para lidar com metais, etc);
- 5) omissão, redução e simplificação do papel indígena na história;
- 6) operam com a noção de índio genérico, ignorando a diversidade que sempre existiu entre esses povos;
- 7) generalizam traços culturais próprios de um povo para todos os povos indígenas;

8) trabalham com a dicotomia índios puros, vivendo na Amazônia versus índios já contaminados pela civilização, onde a aculturação é um caminho sem volta.(GRUPIONI, 2012, p. 10)

Este olhar homogeneizante, em contexto específico de seu tempo, serviu de método para diversos filmes a partir do século XX, influenciando questionamentos sociais e decisões socioeconômicas e políticas, impactando diretamente a vida dos povos indígenas.

A reprodução dessas perspectivas ajudou a influenciar o imaginário nacional do que seriam os povos indígenas. Darcy Ribeiro e Heinz Forthmann (2006) citam os dois primeiros filmes etnográficos produzidos no Brasil, pela equipe de expedições do Serviço de Proteção aos Índios(SPI) : “Dança do Bate Pau”, sem data e sem cópias; e “Posto indígena cachoeirinha”(1943) disponível no Museu do Índio(Funai/RJ), dos povos Terena e Kadiwéu.

A visão eurocêntrica influenciou muito as produções imagéticas e se aprimorou para os filmes etnográficos, com padrões para distribuição comercial, entre os filmes de “ampla circulação” retratando os povos como hostis, pacificados, em contato intermitente, ou erroneamente como “assimilados”; e os filmes de “ambiente intelectual”, agora retratados por meio da visão de políticas protecionistas contra as frentes de expansão.

Os filmes de “ampla circulação” não tinham compromissos éticos definidos para a representação dos povos tradicionais, enquanto os de ambiente acadêmico caminhavam para recomendações específicas, o que Diniz(2008) lembra ser metodologicamente posto como a “representação do real” com “neutralidade”, sem simulações ou composições de cenas, o que mais tarde passa a ser contestado, pois, a definição de um roteiro, a seleção das entrevistas e os cortes, excluem a possibilidade de neutralidade, mas os dados gerados poderiam ser de grande contribuição para pesquisas, oportunizando a criação de outros métodos.

Nos anos seguintes, entre 1960 e 1970, a temática indígena é altamente explorada comercialmente, resultando no que Stam(2008) chama de "Multiculturalismo Tropical", com estereótipos presentes até no cinema atual:

1) O “bom selvagem” dos filmes indianistas, cujo estereótipo tem origens literárias; 2) O índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920; 3) o índio cômico dos anos 1950; 4) O canibal modernista e tropicalista dos anos 1960; 5) O rebelde alegórico dos

anos 1970; 6) o “índio vítima”, dos documentários-denúncia de 1980; 7) O índio auto-representado e ativista da mídia indígena dos anos 1990.” (NUNES; SILVA; SILVA, 2014 apud STAM 2008, p.190).

Observa-se estes estereótipos nos filmes comerciais estrangeiros, principalmente os financiados pelos governos, pessoas sendo retratadas como “objeto” de investigação, com forte influência sobre os filmes etnográficos brasileiros até 1976. A partir de 1977 surgem experiências brasileiras de um audiovisual autoral indígena, que passam a retratar algo sobre si, sendo um marco. Costa e Galindo(2018) citam a experiência de Andrea Tonacci como precursora, na realização do filme “Conversas do Maranhão”(1977), com a participação do povo Canela no processo de produção e captação de imagens.

Em 1986 o projeto ‘Vídeo nas aldeias’ coordenado pela organização não governamental Centro de Trabalho Indigenista(CTI), ganha notoriedade com a proposta de tornar acessível aos indígenas a produção audiovisual autônoma, o que Jean Rouch chama de cinema e Antropologia compartilhados. Para Nunes(2016) essa proposta também pode ser definida como “prática participativa”, “Antropologia dialógica”, “distância reflexiva”, “produções partilhadas” e “cinema reflexivo”. (p. 326)

Das primeiras experiências do audiovisual indígena até as produções autorais, encontra-se no imaginário popular brasileiro questionamentos sobre a legitimidade da apropriação destas tecnologias por comunidades tradicionais. A ideia de que essas tecnologias não condizem com o modo de vida dos povos indígenas, indica uma lógica colonialista e também é o que Campos(2005) identifica como “dimensão normativa”, que tenta definir o que é adequado para uns, mas não para outros.

No fim do século XX, o pensamento pós-colonial influenciou as narrativas históricas e buscou uma etnografia que rompesse com formatos hegemônicos de retratar o outro, trazendo assim, a voz dos subalternos. Segundo Carvalho(2001, p. 110) a etnografia se mostrou etnocêntrica na transição para os novos moldes, pois não houve uma discussão mais profunda sobre o olhar dos povos nativos sobre si, o que ficou implícito assim: o olhar do etnógrafo seria o “civilizado”, enquanto o olhar de outros povos seria o “natural, irreflexivo, ainda primitivo”. Em entrevista com Faye Ginsburg, professora titular de Antropologia da Universidade de Nova York, Brasil e Gonçalves(2016) trazem novas reflexões sobre produções etnográficas, pois é importante na formação de novos antropólogos, entenderem “que o fato de estudarem numa região privilegiada do mundo não lhes daria o direito de entrar em qualquer

outro lugar do mundo com uma câmera na mão e tomar imagens, nem por razões políticas nem culturais"(p. 563).

Dentre as mudanças no uso dos conceitos, a definição de sociedades primitivas para sociedades complexas se mostrou relevante para a redução de estereótipos na abordagem sobre a temática indígena, por isso segundo Diniz (2008) atualmente existem comitês de ética de pesquisa em ciências humanas, que estabelecem normas, como exemplo o consentimento livre e esclarecido e termo de concessão do direito de gravação de imagem e voz.

1.1 O projeto Vídeo Nas Aldeias

O Projeto Vídeo nas Aldeias atualmente é uma Organização Não Governamental, mas surgiu como um projeto do Centro de Trabalho Indigenista - CTI em 1987. O CTI, fundado em 1979, foi responsável por diversas iniciativas de controle territorial e gestão ambiental, afirmação étnica e cultural, com implantação de escolas em comunidades, formação de professores indígenas e habilitação para registros audiovisuais autônomos das comunidades envolvidas em seus projetos.

Quando o VNA entrava em comunidades para fazer registros de imagens e contribuir com seus projetos, o processo de 'inserção', consistia em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera - e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa."(SERAFIM, 2007, p. 118). O VNA conta com diversas premiações em festivais e contribuições científicas de alcance mundial, dos objetivos principais do VNA, Corrêa aponta:

O Vídeo nas Aldeias quer contribuir com o desejo deles de preservar a cultura sem pô-la em lata de conserva, de dialogar com a nossa sociedade sem ter que se vestir de "índio puro", de fazer filmes sem precisar eternamente que os brancos expliquem quem são eles. (CORRÊA apud PEREIRA 2010, p.70)

Segundo o VNA muitas comunidades já tinham histórico com a linguagem audiovisual, mas ou os envolvidos não se sentiam protagonistas de suas narrativas, ou os resultados não eram devolvidos, o que poderia gerar descrédito nesta ferramenta para afirmação de identidade com contribuições para suas histórias, por isso a necessidade de uma abordagem diferenciada por parte do VNA, com tempo para vivência e permanência com a garantia de retornos sociais, como é o caso da

criação dos núcleos de vídeos implantados nas comunidades sob responsabilidade dos moradores, com cursos para preparo e manuseio dos equipamentos disponibilizados. Após a implantação dos núcleos de exibição as comunidades decidiam a finalidade do material, o que em diversos casos resultou na troca entre aldeias de outras etnias e exibição para não-indígenas, como exemplo a plataforma de experimentação prática dos Mebêngôkre, que possuem uma escola de cinema fixa na aldeia A'Ukre na Terra Indígena Kayapó no Estado do Pará, lugar que realizam cursos de cinema e formas de manuseio das tecnologias audiovisuais. Ainda sobre o projeto VNA, Neves (2016) assim se expressa sobre a implantação do projeto dentre o povo Iranxe Manoki: “A demanda Manoki pelo vídeo e outras ferramentas potenciais de registro parece trazer simbolicamente a possibilidade reversa de retomar elementos ditos tradicionais na construção de seu porvir”, gerando assim formas para autorepresentação e apropriação desses recursos pelos Manoki no Mato Grosso, influenciando a continuidade da implantação do projeto em outras localidades, como na Aldeia Vila Nova – BA, filmes-rituais dirigidos por indígenas, caciques e xamãs do povo Maxakali, retratam suas crenças sobre o visível e o não visível, cultura material e imaterial, voltados para exibição na comunidade e também a não indígenas de fora da aldeia. Sobre o cinema Maxacali Belisário(2016) ressalta: “Somos convocados assim a um outro território de visão, a uma outra ontologia da imagem” - com isso é possível observar possibilidades que podem ser aplicadas a várias realidades sociais.

CAPÍTULO II - Produção audiovisual indígena do Amapá e Norte do Pará

Neste capítulo será realizado o levantamento e tabulação das produções audiovisuais do Amapá e Norte do Pará. A tabulação destes dados pretende apontar de forma acessível a consulta destes arquivos, com contribuições para a memória prospectiva, fortalecendo o auto-reconhecimento e afirmação de identidades dos Aparai e Wayana, Tiryó e Kaxuyana, Galibi-Marworno, Galibi-Kaliña, Karipuna, Palikur e Wajãpi. assim, estes dados reúnem os vídeos do Projeto Vídeo nas Aldeias aos mais recentes dos coletivos indígenas de audiovisual, em ordem cronológica. Sobre o uso de denominações para se referir a estes vídeos, Moura e Pinheiro (2010) observam: “Nos permitimos usar as denominações cinema documental, documentário, documentário social e filme etnográfico, como forma de linguagem que fornece possibilidades de acesso ao conhecimento do Outro” (p.5).

Denominações estas que serão utilizadas no decorrer da pesquisa, constando na tabulação de dados: título do documentário ou vídeo, duração, realização, direção, responsáveis por captação de imagens, e plataformas em que o material se encontra disponível.

2.1 O projeto Vídeo Nas Aldeias com os Wajãpi do Amapá

No estado do Amapá, dos projetos que tiveram notoriedade na implantação de oficinas, um foi o Projeto VNA com o povo Wajãpi. Com início das filmagens em 1989 e instalações de núcleos de exibição dos vídeos em janeiro de 1990 na aldeia Mariry, Costa e Galindo(2018) lembram o contexto na ameaça de redução da terra indígena naquela época sem demarcação, e ameaças de madeireiros e garimpeiros, com necessidade de mobilização de suas lideranças para articulação em defesa do território, assim o projeto buscou apoiá-las para visitas e reuniões com representantes políticos em Macapá, Belém, Brasília e Nova York.

Inicialmente houve a apresentação de vídeos de outros povos indígenas para os Wajãpi e dos Wajãpi para si e para outros povos, o que Carelli e Gallois(1998) chamam de movimento de reafirmação étnica, revisão da auto-imagem e construção de identidades coletivas. Gallois(1995) assim explicita o objetivo da disponibilização dos materiais para a comunidade:

“A preservação de imagens significativas para a memória dos povos indígenas só ganha sentido quando colocadas à disposição desses povos, para que eles, enquanto sujeitos de seu futuro, as utilizem no processo de revisão de suas identidades. A manutenção das culturas e o futuro diferenciado desses povos dependem muito mais de sua criatividade nos processos de reconstrução, adaptações e seleções de sua memória do que da continuidade de um passado retratado em imagens de arquivo.”(GALLOIS, p.68)

Colocando em prática estes objetivos, após as exibições o núcleo ficou sob responsabilidade dos próprios moradores para uso de equipamentos como: gerador, gravador, televisão e acervo de fitas. Outro núcleo foi instalado em 1992 na aldeia Aramirã, sob responsabilidade de Kasiripina Wajãpi, que teve acesso a curso específico para uso e manuseio de câmera de vídeo em 1992. O núcleo seria o ponto focal de articulação das então 13 aldeias do território Wajãpi, até 2017 já eram 93 aldeias catalogadas pelo Conselho das Aldeias Wajãpi - APINA; Associação Wajãpi

Terra Ambiente e Cultura - AWATAC e Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ.

Quando se fala da importância dos vídeos na defesa de territórios, é possível identificar em trechos dos cadernos de campo de Carelli e Gallois(1992) relatos como o do encontro de parentes Wajãpi com garimpeiros vindos de Roraima que ultrapassaram o limite do território. Os garimpeiros argumentaram que na passagem pelos Yanomami derrubaram poucas árvores, o que não convenceu os Wajãpi, pois estes já tinham acessado vídeos com entrevistas dos parentes Yanomami relatando os impactos em suas terras, informações que foram utilizadas pelos Wajãpi no encontro com os Zo'é promovido pelo CTI e registrado no documentário "A arca dos Zo'é."

2.2 Quadro com tabulação de dados de vídeos, filmes e documentários com participação de indígenas e vídeos autorais dos povos indígenas do Amapá e Norte do Pará

TÍTULO	ANO	DURAÇÃO	DIREÇÃO	INDÍGENAS NA PRODUÇÃO
Kaa'ete, os Wajãpi, povo da floresta.	1989	23'	Dominique Gallois	_____
O espírito da TV	1990	19'	Vincent Carelli	_____
Saga do chefe WaiWai, a	1991	27'	O'CONNOR, GEOFFREY	_____
A arca dos zo'é	1993	22'	Dominique Gallois / Vincent Carelli	Kasiripina Wajãpi
Meu amigo garimpeiro	1994	25'	Dominique Gallois	_____
Jane Moraita	1995	32'	Kasiripina Wajãpi	Kasiripina Wajãpi
Placa não fala	1996	27'	Dominique Gallois / Vincent Carelli	Kasiripina Wajãpi

- Os segredos da mata; - Akukusiã: O dono da caça; - Monstro Tapirãe; - ANERAU: o morcego canibal.	1998	37'	Dominique Gallois/Vincent Carelli	Matapi Wajãpi / Seremeté Wajãpi
KUSIWARÃ - As marcas e criaturas de Cobra Grande	2009	25'	Lia Nunes e Gianni Puzzo	Roteiro: Viseni Wajãpi Jawaruwa Wajãpi Rosenã Wajãpi Jatuta Wajãpi Kuripi Wajãpi
Pakuwasu moraita	2011	30'	Instituto de Pesquisa e formação indígena - lepé Conselho das aldeias Wajãpi - Apina	Imagens: Jakyry Wajãpi / Mo'i Wajãpi Documentação e roteiro: Jatuta Wajãpi Ana Patire Japukuriwa Wajãpi Saky Sava Wajãpi
Dãse Sinal Lekol dji Edje dji Lekol dji Mang Lang Kheuol Jorge laparrá.(A dança tradicional do Povo Karipuna da aldeia Manga, escola Jorge laparrá.	2013	24'	Estácio dos Santos Karipuna Edição Eliton Castro - Museu Paraense Emílio Goeldi	Estácio dos Santos Karipuna
Criando corpo em Kumarumã	2013	18'	Antonella Tassinari	Paulo Roberto Silva; Manuel Severino dos Santos

Tudo tem Kusiwa	2016	25'	André Lopes / Dominique Tilkin Gallois	Jatuta Wajãpi / Roseno Wajãpi Kasiripina Wajãpi Viseni Wajãpi
Oficina de vídeo Santa Isabel	2017	4'	Mara Santos	Davi Galibi- Marworno e Takumã Kuikuro
Wapu, o Açaí dos Wayana	2017	29'	André Lopes e Tyna Apalai Wayana	Apalaire Apalai Wayana Eturamo Wajãpi Wayana Jeremias Apalai Wayana Kaiwale Wajãpi Wayana Kareano Apalai Kulanaikê Wayana Maroxa Apalai Wayana Torito Apalai Wayana Tyna Apalai Wayana Ulumakana Apalai Wayana Wasini Apalai Wayana
Kayka Aramtem: Saber e tradição de um sábio arukwayene	2017	4'	Carina Santos de Almeida/ Elissandra Barros	Adonias Guiome Ioiô Jeremias Labontê/ Josieldo Labontê Orlando/ Davi Galibi Marworno
Oficina de vídeo Kumarumã	2017	3'	Cilene Campetela; Glauber Romling; Mara Santos.	Davi Galibi- Marworno e Takumã Kuikuro
Protocolo de consulta dos Povos Indígenas	2019	18'	Davi Galibi Marworno	Davi Galibi Marworno

do Oiapoque				
Os Karipuna do Uaçá	2019	22'	Coletivo Karipuna de audiovisual - Takumã Kuikuro e Davi Marworno	_____
Os Galibi-Marworno	2019	21'	Coletivo Galibi Marworno de audiovisual e projeto de valorização das línguas crioulas do norte do Amapá	Takumã Kuikuro e Davi Marworno
Os donos que a gente não vê (Moma'e jãã kō jikuaê'ã kō)	2019	5'	Kauri Wajãpi / Kuripi Wajãpi / Motã Wajãpi	Kauri Wajãpi / Kuripi Wajãpi / Motã Wajãpi / Aikyry Wajãpi
Xandoca	2019	13'	Takumã Kuikuro e Davi Galibi	Takumã Kuikuro e Davi Galibi

CAPÍTULO III - Audiovisual indígena, educação e Ensino de História

3.1 Ensino e História indígena: Contribuições para professores e professoras.

Com a tabulação apresentada, agora busca-se caracterizar as obras e relacionar seus usos na educação sobre ensino de História Indígena.

Dados do IBGE apontam aumento contínuo da população autodeclarada preta e parda no Brasil, e aumento de 178% da população autodeclarada indígena, mas este aumento não reflete mudanças na parcela proporcional da população autodeclarada negra ou parda, como exemplo em estados brasileiros com grande ocupação indígena pré-colonização e que os processos de povoamento e de genocídio distintos afetaram diretamente os povos mais próximos do litoral, regiões que atualmente possuem os maiores centros urbanos. Esta informação está sendo apresentada para correlacionar com ensino de história indígena como exige a Lei 11.645, pois os dados de auto identificação de indígenas em senso, estudos e pesquisas podem ser afetados pela baixa aplicabilidade do Ensino de história indígena.

A partir de reivindicações dos professores indígenas entre as décadas de 1980 e 1990 teve-se uma importante mudança na educação escolar indígena, que passava a ser competência do Ministério da Educação em 1991, e não mais da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O que trouxe mudanças nas abordagens sobre o esquecimento e apagamento da história indígena que antes era comumente abordada com noções equivocadas sobre os Povos Indígenas. Freire(2010) diz que a historiografia, imaginando a comunidade nacional, organizou esquecimentos concernentes à imagem dos povos indígenas, segundo quatro equívocos

1) noção do índio genérico; 2) visão de que as culturas indígenas são atrasadas; 3) imagem dos grupos indígenas como culturas congeladas; 4) ideia de que os índios estão encravados no passado, obliterando o fato de que eles integram, em números crescentes e espaços diversos, a sociedade brasileira atual.”(FREIRE apud NUNES; SILVA e SILVA 2010, p.190)

Assim, a mudança nas políticas de ações afirmativas, junto a implantação de novos parâmetros curriculares, como exemplo o uso de vídeos nas escolas se mostram fundamentais para o combate a estes equívocos, como afirma Russo(2017)

Acreditamos que a apropriação da tecnologia audiovisual neste contexto, contribui para o diálogo intercultural e para o fortalecimento da identidade étnica defendida por esta população, além de aproximar o espaço escolar à rotina comunitária. (RUSSO, 2017, p 02).

A implementação de tecnologias visuais na Educação Escolar Indígena e não-indígena, pode ser realizada por meio de exibição das produções ou oficinas e jogos em atividades complementares como:

Organizar um cineclube na escola com a participação dos alunos para a realização de uma mostra de cinema indígena. Após ser dividida em grupos, a turma deverá procurar no YouTube e em sites de organizações indígenas e indigenistas, como Vídeo nas Aldeias, Instituto SocioAmbiental e Índio Educa, vídeos realizados por cineastas indígenas. Cada grupo deverá indicar os vídeos de que mais gostou e sugerir dois ou três para serem incluídos na programação da mostra. Após a seleção final dos vídeos, os grupos deverão receber tarefas visando à sua realização(COLLET, PALADINO; RUSSO, 2014, p. 51).

Assim se mostra relevante o uso destes vídeos nas escolas indígenas e não-indígenas, apresentando pessoas reais falando sobre suas histórias e seus símbolos.

Sobre a importância do audiovisual na educação, Bruno Pacheco de Oliveira ressalta:

A mudança acontece hoje em cada sala de aula, repartição pública, ambiente artístico, de lazer, esporte, organizações indígenas, grupos de mulheres, jovens. Todos estão inseridos e tem o dever de refletir e contribuir para evitar que o conhecimento e a informação sejam concentrados ou monopolizados. Tudo o que pensamos e criamos está relacionado às informações às quais estamos expostos. Diversificar e popularizar a produção e a distribuição do conhecimento são os caminhos para apresentar ao mundo novos modelos econômicos e culturais, construindo uma base filosófica para a transformação prática que pode indicar novos rumos para a humanidade.(OLIVEIRA, 2017, p. 86)

Busca-se demonstrar que a não aplicabilidade da história indígena no ensino, junto a ausência de formação continuada que prepare suficientemente os docentes para que o conteúdo seja aplicado de forma a contemplar esta demanda, se reflete no imaginário coletivo a partir de conceitos deturpados da realidade desses povos, com práticas tomadas como “comuns”, a exemplo da “evangelização”, quando ignora especificidades culturais e ritualísticas de cada etnia, retratando com estereótipos os povos, refletidas entre outras consequências, na necessidade de aprovação do “outro” para o reconhecimento da população como indígena.

Sobre o ensino de História Indígena, Grupioni (2012) ressalta que “deverão ser realizados esforços para assegurar que os livros de História e demais materiais didáticos ofereçam uma descrição equitativa, exata e instrutiva das sociedades e culturas dos povos interessados”.(pág. 34). Assim, busca-se apresentar as fontes audiovisuais produzidas por indígenas aqui tabuladas e caracterizadas, como material de apoio fundamental nas abordagens deste ensino.

3.2 Outras iniciativas sobre uso de ferramentas audiovisuais na Educação Indígena

Em 2016 realizou-se o projeto “Som e Imagem com os Galibi Marworno” com oficinas audiovisuais, patrocinado pela Fundação Nacional do Índio (Funai), executado na Terra Indígena Juminã no município de Oiapoque, com oficinas de direção e produção de som e imagem por jovens Galibi. Com o material, foi possível a exibição nas escolas da Terra Indígena e projeção para uso comunitário. Em 2019 uma parceria entre jovens Galibi e indígenas do Alto Xingu, resultou em três documentários que entrevistam anciãos Karipuna, e suas vivências na aldeia Santa Isabel e na Terra Indígena Uaçá, sendo “Os karipuna do Uaçá” (2019), “os Galibi-

Marworno (2019)” e “Protocolo dos Povos indígenas do Oiapoque” (2018). Costa e Galindo(2018) destacam alguns pontos sobre a formação dos coletivos indígenas de audiovisual:

a) a apropriação da tecnologia e da técnica do audiovisual pelos povos indígenas no Brasil ganha relevo em um contexto de organização e fortalecimento do movimento indígena; b) a organização do movimento indígena, diferente do movimento operário tradicional cuja centralidade se configura a partir da relação entre Capital x Trabalho, se fundamenta com base em diferentes experiências de opressão: o aniquilamento social e cultural vivenciado no processo histórico de constituição do Estado Nação; c) a emergência do cinema indígena manifesta-se em um contexto de hibridismo tático, configurando-se como um dispositivo relevante na esfera das lutas sociais e dá vigor a um campo de discurso que concorre com a representação depreciativa construída historicamente sobre os povos indígenas do país.(COSTA E GALINDO, 2018, p. 22)

Os coletivos Karipuna e Galibi Marworno foram fundamentais para a realização das oficinas do Projeto de Valorização das Línguas Crioulas no Norte do Amapá. O Projeto Valorização das Línguas Crioulas no Norte do Amapá foi realizado pelo curso de Licenciatura Intercultural Indígena da Universidade Federal do Amapá - Campus Oiapoque, por Gelsama Mara Ferreira dos Santos, organizadora do Projeto. por meio do edital do Ministério da Justiça, com execução de 2016 a 2020, envolvendo diversas comunidades do Complexo de Terras Indígenas do Uaçá, sendo: Açaizal, Espírito Santo, Kubahi e Jõdef, Santa Isabel, Topidõ, Pakapwa, Taminã, Paxiubal, Japiim, Benua e Zacarias, Kunanã, Ariramba. O projeto contou com aquisição de equipamentos audiovisuais e aulas ministradas por 2 produtores indígenas: Davi Galibi Marworno e Takumã Kuiruro, finalizando em Dezembro de 2019 gerando resultados com retorno para as comunidades envolvidas. Sobre o retorno dos resultados para as comunidades Diniz(2008) destaca:

Se fosse vendido para a televisão? A quem caberiam as vantagens recebidas pelo filme? No campo da ética em pesquisa biomédica, o tema do “benefício compartilhado” é uma questão emergente na agenda de debates internacionais. No caso de novos medicamentos, por exemplo, muitos protocolos de pesquisa têm sua aprovação condicionada à garantia de acesso pós-pesquisa aos sujeitos que participaram da investigação. Os comitês de ética em pesquisa exigem dos pesquisadores que explicitem como planejam devolver os resultados da pesquisa à comunidade ou às pessoas envolvidas na fase de coleta de dados.(DINIZ, 2008. p.422)

Este destaque se mostra relevante pois foram entregues às comunidades 2 DVD's: Os Galibi-Marworno e Os Karipuna do Uaçá 2 livros didáticos, 2 livros paradidáticos, 1 para a etnia Karipuna e outro para os Galibi.



O projeto visou, além da formação de 20 jovens pesquisadores indígenas, a produção de materiais didáticos e paradidáticos, com vistas ao fortalecimento do uso das línguas crioulas no contexto comunitário e escolar indígena.

Nos próximos tópicos serão realizadas caracterizações textuais de enredos dos vídeos produzidos pelo Projeto Vídeo nas Aldeias e dos vídeos autorais de outros povos indígenas do estado do Amapá e Norte do Pará. Sobre análise fílmica, Penafria(2009) apresenta alguns conceitos e metodologias

a) análise textual: este tipo de análise considera o filme como um texto, é decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70 e tem como objetivo(sic) decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo. b) análise de conteúdo. Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme. c) análise poética. Esta análise, da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. d) análise da imagem e do som. Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos. (PENAFRIA, 2009, p. 06)

Assim, a caracterização aqui será textual através da transcrição, sendo base para retratar as falas indígenas nas produções, objetivando o uso destas informações no Ensino de História.

3.3 O ESPÍRITO DA TV (1990)

Duração: 19'



O filme inicia tratando sobre contatos intensos com não-indígenas nas aldeias Wajãpi a partir de 1973, durante a construção da rodovia Perimetral Norte no estado do Amapá, sendo o primeiro filme-documentário realizado com o povo Wajãpi a ter livre publicização. Realizado pelo Centro de trabalho Indigenista - CTI através do Projeto Vídeo nas Aldeias - VNA, o objetivo é mostrar os impactos da chegada da TV aos Wajãpi, para exibição pública de vídeos de outros povos em atividades diárias como roça, danças, rituais, e pesca dos povos Gavião, Nambiquara, Krahô, Guarani, Kayapó e Zo'é. Enquanto eles assistiam os vídeos, a equipe do CTI observava e registrava a reação ao conteúdo, apresentado por Serafim(2007) como “método exploratório” estabelecido por Claudine de France, consistindo na “supressão” da observação direta como etapa preliminar indispensável para a pesquisa; ou, o que dá no mesmo, a instauração do registro fílmico precedendo qualquer observação aprofundada” (p.118). O preparo para assistirem é observado nas pinturas corporais com Jenipapo e Urucum, para proteção do que seria transmitido pela tela. De acordo com Carelli e Gallois(1992) essa introdução inicial com a TV é substancial para povos de recente contato, representando vantagens se “comparado com outros instrumentos de comunicação utilizados em programas que se dizem de “resgate” cultural, pois a inovação que o vídeo representa tem uma dupla vantagem: sua apreciação passa pela imagem, sua apropriação é coletiva.”(p.63). Os relatos de lideranças após as exibições, dá uma dimensão do impacto e visão histórica do que foi identificado nos cadernos de campo de Carelli e Gallois(1992) como processos de “dessacralização”, como nas observações quanto ao ritual de outro povo que está

passando na TV, pois uma mulher Wajãpi acredita que os espíritos podem ser transportados pelo equipamento e adoecer ou até matar quem assiste, mas um jovem xamã precisou garantir que estava segurando os espíritos lá mesmo. Em outro relato, um homem acredita que não conseguiu dormir bem a noite e que quase morreu porque as substâncias dos espíritos vieram por meio da TV, chamadas pelo som do maracá; reações diversas já esperadas pelos coordenadores do projeto, e só após algum tempo foi possível observar mudanças nessas concepções, como o interesse do registro em imagens das outras aldeias Wajãpi, ainda não conhecidas por moradores de determinadas regiões da terra indígena, assim como o registro histórico que poderia ser acessada pelas próximas gerações, o que chama a atenção dos anciãos, como exemplo o chefe Wai-Wai que ressalta a importância do conhecimento oral e continuidade das tradições, além dos registros em vídeos, observações como as do chefe Wai-Wai são comentadas

“O estudo mostra também que quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar as manifestações culturais próprias de cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações. (CARELLI e GALLOIS, 1995, p. 35)”

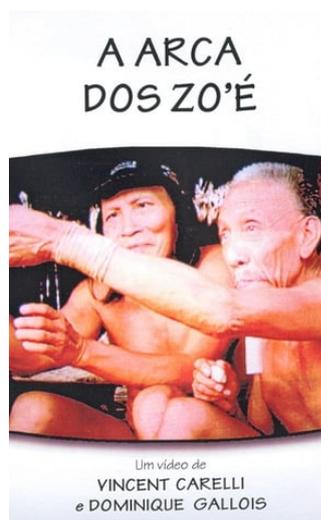
Como resultados destas primeiras experiências, um é “troca”, em que os Wajãpi aceitam ser exibidos somente aos grupos que eles conheceram através dos vídeos, o que depois resultou no encontro pessoal com os Zo'é⁵, falantes da mesma família linguística Tupi-Guarani, com registros do encontro presentes no filme “A arca dos Zo'é”, produzido pelo projeto VNA.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://youtu.be/LGJFMvTidhI>

3.4 A ARCA DOS ZO'É (1993)

Duração: 22'

⁵ Os Zo'é, zoés ou poturu são um grupo indígena que habita a Terra Indígena Zoé, entre os rios Erepecuru, Cuminapanema e Curuá, nos municípios de Óbidos e Oriximiná, no noroeste do estado do Pará, no Brasil. A sua população em 2010 era de 256 indivíduos, sua família linguística é o tupi-guarani.



O encontro dos Wajãpi com os Zo'é foi possível com o apoio do Centro de Trabalho indigenista, e as imagens deste encontro foram capturadas por Kasiripina Wajãpi, que já tinha participado de curso específico em São Paulo, para uso e manuseio de equipamentos cinematográficos. O documentário usa majoritariamente planos abertos⁶ entre trocas de cenas dos Wajãpi em sua terra, conversando com seus chefes sobre a visita enquanto acompanham as imagens pela TV, junto a descrição presencial do capitão Wai-Wai, liderança experiente escolhida para visita pessoal aos Zo'é. Em plano conjunto⁷ com ângulo normal⁸ o chefe Wajãpi explica algumas diferenças na vestimenta e postura dos zo'é como a ausência de qualquer vestimenta para cobrir suas partes íntimas, e a presença do que ele chama de “um pau” nos lábios, que os zo'é explicam ser um ensinamento deixado pelo criador. Para Russo(2017) estes ensinamentos sobre a cosmogonia de cada povo, está inserido no campo das relações interétnicas a partir do conceito de fricção interétnica, pois “Este modelo pretende compreender a estrutura e a dinâmica das relações entre povos de etnias distintas, inseridos numa situação de contato assimétrica”(p. 10). Em Plano aberto seguido de ângulo perfil⁹, o enquadramento exhibe a chegada do capitão Wai-Wai nos Zo'é e a primeira pergunta que o fazem é se ele é ‘índio’ mesmo e se mata macaco(quatá)?, respondendo que sim, com flecha, o que demonstra semelhança e

⁶ Plano de ambientação ou plano de estabelecimento, mais distante do personagem, mostrando todo o cenário que ocupa em volta.

⁷ Plano conjunto ou geral mostra mais personagens, podendo ser com plano aberto em todos os personagens; ou retirando o foco de um para o outro no mesmo quadro.

⁸ Na altura dos olhos, como se quem assiste estivesse paralelo ao personagem.

⁹ De lado na horizontal, pegando só o perfil do rosto do personagem, esquerda ou direita. Caminhando de lado ou conversando de lado com outra pessoa.

identificação imediata em um modo de vida. Este trecho, para Carelli e Gallois(1992) representa os efeitos da identificação em traços culturais “sobre a própria história do contato, reordenada de acordo com uma lógica que não diz respeito apenas à vivência de um grupo, mas à de todos os índios conhecidos pelo vídeo.” (p.65). Durante a visita eles fazem troca de flechas e saem para caçar juntos, conversando sobre práticas em comum em meio primeiro plano¹⁰ os Zo'é apresentam a flora local, com plantas e seus usos específicos, dando cascas e folhas para os Wajãpi utilizarem no retorno para sua terra, se necessário. O capitão Wai-Wai também trocou conhecimento com outros anciãos, sobre o preparo pessoal do corpo para quando se busca uma caça específica, demonstrando em plano detalhe¹¹ o que fazer com os pés para que uma anta apareça no seu caminho, assim como os zo'és mostraram seu preparo antes de buscar uma caça, ressaltando que os homens solteiros são os que mais saem para caçar. Em transição de imagem outro quadro exhibe os Wajãpi assistindo um processo de resistência dos meninos sendo ferrados por formigas colocando as mãos dentro de uma panela para serem bons caçadores, com ferroadas em partes específicas do corpo objetivando determinada caça. O chefe Wai-Wai participou da tecelagem em cipó que prenderia as formigas; para o chefe Wajãpi, as picadas na barriga melhoram a habilidade de caça a macaco(turi-turi), nas costas tornam o caçador mais ágil, e na testa torna a visão mais apurada para encontrar bicho-preguiça. Em seguida, se despedem em frente ao avião que trouxe Wai-Wai e que agora leva de volta para seu território, com despedidas e promessas de novas visitas. Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://youtu.be/Avaez4TIXAI>

3.5 PLACA NÃO FALA (1996)

Duração: 27'

¹⁰ Chamado na televisão de primeiro plano, identifica o corpo da cintura para cima, sendo o tipo de enquadramento mais utilizado.

¹¹ Foco em um detalhe específico. Ex: Mão, pé, boca, olhar, objeto nos dedos, apenas detalhes.



O filme “Placa Não Fala” inicia com imagens abertas, quadro aberto, imagens dos indígenas em atividades do dia a dia, batendo pedaços de folha pra fazer jamachin, espécie de bolsa para carregar materiais de caça e a própria caça nas costas. A primeira fala é do ancião Wai-Wai explicando que antes não havia limite, pois não precisava estabelecer limites: *“toda essa floresta era nossa”*, o que existiam eram roças, onde ficavam suas moradas. Delas, abriam caminhos para caçar e viajar. *“Nossos antepassados só abriam caminhos de caça. Só marcavam e faziam esses percursos. Quando acabava a caça numa área, abriam caminhos em outra direção e lá ficavam de novo.”* No filme, um mapa é apresentado com a localização do estado do Amapá no Brasil, seguido de contextualização de ocupação da região: *“Após trezentos anos de contatos e fugas, os Wajãpi experimentaram o convívio com garimpeiros a partir de 1970, em 1973 a abertura da Perimetral Norte intensifica a corrida por ouro e a Funai reúne os grupos em seu posto”*. O mapa do Amapá mostra a localização da Perimetral Norte, que dá acesso direto à Terra Indígena Wajãpi e seus arredores. O objetivo da imagem é mostrar o impacto que a criação da rodovia Perimetral Norte teve na vida dos povos indígenas e na questão territorial.

Para Nunes(2016) o projeto VNA pôde dar visibilidade para a realidade dos povos envolvidos, “com destaque para a luta por direitos e pela terra, configurando-se como instrumento de ação por sobrevivência cultural e mesmo física” (p.321). Em troca de enquadramento são exibidas falas de algumas lideranças sobre o tipo de moradia e ocupação territorial dos Wajãpi e que seus antepassados faziam. Uma liderança explica que os únicos objetivos antes do contato intenso eram: marcar um local, fazer moradia, realizar caça, coleta e finalmente desocupar o local. Sobre as primeiras experiências de contato, o capitão Wai-Wai descreve: “Eu estava tomando

Caxiri, quando as crianças os viram e falei pra tomarem cuidado com os Karaico (brancos/não indígenas) que estavam se aproximando. Essa foi a primeira vez que eles nos viram.” Em outra fala um jovem explica: “O garimpeiro entrava e a gente deixava porque achava que eles iam trabalhar só um pouco e só depois que a gente viu que eles atrapalhavam mesmo e que sujavam o igarapé todo, toda a extensão dos igarapés foram poluídas.” Capitão Wai-Wai e outro ancião explicam: “Meu pai avisou que os brancos viriam tomar nossa terra. Ele já sabia que um dia eles chegariam e aconteceu, os primeiros garimpeiros entravam na terra, levavam doenças e a Polícia Federal não nos atendeu; continuaram aparecendo, andando de noite, como fazem os espíritos maus, então decidimos expulsar os garimpeiros.” Retornando a demonstração de como será a demarcação autônoma dos Wajãpi, um rapaz mostra pedaços espalhados de tubos de plástico, justificando a necessidade da demarcação da terra, com o seguinte trecho: “Vejam as mangueiras que os garimpeiros largaram, é por isso que eu estou bravo, é assim que deixaram o igarapés, cheios de pedaços de plástico.” São exibidos outros materiais utilizados para garimpagem ou mineração em pequena escala e ele diz: “Eles exploram o curso todo, pedaço por pedaço, até deixar o igarapé desse jeito.” Com imagens do igarapé insalubre ele diz: “depois estragaram lá na frente, destruíram tudo.” Em seguida, outro quadro apresenta indígenas em cima da asa de um avião, exibindo utensílios deixados pelos garimpeiros dentro da terra indígena. Capitão Wai-Wai: “Era esse o avião, queríamos saber de onde vinha e porque sempre passava por aqui, então decidi descobrir e vim aqui pra saber. Ele sempre passava, pousava, voltava, mas não sabíamos de onde vinha. Chegamos aqui e reconhecemos o avião. O que vamos fazer? Vamos tocar fogo... Pegamos os fósforos, acendemos, corremos e o avião explodiu.” A expulsão dos invasores do norte da área foi mais uma iniciativa dos Wajãpi para reocupar a terra antes da demarcação. Outro quadro exhibe três chefes de aldeias explicando todo o processo de expulsão dos garimpeiros; um deles diz: “Perdemos tudo para esses garimpeiros que invadiram nossa terra, não estávamos preocupados, não sabíamos. A Funai nos chamava para perto dela; Nos amontoamos no posto da Funai e largamos tudo pra trás, por isso agora voltamos a nos espalhar para cuidar dos limites. Fizemos casas e abrimos roças para fiscalizar a entrada de garimpeiros. Se tiver várias aldeias espalhadas, os garimpeiros vão perceber que tem índios e irão embora. Se não, dirão que não cuidamos de nossa terra. E vão querer se instalar, eu sei que é assim.” É possível observar os indígenas ocupando espaços que os garimpeiros utilizavam,

colocando terra, dentro dos lagos artificiais que foram formados, lavando para utilizar os equipamentos que ainda eram úteis e quebrando os equipamentos sem utilidade, para que aquele local não pudesse ser reutilizado pelos garimpeiros. O objetivo da ocupação do território se demonstrou na construção de outras aldeias, já que ainda não havia limites estabelecidos legalmente, a partir daquele período os limites seriam definidos por essas construções, e assim o território seria demarcado pelos próprios Wajãpi.

Na fala da antropóloga Dominique Gallois, é elucidado o processo de recuperação do território, que levou doze anos, tempo necessário para elaborar o mapa da reserva. “A medida em que iam reocupando áreas de seu território, o mapa ganhava contornos mais precisos e eram encaminhados para a Funai, no final desse longo processo, o que ficou claro, é que eles preferiram admitir pernas territoriais e garantir aquilo que era mais importante pra eles, com uso exclusivo de uma faixa contínua.”. Em outro quadro é exibida a chegada dos Wajãpi em Brasília(1989), acompanhados de uma equipe de não indígenas, todos estavam com seus enfeites, adornos e pinturas de grafismo de jenipapo se pronunciando em fala de indígena. “Eu vim aqui em Brasília para falar com os chefes, sobre nossa terra. É bom que não reduza a nossa terra.” Em seguida, aparecem imagens dos indígenas, observando mapas desenhados em um papel do território da terra indígena. E eles dizem, quase cortaram, mas dissemos: se cortamos aqui, sobra pouco pra nós, nossa terra deve ser maior.” Em novo quadro aberto são exibidos diálogos em Nova York(1993). “Pensamos que nós devíamos procurar quem daria dinheiro para demarcação. Decidimos encontrar quem nos ajudasse, aí viajamos para conseguir dinheiro para a demarcação, então ficamos esperando uma resposta para começarmos a demarcação logo. A transição exhibe os Wajãpi já em suas aldeias em diálogo com representantes de Organizações Não Governamentais e de representantes da Fundação Nacional do Índio - FUNAI. Hans Kruger da Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit - GTZ, representante do Ministério da cooperação alemã, explicou como funcionaria o uso e disponibilização de recursos para a demarcação. Seguindo para fala de Isa Rogedo - Diretora de Terras, representante da Funai, explicando que não era possível os Wajãpi, nem mesmo junto com outros povos, como os Karipuna, fazerem sua demarcação como uma “firma”, pois, a Funai tinha regras específicas para a demarcação. Dos impactos apontados por GALLOIS(1992) após a exibição dos vídeos de outros povos, são a retórica e postura

utilizadas pelos Wajãpi nas reuniões com autoridades políticas, sendo possível identificar um “estilo performático inspirado na imagem dos Kayapó” e de outros povos que conheceram na TV. O que é apontado por Serafim(2017) como profilmia, ou seja a “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera.” Dado o início do processo diferenciado de demarcação, os Wajãpi descrevem grande autonomia na escolha dos materiais e ferramentas necessárias, como exemplo a aquisição de ferramentas como machados, facões, voadeiras, motores de rabeta, e outras tecnologias como rádio e meios de transporte; algo que eles acreditavam não ser possível caso empresas fossem contratadas para definir estes limites. O processo foi coletivo, com a abertura de picadas e construção de novas aldeias, demarcando seus próprios limites através da ocupação. Assim, por meio do uso de rádios, mensagens eram emitidas de uma aldeia para outra. Em descrição no filme é emitida a seguinte mensagem: “A GTZ, agência de cooperação alemã, decidiu apoiar a demarcação, desde que executada pelos índios, coordenada pelo Centro de Trabalho Indigenista e com supervisão da Funai. Desde 1991 o CTI vem apoiando as iniciativas dos indígenas na demarcação de seus territórios, especialmente no garimpo que eles vêm tocando desde que expulsaram os garimpeiros da área. Essas iniciativas foram apoiadas pela Secretaria de Meio Ambiente e pela Comissão da comunidade europeia, a pedido dos chefes Wajãpi com apoio do CTI, a formação de jovens. O CTI promoveu a formação de jovens que hoje atuam como motoristas, mecânicos e professores em suas aldeias, dando apoio a outras aldeias.

O chefe Wai-Wai da aldeia Mariry, conhecedor experiente do território, organizou os chefes de outras aldeias para abertura de clareiras objetivando identificação territorial dos limites da terra indígena a ser demarcada, com responsáveis por cada limite territorial, sendo: WaiWai Wajãpi chefe da aldeia Mairiry e maior conhecedor da região; Matapi Wajãpi - Chefe da aldeia Taitetuwa e responsável por coordenar a aldeia Kupa'y; Renato Wajãpi; Kumai Wajãpi e Tsako Wajãpi responsável pela aldeia Jakareakã'goka. A extensão com início na cabeceira do Rio Inipuku, abriu 21 clareiras, para inserção de marcos geodésicos, conforme imagens: Os pontos vermelhos indicam o local de inserção dos marcos geodésicos em clareiras abertas nos afluentes do entorno da Terra indígena Wajãpi. 72 Kilômetros de picadas foram abertos nos limites terrestres

As placas foram inseridas pelos próprios Wajãpi nas confluências de todos os rios que ficavam nos limites das áreas. No local das picadas, os Wajãpi plantaram diversas espécies frutíferas; o processo de criação de mudas foi comunitário, com coleta e recebimento de doação de sementes, pois, mesmo com os marcos geodésicos, as picadas não sumiriam, sendo uma demarcação permanente segundo eles. Ao final do filme é possível observar a mudança no discurso da representante da Funai, pois, no início dos diálogos com os Wajãpi, acreditava-se não ser possível eles próprios demarcarem seu território, e que mesmo com a ajuda de outros "parentes" como os Karipuna, esse processo seria lento. O que surpreendeu as organizações de apoio, quando verificaram a rapidez na criação de picadas nos limites, fundação de novas aldeias, inserção de marcos geodésicos e finalmente a inserção das placas.

Outras observações relevantes estão na junção das crenças tradicionais refletidas na conservação da fauna local, quando os chefes estão olhando o mapa e decidindo que só irão buscar caça no limites e não no centro da terra indígena, pois no centro estão as caças junto a seus "donos" e é lá que elas se reproduzem. Finalizando este breve levantamento e descrição do Filme "Placa não fala" com a seguinte mensagem do capitão WaiWai: "Placa não fala, placa não protege, somente a presença dos indígenas é que protege e cuida contra invasões, por isso a necessidade de diversas aldeias nesses limites."

Este vídeo foi disponibilizado pelo IEPÉ Amapá e não pode ser acessado publicamente, sob justificativa de direitos autorais.

3.6 SEGREDOS DA MATA (1998)

Duração: 37'



"Os segredos da Mata" é um Filme-documentário lançado em 1998. Classificado como de caráter ficcional, apresentando 3 contos ou fábulas da cultura

Wajãpi sobre seres da floresta, sendo “Akukusiã: o dono da caça”; “Monstro Tapirãe” e “Anerau: o morcego canibal”. O contexto de gravações em 1996, se deu na Terra Indígena Wajãpi, com o próprio povo atuando e interpretando cada mito ou crença, mas a produção iniciou antes, com visita dos atores a São Paulo para elaboração do figurino, caracterização e adaptação dos traços para retratar em detalhes as representações. O diferencial deste filme é a representação pelos próprios Wajãpi como atores, representando o que também é narrado por eles. O que não causou estranhamento para a equipe do VNA quando receberam esta demanda, pois, segundo Carelli e Gallois (1995) “O programa de vídeo do CTI não se limita a “devolver” materiais uniformes para todas as aldeias onde atua, mas procura atender demandas específicas dos índios.”(p.68).

Em ‘Kanhã Makuí: o segredo do invisível’ é representada a lenda de um ser que é dono de um pó mágico (Kanhã Makuí). Os Wajãpi descrevem que há muito tempo seus antepassados o atraíram com a folha da Palmeira Curuá, para capturá-lo e pegar seu pó de Pirikoró (pó mágico). Em uma primeira tentativa conseguiram segurá-lo e tiraram algo de sua boca, então o libertaram, que saiu cantando, algo que só fazia quando estava com seu poder. Ao chegarem na aldeia, observaram mais atentamente e perceberam que tinham sido enganados, sendo só sementes e frutos comuns o que tinham recebido, então organizaram uma nova caçada, balançando a folha da palmeira no meio da floresta, atraindo novamente Kanhã Makuí, que dessa vez os entregou o pó de Pirikoró e explicou seu poder: “Você passa esse pó no rosto e fica invisível, dá pra namorar sem ser visto.” Invisível? eles perguntam. - “Sim, mas cuidado! Se vocês revelarem este segredo, vou desfazer a magia, mas se ficarem calados, vão usar meu pó por muito tempo.” e explica que para ficar invisível é só passar no rosto e para aparecer novamente é só limpar o rosto, então Kanhã entrou na mata, dessa vez sem cantar, pois seu poder estava com os parentes sob posse do Pirikoró. Ao voltarem para a aldeia, guardaram o segredo consigo e foram namorar as moças sem serem vistos nem mesmo por elas, que quando se viam grávidas não entendiam como poderia ter acontecido sem terem relações sexuais. Então um deles quis brigar com seus inimigos, passando Pirikoró no rosto e flechando-os de perto sem ser visto, o que gerou reação imediata dos homens em busca de quem os tinha flechado, logo o alcançaram nas proximidades com arco e flechas nas mãos, o que não durou muito, pois ele passou Pirikoró e ficou invisível, gerando comentários em toda a região, não demorando a ser capturado novamente, dessa vez sendo

convidado para tomar caxiri (bebida de mandioca). Enquanto o perguntavam como fazia para sumir, ele não contava o segredo. Então o ofereceram mais caxixi, até que ele ficou tão bêbado que contou o segredo. “Eu tirei o pó do monstro, é assim que fico invisível” e levou os outros para virem onde estava escondido. Então o levaram aos chefes e pediram para que mostrasse como funcionava, e ele revelou. Uma vez contado o segredo, Kanhã Makuí pegou os poderes de volta, pois o pó tinha alma. O que gerou indignação entre os chefes, pois com aquele pó eles poderiam vencer os inimigos, e agora só teriam a recordação da oportunidade que passou.

‘Akukusiã: o dono da caça’, inicia com 4 senhores sentados em raízes de uma árvore Samaúma, narrando o que aconteceu com os antepassados, há tanto tempo que a terra ainda era nova segundo eles. Nesse período ainda não conheciam Akukusiã e não sabiam que ele morava no buraco da Samaumeira, por isso sempre passavam perto dele. Nesse período os Wajãpi andavam muito e caçavam de forma descontrolada, desperdiçando alimento, matando muitos macacos e empilhando seus corpos. Para Akukusiã, os Wajãpi eram seres como ele, mas para os Wajãpi, Akukusiã era um monstro, pois sempre que saía gritava “Suí, suí, suí” e prometia aos animais mortos: “Eu vou matar quem fez isso com vocês, porque eles querem assar a todos nós.” O que ele não sabia é que um jovem Wajãpi estava o vendo e o seguiu até o buraco da Samaúma, descobrindo sua morada. Assim que os adultos voltaram o jovem contou que alguém tinha chorado pelos animais mortos no jirau¹², mas ninguém acreditou; enquanto dormiam, Akukusiã os matou e levou seus corpos para dentro da árvore, restando apenas o jovem que voltou correndo para a aldeia mais próxima e contou sobre o ocorrido. Em meio a desespero e raiva, os mais valentes saíram em busca dele na árvore de Samaúma, colocando fogo em folhas de bacaba e jogando pimenta como faziam seus antepassados, para confundir o inimigo. A fumaça surtiu efeito e logo o monstro saiu da árvore, então o mataram. A partir daquele momento os Wajãpi puderam andar livres pela mata novamente.

Em ‘Anhã Tapirãe - a flecha mágica’ é representado o mito de um monstro canibal, os anciãos narram que o que para Anhã-Tapirãe era caça, para os Wajãpi era carne humana. “A perna que ele come, como caça, é carne de gente.” Um dia um homem foi caçar na cabeceira do rio, e acabou dormindo perto de uma árvore, quando o monstro o acordou perguntando: “Você apareceu cunhado? Eu vou te comer.” Sem

12

ver outra saída ele perguntou: “Tá bom, que pedaço de mim você quer?”, e o canibal respondeu: “Eu quero a tua mão.” e imediatamente o Wajãpi cortou uma mão e entregou ao monstro, o que Anhã-Tapirãe não sabia é que o Wajãpi estava com um macaco morto dentro do jamachin e cortou de lá. Em seguida o monstro pediu: “Quero comer seu pé”; e o Wajãpi cortou o pé do macaco. “Agora quero seu fígado”, e o Wajãpi cortou o fígado do macaco. Então, o caçador pensou, “Vou pedir alguma coisa do monstro também, perder a mão, não faria diferença” Então pediu o fígado, e o monstro se cortou, morrendo imediatamente, sendo a oportunidade para o Wajãpi fugir. Após muitos anos ele pensou: “Vou ver o que sobrou daquele monstro”; encontrando só o crânio com dentes azuis, então resolveu tirá-los para fazer uma flecha. O que ele não sabia é que ao tirar os dentes, Anhã-Tapirãe voltaria à vida, ali parado em sua frente o parente logo se explicou: “Eu só queria os dentes para fazer uma flecha.” Então o monstro o levou até sua casa para mostrar onde guardava tapirãe (a flecha). Chegando ao local, o monstro canibal pediu para que o Wajãpi soprasse em sua mãe, como fazem os Pajés, para cuidar da saúde dela, e em troca ele contou o poder da flecha, que ao jogar em qualquer direção, a caça seria encontrada, sem susto nem dor. Saindo de lá o Wajãpi imediatamente flechou em qualquer direção, acertando veado, anta, macaco e outras pequenas caças, surpreendendo os parentes ao chegar na aldeia com o jamachin cheio. Todos queriam entender como ele tinha feito isso, que ao ser indagado respondia ser apenas banho de folhas. Logo outros jovens tomaram banho com as folhas indicadas e um deles saiu, retornando sem qualquer caça, o que chamou a atenção dos mais velhos que então convidaram o famoso caçador para tomar Caxiri, o embebedando e insistindo para que ele revelasse o segredo, e logo abriu a boca, levando todos até o local em que guardava a flecha, revelando o poder, quando foi demonstrar como funcionava ela acabou retornando para seu verdadeiro dono, restando assim mais um ensinamento.

Em ‘Anerau: o morcego canibal’, anciãos contam sobre seus ancestrais, quando não conheciam o monstro canibal que morava no buraco da pedra. “Nesse tempo eles estavam sempre em festa. Durante as bebedeiras, o monstro aparecia, roubava crianças e as levava para comer.” Segundo narram os contadores desse mito, os antigos resolveram que antes de beber, colocariam um fio de algodão nas pernas das crianças e amarrariam junto a mãe. Em outro momento de festividade, os Wajãpi começaram a beber caxiri até dormirem, e Anerau veio pegar crianças para

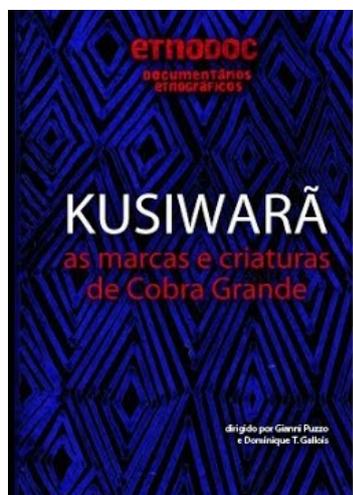
comer, mas desta vez, usaram o fio amarrado para segui-lo, alcançando sua morada no buraco de uma pedra, e imediatamente o convidaram para um festa do Turé¹³ onde tocariam flautas, mas Anerau rejeitou o convite, pois já conhecia essas músicas; então perguntaram se ele gostaria da festa dos inimigos? E ele disse que também já conhecia essa e não tinha interesse. Então perguntaram pela última vez se ele aceitava dançar com a flauta Temereeren? Que respondeu: “Ah, essa eu não conheço.” Aceitando o convite e acompanhando os Wajãpi até a aldeia mais próxima, elogiando sua aparência e mentindo para agradá-lo e atraí-lo para a armadilha que o aguardava. Chegando à aldeia ofereceram caxiri a noite toda, e quando terminou a dança Temereeren já estava amanhecendo, e Anerau tentou voar, mas o trouxeram de volta, deixando Anerau à vontade, para finalmente revelar ser o monstro que comia as crianças, mostrando os ossos para os Wajãpi. Em reação imediata mataram anerau, cortando partes de seu corpo, começando pelas mãos e jogando ao vento, pedindo: “Que teus restos se transformem.” Imediatamente cada parte se transformava em diversos morcegos. Depois cortaram suas pernas e por último seu pênis, jogando ao vento e vendo se transformar em um morcego muito grande. Ao final do curta-metragem, o contador da história declara que só quem conhece estes contos são os Wajãpi.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://youtu.be/Hx6kp03AU2w>

3.7 Kusiwarã - as marcas e criaturas de Cobra-Grande (2009)

Duração:

25'



Este documentário inicia em voice-over, narrando a festividade em culto à cobra grande, contando sua história e o significado de cada símbolo e representação na festividade. Esta festividade representa parte da cosmogonia do povo Wajãpi sobre o surgimento das cores em outras “gentes” hoje conhecidos como animais, pois acreditava-se que antes todos era iguais, sem cores, mas após a morte de “Moju” (cobra-grande) na beira de uma pedra, suas fezes foram espalhadas e todas as gentes ganharam cores. O objetivo neste documentário é apresentar a festividade Wajãpi que reconta esta história de geração em geração, onde os parentes se convidam de aldeia em aldeia para se pintarem e representarem as gentes da floresta, narrando assim em voice-over: “Tudo tem dono, Jarã. Se não existissem donos, nada iria sobreviver. O dono cuida e protege de suas criaturas, lhes abre caminhos e dá capacidade de existir, cada um diferente do outro. Cobra-Grande é o dono das águas e protege todas as criaturas da água.” Neste momento, são exibidas imagens abertas de indígenas se enfeitando, cada um ou uma cor específica, enquanto narram em voice-over: “Na beira de um rio, cobra grande está morto, espalhada nas pedras, suas fezes coloridas chamam a atenção de Jacamim, que percorrendo as trilhas entre as aldeias, avisa as diferentes gentes que povoam o mundo.” Este trecho é representado no convite sendo espalhado por todas as aldeias por seus chefes da seguinte forma: “Eu vim avisar sobre o cocô de Moju, venham se pintar! Vamos nos pintar com as cores de Moju. Vamos!” E todos vão para representar um convidado. Para a festividade todas e todos se pintam e se identificam: “Eu sou o Pássaro Takiriri.” Gente pássaro chegou primeiro e depois foi a vez de gente Paku, por último chegou gente Surubin que também se pintou do seu jeito segundo a narrativa. Um Wajãpi explica: “Os primeiros humanos também estão lá observando tudo, imitando nos seus corpos os belos grafismos de cobra grande, com tinta de jenipapo. Os primeiros humanos ficaram assistindo a grande festa primordial. Aprendendo as danças e cantos de gente-pássaro e de gente-peixe. Exibindo suas novas pinturas corporais, cada gente faz sua festa. O mito conta que terminada a festa cada um foi no seu rumo, gente pássaro voou para diversos rumos e gente peixe foi para a água, povoando rios e igarapés. Em suas moradas continuam vivendo como gente se pintando e festejando, mas são invisíveis aos humanos, que os veem como bichos, e só quem tem pajé vê cobra grande e suas criaturas como realmente são.”

Em grande plano aberto é exibido o processo de preparação para a festividade com mulheres realizando a coleta de urucum, transporte e preparo sendo amassado

e esmagado na peneira para restar apenas a tinta que será usada com jenipapo. Assim começam os relatos dos Wajãpi sobre cada representação. Uma delas explica: “Se não usar uma camada de urucum, a pintura não escurece. Por isso quando a gente quer se pintar primeiro usa urucum e depois jenipapo”. Kasiripina Wajãpi: “Urucum é coisa de Wajãpi. O Urucum é nosso mesmo! Nós usamos para nos enfeitar. Há muito tempo atrás nosso dono nos deu o urucum. Por isso o urucum é nosso e podemos pintar o corpo todo.” Makari Wajãpi:

“Quando bebemos caxiri nos pintamos com urucum, pra ficarmos fortes, pra aguentar a bebida, senão ficamos fracos e vulneráveis. Quando vamos derrubar a roça devemos nos pintar com urucum pra ficarmos fortes, assim diziam nossos avós, pois assim os donos da floresta não nos reconhecem, nem cobra-grande, o dono das águas; as almas dos mortos se afastam quando estamos pintados, eles tem medo de urucum.”

Kasiripina Wajãpi:

“Mulher que tem filho pequeno, precisa se pintar com urucum; mulher menstruada também tem que usar. Urucum e resina cheirosa são próprios dos Wajãpi. Resinas são coletadas na floresta e são usadas para mudar o ânimo, de acordo com o cheiro, como por exemplo o breu, para aguentar a bebida da festa e não se machucar, e para o rosto não ficar velho também.”

Muru Wajãpi: “Cada resina tem uma finalidade, uma serve para atrair mulher, se usar o breu misturado com taioba, pra ganhar a confiança da mulher. Kasiripina Wajãpi:

“Os Wajãpis não são donos dos grafismos kusiwa. Aprendemos imitando a pintura de Cobra-Grande, observando asas de borboletas, ou do casco de jabuti, espinha de Paku, o desenho da lima de ferro, da peneira, nós só imitamos diferentes tipos de grafismos. Sempre misturando essas representações, nunca pintando o corpo todo com um grafismo só, é perigoso, pode se transformar, ficar tonto ou confuso, ou até louco passando a viver na mata, sem reconhecer os parentes, e estes animais dos grafismo poderiam pegar a pessoa que usou só um grafismo no corpo todo e levaria para o fazer de bicho de estimação.” (KASIRIPINA WAJÃPI, 2009).

Mulher anciã:

“Existem grafismos que não podem ser usados em crianças pequenas, o que poderia causar até a morte. Cobra-grande tira o princípio vital da criança, deixando visível ao dono do grafismo, mas os adultos podem usar, mas uma moça que teve sua primeira menstruação ou que teve bebê recém nascido, não deve usar kusiwa de cobra-grande, pois os donos do grafismo não gostam.”

Kasiripina Wajãpi:

“Mulher com bebê recém nascido não deve tocar na água quando passar por um igarapé, porque Cobra-Grande não gosta do cheiro na

em trabalho manual com a fibra, para amolecer e finalmente poder utilizar tanto para a vestimenta específica da festividade do Pakuwasu, quanto para enrolar fumo. Assim, depois do casco amolecido, ele deve ser tingido em argila cinza, e colocado para secar totalmente, processo chamado de *Jumi'y*, enquanto a representação dos peixes deve ser preparada em pedaços de madeira com formato do paku, esses pedaços devem ser queimados, etapa chamada de *Pira ra'ãga*, para simbolizarem o peixe assado. Adornos de cabeça são produzidos pelos homens e mulheres, no mesmo processo de trançado de cestas, etapa chamada de *A'y sowã*, e já prontos os adornos são presos a pedaços de pau, que darão o sustento de toda a estrutura da vestimenta. Após iniciado o Pakuwasu Moraita, a duração total é de mais de um dia, com *Ta'ãga*, que é o momento em que todos testam sua habilidade de flechar em um alvo de madeira coberto com tecido vermelho, no centro do local, seguido do *Kãkã*, momento em que os homens correm com grandes ramos de folhas e passam por um grande cesto pendurado e depositam pedaços de ramos. A parte da noite os homens dançam com *Ype rewarã*, que representa o jirau com peixes, seguido do *Saveruka e ajãga oo*, momento em que os parentes se cumprimentam com jamachin nas costas, representando fartura. *Mojusu*, é o momento em que os parentes representam a ameaça de cobra-grande, onde os homens seguram um pedaço grande de madeira também aproveitada da árvore derrubada e tingido com argila, ao final, cobra-grande é derrotada e a festa segue. *Oike*, é o momento em que todas e todos bebem caxiri e dançam e cantam junto aos que estão na cerimônia, e os que estão sentados recebem caxixi na boca. O *Paku Porai*, é o momento em que os homens sopram a flauta e as mulheres os seguem. *Jawamona* é o início da despedida em que todos dançam juntos com os ramos de folhas em círculos e encerram com a *Ojuka* buscando suas flechas e vestindo suas vestimenta para o Pakuwasu; finalizando com *Oity*, a concentração dos itens utilizados sendo reunidos no centro da aldeia onde a festividade aconteceu.

Este vídeo foi disponibilizado pelo IEPÉ Amapá e não pode ser acessado publicamente, sob justificativa de direitos autorais.

3.9**CRIANDO****CORPO****(2013)****Duração 18'**



Este filme dirigido por Antonella Tassinari apresenta o cotidiano de crianças Galibi-Marworno da aldeia de Kumarumã, na região do Uaçá, Oiapoque. Esta produção teve a construção de seu roteiro sob responsabilidade da diretora e de dois indígenas, sendo o cacique Paulo Roberto Silva e com Manuel Severino dos Santos, mas o resultado teve participação de toda a aldeia, pois, um primeiro vídeo foi exibido para a comunidade em julho de 2013, com o objetivo de realizar ajustes que fossem do interesse da comunidade retratada, tendo o lançamento oficial em Novembro do mesmo ano.

‘Criando corpo’ apresenta a criação e educação dos Galibi-Marworno, passando pela gravidez até o que se chama popularmente de “criar corpo”, ou seja, desenvolver e criar resistências naturais ao ambiente em que se vive, por meio do contato com o solo, brincadeiras, até o desenvolvimento da autonomia, segundo a diretora. O filme busca mostrar que a ideia universal de educação não se aplica necessariamente aos povos indígenas, o que é garantido por leis específicas, como a Lei de Diretrizes e Bases - LDB¹⁴ e o Plano Nacional de Educação - PNE¹⁵, sobre os modos de vida e a garantia de uma educação intercultural diferenciada se assim for o desejo da comunidade.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://vimeo.com/70519902>

3.10	TUDO	TEM	KUSIWA	(2016)
Duração:				25'

14 Art. 78. O Sistema de Ensino da União, com a colaboração das agências federais de fomento à cultura e de assistência aos índios, desenvolverá programas integrados de ensino e pesquisa, para oferta de educação escolar bilingüe e intercultural aos povos indígenas

15 9.2 Diretrizes: A educação bilingüe, adequada às peculiaridades culturais dos diferentes grupos, é melhor atendida através de professores índios. É preciso reconhecer que a formação inicial e continuada dos próprios índios, enquanto professores de suas comunidades, deve ocorrer em serviço e concomitantemente à sua própria escolarização.



O objetivo do filme é realizar visitas a diferentes aldeias da Terra indígena Wajãpi, entrevistando os conhecedores Wajãpi sobre os significados das representações nos grafismos, pois desde 2005 os Wajãpi tem feito levantamento e pesquisa sobre seus grafismos, denominados Kusiwa. O professor Viseni Wajãpi e outros jovens caminham e demonstram o processo de colheita do jenipapo para extração da tinta, explicando que os rapazes não-casados é que retiram o fruto, enquanto as mulheres descascam e ralam o caroço, para depois juntar com carvão e espremer todo o sumo, usando no corpo junto a tinta de urucum, que é a mais utilizada, para preparo do corpo antes do jenipapo, assim como protege contra picadas de insetos como mucuim, além de proteger a pele, apresentando padrões de grafismo como asas de borboleta, espinha de peixe, pele de jibóia e surubim, que são homenageados em danças e festas. Segundo o professor, suas pinturas estão sempre sendo aperfeiçoadas, até mesmo imitando os padrões de grafismo de outros povos indígenas.

A arte Kusiwa pode ser utilizada no corpo, em tecido, enfeites e até mesmo no alimento, como é o caso da goma de tacacá, que recebe os grafismos no momento em que é servida aos homens, antes de fazerem atividades que exigem muito esforço.

Em conversa com o professor Aikiry Wajãpi, Jatuta Wajãpi explicou que os padrões Kusiwa nunca param, que sempre estão sendo imitados ou inspirados, com base na observação, qualquer Wajãpi pode criar um novo padrão. Quando indagado sobre o interesse dos jovens, ele explica que está cada vez mais difícil, convencer eles a usarem, pois o preconceito é muito grande e às vezes eles não sabem como se defender dos julgamentos de não-indígenas, então inventam desculpas, dizendo que a pintura vai sujar a rede, ou que vai sujar a roupa, mesmo quando a roupa ou as miçangas são da cor da tinta e assim preferem não dar seguimento às práticas, mas ele ressalta que o Kusiwa pode ser utilizado no tecido, no arumã e nas miçangas, pois

os padrões estão em toda a natureza, nas folhas, nas árvores, na fruta, nos ninhos de japiin e até no movimento da água.

Na cultura Wajãpi o corpo deve ser pintado com urucum todos os dias, pois para eles, é feio não cuidar de si, é como estar nu. Os padrões da natureza também podem ter outro uso, como no caso do ninho, quando queimado a fumaça deve tocar na mão das crianças e estas irão aprender sobre sua cultura muito mais rápido.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link:
<https://vimeo.com/lisausp/tudotemkusiwa>

3.11 KAYKA ARAMTEM: SABER E TRADIÇÃO DE UM SÁBIO ARUKWAYENE

Duração: 4'



Neste curta-metragem é apresentada uma festividade que não ocorria há quase quatro décadas entre os Palikur-Arukwayene, a Kayka Aramtem. A produção acompanha o contexto de grande adesão do povo por religiões neopentecostais e a consequente descontinuidade da festividade, assim a história de um ancião conhecido como Wet é representada e refletida no seu desejo de ver mais uma Kayka em vida. Seu Manoel Antônio dos Santos, o Wet não aderiu às práticas protestantes e dado o seu contexto de vida, de ser filho uma mulher indígena com um homem não indígena, em costumes que consideram somente os laços sanguíneos patriarcais, gerou uma série de estigmas sobre o ancião.

O sonho de Wet era ver toda a sua comunidade se envolvendo por dias em todo o processo de preparação para a grande festa. Este curta é uma prévia do que pretende ser uma grande obra sobre a Kayka Aramtem, e apresenta em takes* etapas do preparo e realização da festividade. De acordo com a tradição, uma representação é

exibida no mastro mais alto da festividade, o que nesta ocasião foi o pássaro que deu nome a Wet, e assim o curta metragem acompanha a realização do sonho de wet, antes de se despedir em 2018.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://youtu.be/s2xgeiyxHuQ>

3.12 WAPU, O AÇAÍ DOS WAYANA(2017)

Duração: 29'



Wapu, é um filme dirigido por André Lopes e Tyna Apalai Wayana, este é o único filme produzido por indígenas do Norte do Pará e é o único dos tabulados, dirigido por uma mulher indígena. Este filme é o que mais teve participação de indígenas em seu processo de produção, com imagens sendo captadas por Wayanas em 2015 na aldeia Suwi-Suwi, na Terra Indígena Parque do Tumucumaque localizada no Norte do Pará, após oficinas e cursos para o uso dos equipamentos. Wapu é o nome do fruto do açaizeiro na língua wayana. O filme exhibe diversos usos do açaí e da matéria-prima de sua palmeira na cultura Wayana, com explicações narradas em língua wayana sobre seu uso, enquanto são exibidas imagens da plantação, extração, e uso.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=EavhPBI_Uds

3.13 OS DONOS QUE A GENTE NÃO VÊ (Moma'e jãrä kô jikuaê'ã kô) (2019)

Duração:

5'



Este curta-metragem é resultado de curso realizado por indicação do Diretor da Escola de Educação indígena Aramirã para o projeto cineastas 360°, iniciativa da plataforma de Redes Sociais Facebook®, filmado em 3D, este curta foi exibido em Festivais no Brasil e em Madrid, sendo selecionado em Dezembro de 2019 para compor a mostra My Word 360°, o que significa o ingresso nas produções de exibição permanente em agendas específicas da Organização das Nações Unidas - ONU. A produção é idealizada por Kauri Wajãpi, Motã Wajápi e Kuripi Wajãpi, com filmagens na aldeia Karapijuty, a produção apresenta a cosmologia Wajãpi sendo narrada por Kauri, que será aqui apresentada metodologicamente por transcrição textual do conteúdo, através de sua narrativa:

“Na cosmologia Wajãpi emergem as figuras dos Donos, que são entidades metafísicas que possuem suas contrapartidas materiais. Há o dono do rio de cada árvore e de cada povo. O desequilíbrio ambiental é o desagrado dos Donos, que se vingam. Em primeiro lugar, quero agradecer o nosso dono, agradecer o dono de cada terra, dono do céu, dona da floresta, Caiana e outros donos. Vou falar um pouco sobre os problemas que estão acontecendo, pois cada dono aqui no planeta Terra está muito preocupado com as fumaças das fábricas que estão acumulando no céu cada vez mais, os lixos estão se acumulando no céu; o dono está pedindo para diminuir as fumaças das fábricas e a queimada da Amazônia. É muito importante saber que os animais tem seus donos diferentes, os donos tem suas próprias aldeias grandes, onde moram na floresta e quando destruírem todas as aldeias deles, que é a floresta, os donos vão se ligar, os donos dos rios e donos dos mares estão muito preocupados com a poluição que não pode prejudicar o futuro dos rios. Os rios junto com esses seus donos têm a sua vida, eles são mortais e estão sofrendo muito com a poluição. A floresta tem seus donos diferentes, como é o dono do Angelim, dono da Samaúma, dono do Acapu e outros donos; eles cuidam, quando desmatam toda a floresta e árvores, os donos ficam bravos e tristes, e vão destruir a cidade e os países. Cada dono fala a mesma língua de outros donos, mas eles tem a sua cultura diferente de outros donos. A capacidade de cada dono é potência demais e cada dono está sendo contaminado, cada vez mais com a poluição e isso causa problemas de saúde para os povos visíveis e invisíveis. Enquanto não pararem de destruir, explorar, poluir e desmatar a Amazônia, os donos irão se juntar com outros donos para fazer o que eles podem fazer aumentar os problemas de saúde nas pessoas e eles podem fazer a explosão do planeta terra. Moramos na nossa terra indígena Wajãpi em diversos hectares de floresta viva. Nossa terra foi demarcada, homologada e nossa população é de aproximadamente mil e quatrocentas pessoas divididas em noventa e quatro aldeias A terra indígena Wajãpi pertence geograficamente ao município de Pedra Branca do Amapari entre município de Laranjal do Jari no estado do Amapá, Brasil.”

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://web.facebook.com/cineastas360/videos/820746608358253/>

3.14

XANDOCA

(2019)

Duração:

13'



Xandoca foi resultado da participação do coletivo Karipuna de audiovisual no projeto de Valorização das Línguas Crioulas no Norte do estado do Amapá, e após a morte de dona Alexandrina, uma figura centenária da comunidade em 2018, o coletivo reuniu trechos de sua entrevista e lançou esta curta-metragem em que dona Xandoca conta um pouco de sua história que reflete processos de mudanças na cultura de seu povo refletida em sua trajetória:

“Vim pra cá, eu vim nascer, meu, meu pai era gente de fora. Aí ele veio, se encontrou com a minha mãe, que era a Índia e tinha uma aldeia por perto, então ele começou a trabalhar pra lá, depois ele se encontrou com a minha mãe na aldeia. A minha mãe morava lá e trabalhava na roça. Eu tinha meus três irmãos, ela era viúva. Aí ele ficou com ela criando meus irmãos depois que minha mãe engravidou de mim. Ela trabalhava muito em carpintaria, fazia canoa, fazia casa, fazia outros tipo de trabalho de carpintaria. Quando ela engravidou de mim, ele tava fazendo uma casa lá no Oiapoque, aí ele foi pra lá, aí a minha mãe tava barriguda e ele disse, olha, eu não vou lhe deixar aqui pra você ficar sozinha, porque aqui tá muito no centro do mato. Vou lhe levar pra onde tem mais estrutura, e nós fomos pra lá e minha mãe me teve lá. Depois que a minha mãe quarentou nós voltamos pra nossa casa no Caipurá, aí minha mãe adoeceu e quando ela morreu eu tava com sete aninhos, eu tava pequena. Então, eu me criei depois com meu pai e minhas irmãs em Santa Isabel, essa aldeia grande. A gente trabalhava muito, trabalhava no mato, tirando madeira, fazendo as coisas, depois meu pai veio adoecer e morreu também. Quando ele morreu eu estava com quinze anos e já tinha um filho, meu filho não tinha rede, ele dormia no meio da roça a tarde. Eu ia pra roça, botava aí dentro de um cesto com “paninhozinho” e hoje digo pra meus filhos que eu sofri muito. Hoje em dia tá muito fácil, eu disse, fácil, fácil, fácil. Sofri pra criar esses filhos que estão aqui, são professores agora, eu lutei muito, lutei muito mesmo. Eu deixava de comer pra dar comida pros meus filhos. Por isso que eu digo vocês devem me agradecer muito, eu sinto muito, sinto muita coisa. Que a minha vida não foi uma vida boa assim, na minha juventude, mas agora não, a minha vida tão boa, é um paraíso, porque eu também tenho uma filha que cuida de

mim. Então, agora eu tô bem, graças a Deus. Eu trabalho porque gosto. Eu faço meus trabalhos em casa de manhã, eu saio, eu faço o meu café, tomo meu café, pego tinta e vou cuidar das minhas cuias, vou fazer uma merendinha, um mingau, uma coisa pra beber. as vezes vou pra roça, levo minha comidinha, uns três peixinhos na minha panelinha, bem preto, meu paneleirinho, na minha costa e fico muito satisfeita quando chego na minha roça. Faço minha comida sozinha, fui eu e Deus, quando acabo me deito em cima numa caixa que tá lá, dou meu soninho, quando dá cinco horas eu venho embora pra minha casa, chego no mesmo processo, trabalhando e cuidando das cuias. Tomo um chibezinho que eu gosto, danço, bebo caxixi, bebo cerveja, faço tudo. Dona Xandoca nasceu em mil novecentos e dezessete e morreu em dois mil e dezoito.

Este curta-metragem já está sendo exibido em diversos festivais e tem Davi Galibi-Marworno em sua direção, aqui é apresentado um relato de Davi Marworno sobre sua obra: “Fico muito feliz de poder recordar dessa pessoa que foi tão especial, fizemos um curta-metragem que ficou tão lindo e ainda sinto que é preciso fazer muito mais. Xandoca deve ganhar outros capítulos em homenagem a sua memória que continua bastante viva.” Assim a anciã do povo Karipuna, dona Alexandrina, também conhecida como Xandoca, conta um pouco da sua história e da aldeia Santa Isabel que fica localizada na Terra Indígena Uaçá no município de Oiapoque - AP.

Este vídeo pode ser acessado por meio do link: <https://vimeo.com/518772551>

3.15 FILMES PROTEGIDOS / EM CARÁTER SIGILOSO OU NÃO AUTORIZADOS PARA EXIBIÇÃO E ACESSO

Os filmes assim classificados, são os que não disponibilizaram seus conteúdos para acesso público, sob justificativa de direitos autorais ou temática frágil no momento político de perseguição e ameaça aos territórios indígenas em que o Brasil se encontra durante a escrita deste trabalho. A informações a seguir foram coletadas da plataforma do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP - LISA.

Título: Kaa'ete, os wajãpi povo da floresta

Direção: GALLOIS, DOMINIQUE

Sinopse: Retrata a relação do povo Wajãpi (grupo indígena do noroeste do Amapá) com seu território, mostrando como se dá a adaptação ecológica à floresta tropical no contexto das mudanças econômicas e sociais que vêm ocorrendo nesta região, abrindo a discussão sobre a atual política indigenista e ambiental na Amazônia. Slides concebidos para acompanhar a exposição apresentada no SESC Pompéia (São Paulo), durante a Semana do Índio em abril de 1989, organizada pela equipe do Acervo Plínio Ayrosa, do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. (Fonte: Laboratório de Imagem e som em Antropologia da USP- LISA)

Duração: 23'

Ano de produção: 1989

Produção: CEDI - CENTRO ECUMENICO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

Título: A saga do chefe Wai-Wai

Direção: O'CONNOR, GEOFFREY

Sinopse: Discute-se a questão da demarcação das terras indígenas brasileiras com base no caso dos índios Wajãpi que até a década de 70 conseguiram se manter isolados das frentes econômicas à noroeste do estado do Amapá. Com a construção da Rodovia Perimetral Norte, o contato com garimpeiros passa a ser mais direto, exigindo a demarcação do território deste grupo. O vídeo descreve a viagem de um dos líderes, Waiwai, à Brasília e suas várias reuniões para discutir o futuro de suas terras. Dois anos após a sua visita, o governo reconheceu a delimitação da Área Indígena Wajãpi que aguardava ser demarcada quando o vídeo foi lançado.. (Fonte: Laboratório de Imagem e som em antropologia da USP- LISA)

Duração: 27'

Ano de produção: 1991

Produção: GEOFFREY O'CONNOR

Título: Meu amigo garimpeiro

Direção: GALLOIS, DOMINIQUE

Sinopse: No cenário regional do Amapá, intensa polêmica é travada em torno da exploração de ouro aluvionar pelos índios Wajãpi. Uma atividade que eles assumiram há dez anos, quando expulsaram todos os garimpeiros invasores de suas terras. O CTI apoiou esta alternativa de subsistência, orientando os índios na utilização de técnicas adequadas à preservação ambiental.

(Fonte: Laboratório de Imagem e som em Antropologia da USP- LISA)

Duração: 25'

Ano de produção: 1994

Produção: CTI - CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA

Título: Jane Moraita (nossas festas)

Direção: WAJÃPI, KASIRIPINA

Sinopse: Karisipina, o videasta Wajãpi, resolve mostrar para os não-índios a documentação que ele vem realizando para suas aldeias no Amapá. Ele apresenta e comenta três festas que encenam episódios do ciclo mítico da criação do universo. A festa de Tamoko tem por tema a guerra e representa a morte de um monstro canibal. Na festa de Pikyri, os dançarinos encenam a piracema. No Turé, a dança das flautas, os Wajãpi encenam a morte da anta, em homenagem a Janejar, o criador.

(Fonte: Laboratório de Imagem e som em antropologia da USP- LISA)

Duração: 32'

Ano de produção: 1995

Produção: CTI - CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos objetivos iniciais, o levantamento conseguiu alcançar boa parte do conteúdo das produções que constaram na tabulação de dados. Sendo possível indicar o livre acesso aos vídeos citados, com estas informações de acesso constando também nas referências ao final do corpo deste trabalho. É importante destacar

também a impossibilidade de acesso a algumas produções, seja por direitos autorais ou pelo caráter sigiloso em que se encontram. No caso de “Meu amigo garimpeiro”, a diretora Dominique Gallois explicou que o conteúdo pode fragilizar politicamente os povos retratados, dado o contexto de ameaça aos povos indígenas e seus territórios no Brasil sob a atual gestão estatal. Outro destaque se dá no número de produções com os Wajãpi e pouca ou nenhuma produção específica sobre os outros Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará. O que pode ser explicado, mas não justificado, pelo fato dos Wajãpi serem o povo de mais recente contato no período estipulado e haver interesse dos pesquisadores do VNA em alcançar o cinema etnográfico mundial, dado o fato de que os Wajãpi tinham maior visibilidade nacional e mundial, sendo retratados em reportagens e textos jornalísticos constantemente. A segunda maior produção é dos Povos Indígenas do Oiapoque, os Galibi-Marworno e Karipuna, o que pode ser explicado por um histórico maior de uso destas ferramentas, que se transforma em produção audiovisual autoral após incentivos por meio de cursos, projetos e editais. A pouca produção sobre os Povos Indígenas do Norte do Pará pode se dar por questões geográficas, pois existia maior dificuldade de acesso a ferramentas audiovisuais e à internet com pouco incentivo por meio de cursos e projetos, sendo assim ‘Wapu, o açaí dos Wayana(2017)’ foi o primeiro filme autoral sob direção de uma mulher indígena na região, mas foi o que apresentou maior participação de indígenas na produção.

A caracterização das produções proporcionou maior conhecimento e visibilidade sobre os povos envolvidos, com contribuições para a diversidade e as complexidades destes povos, que mesmo não falando as mesmas línguas, tem características e compreensões de mundo diferentes, que promovem o fortalecimento das sociedades envolvidas.

Algo que não foi inicialmente apontado também, mas que apresenta grande contribuição para a interdisciplinaridade são as produções didáticas, paradidáticas, historiográficas e artísticas das comunidades envolvidas, como exemplo na construção de oficinas e debates públicos comunitários apresentando a perspectiva de indígenas na criação de modelos que concordam ser o aplicável de maneira a contemplar suas comunidades, assim como a defesa de seus territórios refletida na demarcação de suas terras com estratégias específicas como exemplo em “Placa não fala”. As iniciativas do projeto VNA se mostraram fundamentais para a apropriação da linguagem audiovisual pelos povos, com resultados que ofertam a possibilidade de

memória prospectiva para a identidade dos povos retratados, pois o VNA foi um projeto inicial, e hoje já existem coletivos de audiovisual indígena, como exemplo os Karipuna e os Galibi-Marworno, com a formação de novos comunicadores, produção de oficinas em aldeias e a produção de vídeos que poderão ser usados nas escolas indígenas, não indígenas, em Festivais de audiovisual e em quaisquer espaços. Assim conclui-se que o levantamento destas obras e a caracterização de seus conteúdos podem contribuir no combate ao preconceito e racismo contra os povos indígenas contribuindo com mudanças estruturais.

Referências:

ATHIAS, Renato. Filme etnográfico – **o exótico, o diferente e o respeito ao outro**. Bollettin, Paride CONTRO---SGUARDI Diálogos de Antropologia visual entre Brasil e Itália. São Paulo. 2014.

BELISÁRIO, Bernard Pêgo. **As lagartas-espírito e a invenção do cinema Maxakali**. Reunião Brasileira de Antropologia, 2016.

BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antônio. **Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevista com Faye Ginsburg**. Revista Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, v.06.03: 559 - 579, Dezembro, 2016.

CAMPOS, P. H. F.(2005). As representações sociais como forma de resistência ao conhecimento científico. In P. H. F. Campos & D. C. Oliveira(Orgs.), **Representações sociais: uma teoria sem fronteiras**(p. 22-39). Rio de Janeiro: Museu da república.

COLLET, Célia; PALADINO, Mariana; RUSSO, Kelly. **Quebrando preconceitos: subsídios para o ensino das culturas e histórias dos povos indígenas**. Rio de Janeiro : contra capa Livraria; Laced, 2014.

COSTA, Gilson Moraes da. GALINDO, Dolores. Produção audiovisual no contexto dos povos indígenas: transbordamentos estéticos e políticos. DELGADO, Paulo. JESUS, Naine Terena de. **Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Brazil Publishing, - Curitiba, PR : 244p - 2018.

DINIZ, Débora. **Ética na pesquisa em ciências humanas - novos desafios**. Ciência & Saúde Coletiva, 13(2):417-426, 2008.

FORTHMANN, Heinz; RIBEIRO, Darcy. **Cinema documentário no serviço de proteção aos índios**, SPI, 1949 - 1959. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2006.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vicent. **Diálogo Entre Povos Indígenas: a Experiência De Dois Encontros Mediados Pelo Vídeo.**” *Revista De Antropologia*, vol. 38, no. 1. pp. 205–259. JSTOR, www.jstor.org/stable/41616160. 1995

_____. **Índios Eletrônicos, uma Rede de Comunicação Indígena.** *Revista de Antropologia, Artes e Humanidades*, v. 2, 1998.

_____. **Vídeo e diálogo Cultural: experiência do projeto Vídeo nas aldeias.** *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do Documentário no Brasil.** Uninorte/Amazonas, www.doc.ubi.pt, 79-91, 2006.

GRADELLA, Pedro. **Filmar, dialogar e editar.** RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro v5, n.2, Junho. 2011. GRUPIONI, Luís Donisete. **“Subsidio a Formulação e Avaliação a Políticas Educacionais Brasileiras”.** UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. São Paulo. 2012.

MOURA, Cássia; PINHEIRO, Áurea. **Filme documental, etnografia e História Oral.** X Encontro Nacional de História Oral. Testemunhos: história e política. 2010.

NEVES, André Luís Lopes. **O vídeo como ibirapema: A possibilidade de uma memória perspectiva para os Manokí.** Reunião Brasileira de Antropologia: João Pessoa, 2016.

NUNES, Karliane Macedo. **(R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil.** RASILIANA– Journal for Brazilian Studies. Vol. 5, n.1 (Nov, 2016). ISSN 2245-4373. 2016.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual.** BIB, Rio de Janeiro. pp. 91-115. 1999

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: Conceitos e metodologias.** VI Congresso SOPCOM. 2009.

RUSSO, Kelly. **Vídeos educativos e o diálogo entre culturas: professores indígenas e a apropriação da linguagem audiovisual.** TEIAS: Rio de Janeiro, ano 8, nº 15-16, jan/dez 2007 ARTIGOS. 2017.

SERAFIM, José Francisco. **Estratégias filmicas do documentário antropológico: três estudos de caso.** Doc On-line, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 114-136, 2007.

VIDAL, Lux. **A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque** – Amapá. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007. 68 p.

ARCA DOS ZO'É, A. Direção: GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI. Brasil, 1993. DVD. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ.

DÃSE SINAL LEKOL DJI EDJE DJI LEKOL DJI MANG LANG KHEUOL JORGE IAPARRÁ. Direção: Estácio dos Santos Karipuna. Produção: Museu Paraense Emílio Goeldi. Brasil, 2013. DVD. Fundação Nacional do Índio - FUNAI AMAPÁ.

ESPÍRITO DA TV, O. Direção: CARELLI, Vincent. Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI. Brasil, 1990. VHS. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

JANE MORAITA (NOSSAS FESTAS). Direção: Kassiripina Wajãpi. Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI. Brasil, 1995. VHS. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

KAÁ'ETE, OS WAJÃPI, POVO DA FLORESTA, O. Direção: Dominique Gallois. Produção: CEDI - Centro Ecumênico de Documentação e Informação. Brasil, 1989. VHS/DVD. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

KUSIWARÃ - AS MARCAS E CRIATURAS DE COBRA GRANDE. Direção: Lia Nunes; Gianni Puzzo. Produção: Lia Nunes; Gianni Puzzo. Brasil, 2009. Plataforma. Acessado em: 10/06/2021 <https://youtu.be/UletLd8GQis>

MEU AMIGO GARIMPEIRO. Direção: GALLOIS, Dominique; Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI. Brasil, 1994. VHS. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

OFICINA DE VÍDEO KUMARUMÃ. Direção: SANTOS, Mara. Produção: CAMPETELA, Cilene; ROMLING, Glauber; SANTOS, Mara. Brasil, 2017. acessado em 10/06/2021. Disponível em: <https://youtu.be/inzEBbI7oFI>

OFICINA DE VÍDEO SANTA ISABEL. Direção: Mara Santos. Produção: Conselho Federal Gestor do Fundo de Defesa de Direitos Difusos. Brasil, 2017. acessado em: 10/06/2021. Disponível em: <https://youtu.be/LhriUPOJsMw>

OS DONOS QUE A GENTE NÃO VÊ. Direção: Kauri Wajãpi; Kuripi Wajãpi; Motã Wajãpi. Aikyry Wajãpi. Produção: Cineastas 360°. Brasil, 2019. 3D. Acessado em 10/06/2021. Disponível em: <https://web.facebook.com/cineastas360/videos/820746608358253/>

OS GALIBI-MARWORNO. Direção: Coletivo Galibi-Marworno de audiovisual. Produção: Projeto de Valorização das Línguas Crioulas do Norte do Amapá. Brasil, 2019. Acessado em 10/06/2021. Disponível em: <https://youtu.be/BqboO0QDs5Y>

OS KARIPUNA DO UAÇÁ. Direção: Coletivo Karipuna de audiovisual. Produção: Projeto de Valorização das Línguas Crioulas do Norte do Amapá. Brasil, 2019. Acessado em 10/06/2021. Disponível em: <https://youtu.be/P3XRav79eHw>

PAKUWASU MORAITA. Direção: Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ. Produção: Conselho das Aldeias Wajãpi - APINA/Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ. Brasil, 2011. DVD. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ.

PARIMÃ: FRONTEIRAS DO BRASIL: Direção: Major Luiz; Thomaz Reis. Produção: CPI - Conselho de Proteção aos Índios. Brasil, 1928. VHS. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

PLACA NÃO FALA. Direção: GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI/ Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit – GTZ. Brasil/Alemanha, 1996. DVD. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ.

PROTOCOLO DE CONSULTA DOS POVOS INDÍGENAS DO OIAPOQUE. Direção: Davi Galibi Marworno. Produção: Conselho dos Caciques dos Povos Indígenas do Oiapoque - CCPIO. Brasil, 2019. DVD. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ.

SAGA DO CHEFE WAIWAI, A. Direção: O'Connor, Geoffrey . Produção: Geoffrey O'Connor. Brasil, 1991. VHS. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

SEGREDOS DA MATA, OS. Direção: GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Produção: Centro de Trabalho Indigenista - CTI. Brasil, 1998. DVD. Laboratório de imagem e som em Antropologia - USP.

TUDO TEM KUSIWA. Direção: GALLOIS, Dominique Tilkin; LOPES, André. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia - USP. Brasil, 2016. DVD. Instituto de Pesquisa e Formação Indígena - IEPÉ AMAPÁ.

WAPU, O AÇAÍ DOS WAYANA. Direção: LOPES, André; APALAI-WAYANA, Tyna. Produção: Sesc-SP; Lisa-USP. Brasil, 2017. ONLINE. Acessado em: 14/07/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EavhPBI_Uds

XANDOCA. Direção: Davi Galibi-Marworno/ Takumã Kuikuro. Produção: Davi Galibi-Marworno/ Takumã Kuikuro. Brasil, 2019. Acessado em 10/06/2021. Disponível em: <https://vimeo.com/518772551>



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

ATA DE DEFESA DE TCC Nº 25 / 2021 - CCHL (11.02.25.13.01)

Nº do Protocolo: 23125.016572/2021-56

Macapá-AP, 19 de Julho de 2021

COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA LIC/DFCH
Banca de Defesa > Resumo

Caro Estudante,

Matrícula: 201511290238
Discente: LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA
Curso: HISTORIA
Status: ATIVO
Tipo: REGULAR
Orientador: CARINA SANTOS DE ALMEIDA

MÉDIA FINAL: = (A+B)/2 = (7,0 + 9,0)/2 => (16,0/2) => **APROVADA e APTA /NOTA: 8,0**

Local:	Conferência Web - Google Meet - https://meet.google.com/
Data:	19/07/2021
Hora:	10:00
Atividade:	CH0137 - TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II - 60h (2020.2) - MATRICULADO
DADOS DO TRABALHO	
Título:	PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)
Palavras chave:	Audiovisual indígena; filme indígena; documentário etnográfico; Ensino de história; Educação.
Páginas:	55
Grande Área:	Ciências Humanas
Área:	História
Sub-Área:	História do Brasil
Resumo:	Esta pesquisa busca realizar o levantamento e investigação das produções audiovisuais dos povos indígenas do Amapá e Norte do Pará, do período de 1986 a 2019. Reconhecendo os contextos históricos em que se inserem, a pesquisa levanta dados de produções não-indígenas até 1995 passando pelo primeiro projeto de escola de cinema implantado na Terra indígena Wajãpi, até a apropriação das ferramentas pelos povos. A partir de 1995 até 2019 são apresentadas as produções com indígenas no processo de construção, refletida na formação de coletivos indígenas de audiovisual, como os Karipuna, Galibi-Marworno e Wajãpi. O levantamento exhibe a tabulação de dados com

informações sobre os vídeos, finalizando com a caracterização textual de algumas obras, apresentando apontamentos de uso destes materiais na educação indígena e não-indígena com contribuições para o ensino de história.

Observação:

Matrícula: 201511290238
Nome: LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA
Curso: HISTORIA - Macapá - Presencial - M - LICENCIATURA
Currículo: 365 - 2015.2
Dados da Atividade Autônoma
Tipo da Atividade Autônoma: TCC PRELIMINAR PARA CADASTRAR BANCA DE DEFESA
Comprovante da Atividade: 1626449598356_TCC FINAL- LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA 15_07_2021.pdf
Carga Horária: 1,00 h
Observação / Descrição: Link da sala de defesa: <https://meet.google.com/ztx-qkbt-dcp>
Solicitado em: 16/07/2021
Status: ACEITO
Parecer do Coordenador: DEFERIDO

MEMBROS DA BANCA

Docente Interno	2096625 - CARINA SANTOS DE ALMEIDA
Docente Interno	1732791 - ELISSANDRA BARROS DA SILVA
Docente Interno	1659117 - MEIRE ADRIANA DA SILVA

(Não Assinado)
CARINA SANTOS DE ALMEIDA
Matrícula: 2096625

(Não Assinado)
EDINALDO PINHEIRO NUNES FILHO
Matrícula: 2206662

(Não Assinado)
ELISSANDRA BARROS DA SILVA
Matrícula: 1732791

***(Assinado digitalmente em 19/07/2021
22:03)***
MARCOS SILVA ALBUQUERQUE
SECRETARIO
Matrícula: 3961971

(Não Assinado)
MEIRE ADRIANA DA SILVA
Matrícula: 1659117

Matrícula	Nome	Tipo	Observação / Descrição	Data	CH	Status
TCC PRELIMINAR PARA CADASTRAR BANCA DE DEFESA						
201511290238	LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA	TCC PRELIMINAR PARA CADASTRAR BANCA DE DEFESA	TCC para apresentação	16/07/2021	1.0h	ACEITO 
201511290238	LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA	TCC PRELIMINAR PARA CADASTRAR BANCA DE DEFESA	Link da sala de defesa: https://meet.google.com/ztx-qkbt-dcp	16/07/2021	1.0h	ACEITO 



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNIFAP
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL (RIUNIFAP)

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Autor(a)*: _____

Afiliação do(a) autor(a): _____

Instituição de vínculo empregatício do(a) autor(a)

CPF: _____ Matrícula: _____

Telefone: () _____ E-mail: _____

Curso/Departamento: _____

Orientador(a): _____

Coorientador(a): _____

Título/Subtítulo: _____

Se Tese ou Dissertação informar Programa de Pós-Graduação: _____

Data da Defesa: ____/____/____

Tipo do documento: () TCC ¹ () TCCE ² () Dissertação () Tese () Artigo Científico () Livro
() Capítulo de livro () Trabalho apresentado em evento () Outro: _____

Declaro que, para os devidos fins, o presente trabalho é de minha autoria e que estou ciente:

- Dos Artigos 297 a 299 do Código Penal, Decreto-Lei n. 2.848 de 7 de dezembro de 1940;
- Da Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que dispõe sobre os Direitos Autorais;
- Do Regimento Interno da Universidade Federal do Amapá;
- Da lei 12.527 de novembro de 2011, que trata da Lei de Acesso à Informação;
- Da utilização da licença pública internacional *Creative Commons 4.0*;
- Que plágio consiste na reprodução de obra alheia e submissão da mesma como trabalho próprio ou na inclusão, em trabalho próprio, de ideias, textos, tabelas ou ilustrações transcritas de obras de terceiros sem a devida e correta citação referencial.

Local e Data

Assinatura do(a) autor(a)

1 Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação

2 Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização

* Para cada autor, uma autorização preenchida e assinada



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNIFAP
REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL (RIUNIFAP)

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO E DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO EXCLUSIVA PARA
PUBLICAÇÃO DIGITAL NO PORTAL INSTITUCIONAL DE ACESSO ABERTO DA UNIFAP**

1. Tipo de documento: () TCC¹ () TCCE² () Dissertação () Tese () Artigo Científico () Livro
() Capítulo de Livro () Trabalho apresentado em evento () Outro: _____

2. Informações sobre a obra:

Autor(a): _____

RG: _____ CPF: _____ E-mail: _____

Telefone: () _____ Programa: _____

Orientador(a): _____ Coorientador(a): _____

Título do documento: _____

Data da defesa: ____ / ____ / ____

Área do Conhecimento (tabela do CNPq): _____

Área de Concentração (Se Tese ou Dissertação): _____

Linha de Pesquisa (Se Tese ou Dissertação): _____

Agência de Fomento (Se houver): _____

3. Informação de disponibilização do documento:

Restrição para publicação: () Total* () Parcial* () Sem restrição

Justificativa de restrição total** : _____

Em caso de restrição parcial, especifique os capítulos restritos: _____

A partir de qual data esse documento poderá ser disponibilizado: ____ / ____ / ____

4. O documento está sujeito a patentes? () Sim () Não

- Se sim, com embargo? () Sim. Período: _____

() Não

5. T&D defendidas fora da instituição

É TCC, TCCE, Dissertação ou Tese defendida fora da UNIFAP? () Sim () Não

Local e Data

Assinatura do(a) autor(a)

1 Trabalho de Conclusão de Curso em Graduação

2 Trabalho de Conclusão de Curso em Especialização

3 Creative Commons Internacional 4.0

* Não será disponibilizado, somente após a data informada neste termo, se houver

** Em caso de restrição de um ano, esta poderá ser mantida mediante justificativa do autor(a), orientador(a) ou banca de avaliação.

BANCA DE DEFESA > RESUMO**Caro Usuário,**Cetifique-se se os dados informados estão corretos antes de **Confirmar** o cadastro.**Matrícula:** 201511290238**Discente:** LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA**Curso:** HISTORIA**Status:** ATIVO**Tipo:** REGULAR**Orientador:** CARINA SANTOS DE ALMEIDA**Local:** Conferência Web - Google Meet - <https://meet.google.com/>**Data:** 19/07/2021**Hora:** 10:00**Atividade:** CH0137 - TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II - 60h
(2020.2) - MATRICULADO**DADOS DO TRABALHO****Título:** PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ:
fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)**Palavras chave:** Audiovisual indígena; filme indígena; documentário etnográfico; Ensino de história; Educação.**Páginas:** 55**Grande Área:** Ciências Humanas**Área:** História**Sub-Área:** História do Brasil**Resumo:** Esta pesquisa busca realizar o levantamento e investigação das produções audiovisuais dos povos indígenas do Amapá e Norte do Pará, do período de 1986 a 2019. Reconhecendo os contextos históricos em que se inserem, a pesquisa levanta dados de produções não-indígenas até 1995 passando pelo primeiro projeto de escola de cinema implantado na Terra indígena Wajãpi, até a apropriação das ferramentas pelos povos. A partir de 1995 até 2019 são apresentadas as produções com indígenas no processo de construção, refletida na formação de coletivos indígenas de audiovisual, como os Karipuna, Galibi-Marworno e Wajãpi. O levantamento exhibe a tabulação de dados com informações sobre os vídeos, finalizando com a caracterização textual de algumas obras, apresentando apontamentos de uso destes materiais na educação indígena e não-indígena com contribuições para o ensino de história.**Observação:** Matrícula: 201511290238

Nome: LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA

Curso: HISTORIA - Macapá - Presencial - M - LICENCIATURA

Currículo: 365 - 2015.2

Dados da Atividade Autônoma

Tipo da Atividade Autônoma: TCC PRELIMINAR PARA
CADASTRAR BANCA DE DEFESAComprovante da Atividade: 1626449598356_TCC FINAL-
LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA 15_07_2021.pdf

Carga Horária: 1,00 h

Observação / Descrição: Link da sala de defesa: <https://meet.google.com/ztx-qkbt-dcp>
Solicitado em: 16/07/2021
Status: ACEITO
Parecer do Coordenador: DEFERIDO

MEMBROS DA BANCA

Docente Interno	2096625 - CARINA SANTOS DE ALMEIDA
Docente Interno	1732791 - ELISSANDRA BARROS DA SILVA
Docente Interno	1659117 - MEIRE ADRIANA DA SILVA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PROGRAD – PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - DFCH
COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA

ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE HISTÓRIA/UNIFAP
DEFESA DE APRESENTAÇÃO DO TCC

Aos **19** dias do mês de **julho** do ano de **2021**, às **9 horas**, compareceu perante a Banca avaliadora a estudante:
LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA

Autora do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) Intitulado: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)

Sobre o qual foi arguido pela banca constituída pelos professores

- a) *Carina Santos de Almeida (Orientadora)* – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP
- b) *Meire Adriana da Silva (Membro)* – Curso de Licenciatura em História – Campus Marco Zero/UNIFAP
- c) *Elissandra Barros da Silva (Membro)* – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP

Os membros da banca convidados atribuíram as seguintes notas, respectivamente: 8,0, 8,0 e 8,0. Tendo a referida Banca considerado a aluna **APROVADA** e **APTA** para Colação de Grau de Licenciada em História. Por estar conformidade, eu, Coordenador do Curso de Licenciatura em História, Edinaldo Pinheiro Nunes Filho, lavrei a presente Ata que vai por mim assinada e pelos membros da banca.

Assinatura da Banca de Professoras:

a)  Documento assinado digitalmente
Elissandra Barros da Silva
Data: 19/07/2021 13:33:17-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

b)  Documento assinado digitalmente
Meire Adriana da Silva
Data: 19/07/2021 15:53:15-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

c)  Documento assinado digitalmente
Carina Santos de Almeida
Data: 19/07/2021 13:14:53-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Assinatura do (a) Coordenador (a) do Curso

PROGRAD – PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA

I - Identificação:

1 - LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA, Matrícula nº 201511290238

Título do Trabalho (TEMA DO TCC): PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)

II – BANCA/COMISSÃO EXAMINADORA:

Orientador (a): *Carina Santos de Almeida*

Membro da Banca:

- a) *Meire Adriana da Silva (Membro)* – Curso de Licenciatura em História – Campus Marco Zero/UNIFAP
- b) *Elissandra Barros da Silva (Membro)* – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP
- c) *Carina Santos de Almeida (Orientadora)* – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP

III - APRESENTAÇÃO:

Data: 19/07/2021 - Horário: 9h.

Local: Google Meet

Link da videochamada: meet.google.com/agy-qajs-aen

Tempo utilizado para apresentação: 30 minutos.

Tempo utilizado para arguição: 30 minutos (cada)

IV - NOTAS E RESULTADOS / BANCA EXAMINADORA (A)

(A) TCC/ MONOGRAFIA	NOTA MÁXIMA	A	B	C	COMISSÃO EXAMINADORA (a+b+c/3)
Conteúdo	10	4,0	4,0	4,0	4,0
Redação	10	1,5	1,5	1,5	1,5
Normatização	10	1,5	1,5	1,5	1,5
TOTAL	10	7,0	7,0	7,0	A= 7,0

(B) DEFESA	NOTA MÁXIMA	A	B	C	COMISSÃO EXAMINADORA média (a+b+c/3)
Exposição	10	4,5	4,5	4,5	4,5
Arguição	10	4,5	4,5	4,5	4,5
TOTAL	10	9,0	9,0	9,0	B= 9,0

MÉDIA FINAL: = (A+B)/2 = (7,0 + 9,0)/2 => (16,0/2) => **8,0**

V – OBSERVAÇÕES: A temática do TCC “PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)” é atual, pioneira e de grande relevância e poderá, quando finalizado, constituir-se em um importante documento para todos que desejam identificar, estudar e acessar as produções cinematográficas sobre e de indígenas no Amapá e norte do Pará, compreendendo a transição de um audiovisual de temática indígena para aquele que é realizado por cineastas indígenas em conjunto com suas comunidades. Contudo, considera **obrigatória** a inserção das contribuições da banca examinadora, que apontou a necessidade de revisão do texto, melhor delimitação dos objetivos e da metodologia.

Macapá/AP, 19 de julho de 2021.

PROGRAD – PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE HISTÓRIA

Assinatura da Banca de Professoras:

a)  Documento assinado digitalmente
Elissandra Barros da Silva
Data: 19/07/2021 13:34:11-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

b)  Documento assinado digitalmente
Meire Adriana da Silva
Data: 19/07/2021 15:59:27-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

c)  Documento assinado digitalmente
Carina Santos de Almeida
Data: 19/07/2021 13:14:12-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Assinatura do (a) Coordenador (a) do Curso



Universidade Federal do Amapá
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Coordenação do Curso de Licenciatura e Bacharelado em História

ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO/TCC

Aos dezenove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e um, às nove horas compareceu perante a banca avaliadora a estudante:

LOYANNA MARIA DA SILVA SANTANA

Autora do TCC (título):

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL INDÍGENA - POVOS DO AMAPÁ E NORTE DO PARÁ: fortalecendo identidades e territórios (1986 - 2019)

Sobre o qual foi argüida pela banca constituída pelas professoras:

a) **Meire Adriana da Silva (Membro)** – Curso de Licenciatura em História – Campus Marco Zero/UNIFAP

b) **Elissandra Barros da Silva (Membro)** – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP

c) **Carina Santos de Almeida (Orientadora e presidente)** – Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Campus Oiapoque/UNIFAP.

A banca atribuiu respectivamente as seguintes notas, 8,0, 8,0 E 8,0. Tendo a referida banca considerado aprovada e apta para colação de grau de Licenciatura em História. E por estar conforme, eu, Coordenador (a) do Curso de História, Edinaldo Pinheiro Nunes Filho, lavrei a presente Ata que vai por mim assinada e pelos membros da banca.

Coordenador

Banca de Professores

a) **Meire Adriana da Silva (Membro)**



Documento assinado digitalmente

Meire Adriana da Silva
Data: 19/07/2021 15:56:12-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

b) **Elissandra Barros da Silva (Membro)**



Documento assinado digitalmente

Elissandra Barros da Silva
Data: 19/07/2021 13:29:09-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

c) **Carina Santos de Almeida (Orientadora e presidente)**



Documento assinado digitalmente

Carina Santos de Almeida
Data: 19/07/2021 13:17:25-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>