



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

NATHÁLIA DA COSTA CRUZ

DAS PELÍCULAS ÀS PÁGINAS – O INDÍGENA (EN)CENA

BELÉM – PARÁ
2021

NATHÁLIA DA COSTA CRUZ

DAS PELÍCULAS ÀS PÁGINAS – O INDÍGENA (EN)CENA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Doutorado, Área de Estudos Literários, Linha de Pesquisa: LP 1: Literatura, memórias e identidades, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal

BELÉM – PARÁ
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)**

D111p da Costa Cruz, Nathália.
DAS PELÍCULAS ÀS PÁGINAS : O INDÍGENA
(EN)CENA / Nathália da Costa Cruz. — 2021.
137 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Belém, 2021.

1. Histórias Indígenas. 2. Vídeo nas Aldeias. 3.
Adaptação. 4. Literatura. 5. Coleção Um Dia na Aldeia. I.
Título.

CDD 869.908

NATHÁLIA DA COSTA CRUZ

DAS PELÍCULAS ÀS PÁGINAS – O INDÍGENA (EN)CENA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Doutorado, Área de Estudos Literários, Linha de Pesquisa: LP 1: Literatura, memórias e identidades, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal

Data da defesa: 26/02/2021.

Conceito: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
(Programa de Pós-graduação em Letras – UFPA – Orientadora)

Profa. Dra. Josebel Akel Fares
(Programa de Pós-graduação em Educação – UEPA – Examinadora Externa)

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes
(Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura – UNAMA – Examinador Externo)

Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento
(Programa de Pós-graduação em Letras – UFPA – Examinadora Interna)

Profa. Dra. Angela Fabiola Alves Chagas
(Programa de Pós-graduação em Letras – UFPA – Examinadora Interna)

Aos meus meninos Augustos – Pedro e
André – e à vovó Emília, dedico.

AGRADECIMENTOS

Todos os dias e sempre, meu agradecimento a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré, a todas as forças da natureza, aos espíritos de luz, aos santos, anjos e Orixás, pela vida e proteção. À minha avó Emília, agradeço pelas orações, pela educação e por todo o amor. À senhora, minha avó, que desde quando eu ainda era uma criança, já predestinava que eu seria Professora Doutora, dedico todo o meu trabalho acadêmico. Suas palavras foram benditas e se cumpriram. Esta é uma realização nossa.

Ao meu avô Waldemar Costa – *in memoriam*, o primeiro mestre, das primeiras letras de nossa família. À minha mãe, Maria do Carmo – *in memoriam*, por me permitir vir à luz nesta vida e dar a iluminação necessária em todos os percalços do caminho. Meu pensamento encontrou e encontrará o seu durante todo o meu tempo em translação nesta existência. À senhora, minha mãe, minha gratidão e respeito para sempre.

À leié, minha mãedrinha, a que me ensinou com os mais belos exemplos de sensibilidade, poesia e inteligência. Lé, a senhora é minha maior referência na vida. À tia Dôia, tia comadre, pelo cuidado e desvelo para comigo e com os meus meninos, sem a sua presença, tia querida, especialmente nestes anos de doutorado, nada disto seria possível. À tia Grace, por haver me ensinado a ouvir a música e a ver através e além: “Olho de boto/ No fundo dos olhos/ De toda a paisagem”, de cada momento mais determinante de minha vida. Ao meu irmão Amon, ao tio Cris, ao meu Padrinho Carlos Ivan, às minhas primas-irmãs Lorryne, Hosana e Jacqueline, agradeço por todo o apoio e incentivo. Para a minha família materna, o meu mais alto referencial.

À Dona Lucia, mais que sogra, uma amiga, mesmo que agora ela não lembre quem eu sou, eu sei quem ela é, agradeço por ter me acolhido como a uma filha. À memória dos nossos afetos, gratidão. Ao Fabrício Augusto, meu companheiro, meu amor e pai dos nossos meninos. Nem sei bem dizer de toda a minha gratidão pelo que compartilhamos e construímos ao longo dos anos. Foste meu patrocinador na graduação em Letras, meu sustento na pós-graduação. Lado a lado nos tornamos adultos, pais, pessoas que se melhoram a cada dia, construímos e hoje somos uma família.

Ao meu Pedro Augusto, minha “pedra divina” agradeço por ser o meu primeiro motivo para começar a estudar. Foste meu companheirinho de todas as horas, do curso de Letras e das especializações. Ao meu André Augusto, meu “bebê-coração”, agradeço por ser a força e a energia para seguir estudando. Estavas, desde o meu ventre, no projeto desta tese. O começo desta pesquisa compartilha contigo leite e lágrimas. A vocês, meus filhos, meus meninos Augustos, agradeço por e dedico tudo o que sou e me torno a cada dia depois que vocês nasceram e eu (re)nasci.

À Izabela Leal, professora e orientadora, por me permitir chegar a este momento, por haver acreditado na minha palavra. Agradeço desde o princípio, do primeiro contato às cegas, quando da seleção para o doutorado, às fundamentais e últimas orientações para a escrita deste texto. A tua leitura sobre a minha escrita sempre foi de um novo olhar. Registro aqui minha admiração pela tua competência – professora – e pela tua arte – poeta. Agradeço pelo entendimento, pela solidariedade, pelas palavras e pela escuta de minhas angústias no tempo extraordinário da pandemia.

Aos colegas de curso, especialmente ao Fernando Alves e à Rafaella Fernandez, pelo companheirismo e pela partilha de conhecimentos e leituras. À Délcia Pombo, pela amizade e pelas trocas tantas de ideias e afetos, desde “a Leu já beu” até finalmente “conhecer a Heloísa”. Nós sabemos.

À Bel Fares, grande e amada mestra, mãetinta, minha gratidão há muito precedente, e à querida professora Fátima Nascimento, pelas diretrizes no processo de qualificação desta tese.

Ao Paulo Nunes, meu poetaprofessor, o pássaro-poeta. Gracias por todas as Letras que nos unem – *Poesia in Natura*.

À Rita Carelli que, muito solícita e animada, me concedeu a entrevista que, feito iluminura, abriu o caminho para as análises desta tese e, antes, por haver possibilitado a chegada dos exemplares da Coleção Um Dia na Aldeia às minhas mãos. Mui grata, Rita.

Minha gratidão e reverência aos povos indígenas no Brasil, aqui representados pelos Wajãpi, Ikpeng, Panará, Kisêdjê, Ashaninka e Mbya-Guarani.

A todas e todos, amplexos de luz e paz, saúde e vida longa.

Gracias a la vida.

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.”
(Leon Tolstói)

RESUMO

A Coleção Um Dia na Aldeia, realização do projeto Vídeo nas Aldeias em parceria com a extinta editora Cosac Naify e patrocínio da Petrobras, é composta por seis livros-adaptações feitos a partir de seis documentários filmados nas comunidades indígenas no Brasil – Wajãpi, do Amapá; Ikpeng, no Parque Indígena do Xingu, ao norte do Mato Grosso; Panará, da divisa entre os estados do Pará e Mato Grosso, Kisêdjê, também no Parque Indígena do Xingu; Ashaninka, na Amazônia peruana, no Acre; e Mbya-Guarani, no Rio Grande do Sul. Destarte, esta tese objetiva investigar as aproximações e dissonâncias entre os processos de criação das diferentes versões midiáticas em tela – os filmes (produzidos por cineastas indígenas ou com a colaboração dos oficinairos do projeto nas aldeias) e os livros ilustrados (produzidos por não indígenas) – de modo a compreender as questões relacionadas às adaptações desses filmes para a literatura. Para tal empreitada, o texto foi dividido em cinco seções principais, que tratam desde a origem do projeto Vídeo nas Aldeias aos meandros da criação da Coleção Um Dia na Aldeia. As análises intentam explicitar e informar o que embasa cada uma dessas histórias. O que a Coleção Um Dia na Aldeia revela sobre a perspectiva do pensamento indígena? Quem são as adaptadoras e ilustradoras e quais as suas relações com os povos indígenas? Por que as adaptações são direcionadas ao público infantil e juvenil? Como as adaptadoras conciliam as imagens dos indígenas dos vídeos para os livros? Quando as obras foram publicadas e por quais meios e editoras? Em que contexto surgem as adaptações de filmes indígenas para a literatura? Cada adaptação traz consigo não somente um conteúdo estético, mas também um complexo e singular conteúdo identitário e cultural. As obras da Coleção Um Dia na Aldeia, ao trazerem os indígenas como protagonistas das histórias, desde as películas dos filmes às páginas dos livros, oferecem uma abertura para se pensar tanto o processo adaptativo, quanto o literário, neste maravilhoso intercâmbio de signos, mídias e culturas.

Palavras-chave: Histórias Indígenas. Vídeo nas Aldeias. Adaptação. Literatura. Coleção Um Dia na Aldeia.

ABSTRACT

The Um Dia na Aldeia Collection, carried out by the Vídeo nas Aldeias project in partnership with the extinct publisher Cosac Naify and sponsored by Petrobras, consists of six adaptation books made from six documentaries filmed with indigenous communities in Brazil – Wajãpi, from Amapá; Ikpeng, from the Xingu Indigenous Park, north of Mato Grosso; Panará, on the border between the states of Pará and Mato Grosso; Kisêdjê, also from the Xingu Indigenous Park; Ashaninka, from the Peruvian Amazon, in Acre; and Mbya-Guarani, from Rio Grande do Sul. Thus, this thesis aims to investigate the approximations and dissonances between the creation processes of the different media versions on screen – the films (produced by indigenous filmmakers or with collaboration of project workers in the villages) and illustrated books (produced by non-indigenous people) – in order to understand the issues related to the adaptations of these films to literature. For this work, the text was divided into five main sections, which deal from the origin of the Vídeo nas Aldeias project to the intricacies of Um Dia na Aldeia Collection creation. The analyzes aim to explain and inform what supports each of these stories. What does the Um Dia na Aldeia Collection reveal about the perspective of indigenous thought? Who are the adapters and illustrators and what are their relations with indigenous peoples? Why are the adaptations aimed at children and youth? How do adapters reconcile indigenous images from videos to books? When were the works published, what means were used and what book publishers were responsible for their publications? In what context do the adaptations of indigenous films to literature arise? Each adaptation brings not only an aesthetic content, but also a complex and singular identity and cultural content. The works of the Um Dia na Aldeia Collection, by bringing the indigenous people as protagonists of the stories, from films to the pages of the books, offer an opening to think about both the adaptive process and the literary one, in this wonderful exchange of signs, media and cultures.

Keywords: Indigenous Stories. Vídeo nas Aldeias. Adaptation. Literature. Um Dia na Aldeia Collection.

RESUMEN

La colección Um Dia na Aldeia, desarrollada en el proyecto Vídeo nas Aldeias en alianza con la extinta editorial Cosac Naify y patrocinada por Petrobras, está compuesta por seis adaptaciones realizadas a partir de seis documentales filmados en comunidades indígenas de Brasil: Wajãpi, de Amapá; Ikpeng, en el Parque Indígena de Xingu, al norte de Mato Grosso; Panará, en la frontera entre los estados de Pará y Mato Grosso; Kisêdjê, también en el Parque Indígena de Xingu, Ashaninka, de la Amazonía Peruana, de Acre; y Mbya-Guarani, en Rio Grande do Sul. Cabe destacar que esta tesis tiene como objetivo investigar las aproximaciones y disonancias entre los procesos de creación de las diferentes versiones mediáticas bajo análisis – las películas (producidas por cineastas indígenas o con la colaboración de los instructores del proyecto en las aldeas) y los libros ilustrados (producidos por personas no indígenas) – para comprender los problemas relacionados con las adaptaciones de estas películas en la literatura. Para ello, el texto se dividió en cinco grandes partes, que abordaron desde el origen del proyecto Vídeo nas Aldeias hacia la creación de la colección Um Dia na Aldeia. Como análisis, busca aclarar e informar lo que contiene cada una de esas historias. ¿Qué revela la Colección Um Dia na Aldeia sobre la perspectiva del pensamiento indígena? ¿Quiénes adaptan e ilustran el pensamiento indígena y cuáles son sus relaciones con estos pueblos? ¿Por qué estas adaptaciones están dirigidas a niños y jóvenes? ¿Cómo se concilian las imágenes de los indígenas en los videos? ¿Cuándo se publican las obras y por cuáles editoriales? ¿En qué contexto surgen las adaptaciones del cinema indígena en la literatura? Cada adaptación trae consigo no solamente un contenido estético, sino también un complejo y singular contenido cultural e identitario. Las obras de la colección Um Dia na Aldeia, presentan a los pueblos indígenas como protagonistas de las historias, desde las películas documentales hasta las páginas de los libros, lo que ofrece una apertura para pensar sobre el proceso adaptativo, así como sobre el proceso literario, en este maravilloso intercambio de signos, medios y culturas.

Palabras clave: Historias indígenas. Vídeo nas Aldeias. Adaptación. Literatura. Colección Um Dia na Aldeia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Logomarca do projeto Vídeo nas Aldeias.....	20
Ilustração 2 – Portada do livro Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011.....	21
Ilustração 3 – <i>Banner</i> sobre o lançamento do livro <i>Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças</i>	27
Ilustração 4 – <i>Banner</i> sobre o lançamento da Coleção Um Dia na Aldeia.....	31
Ilustração 5 – Orelha da primeira capa do livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i> , com DVD-ROM.....	40
Ilustração 6 – Primeira página do livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i> , com <i>QR code</i>	41
Ilustração 7 – Lançamentos em <i>e-book</i> dos títulos da Coleção Um Dia na Aldeia.....	42
Ilustração 8 – Portadas do livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	45
Ilustração 9 – Fotograma do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	47
Ilustração 10 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	48
Ilustração 11 – Fotograma do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	49
Ilustração 12 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	50
Ilustração 13 – Fotograma do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	51
Ilustração 14 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	52
Ilustração 15 – Fotograma do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	53
Ilustração 16 – Fotograma do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	54
Ilustração 17 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	54
Ilustração 18 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	55
Ilustração 19 – Fotograma do <i>making off</i> do filme <i>A história de Akykysia, o dono da caça</i>	56
Ilustração 20 – Portadas do livro <i>No tempo do verão</i>	58
Ilustração 21 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>No tempo do verão</i>	59

Ilustração 22 – Fotograma do filme <i>No tempo do verão</i>	61
Ilustração 23 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>No tempo do verão</i>	62
Ilustração 24 – Fotograma do filme <i>No tempo do verão</i>	63
Ilustração 25 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>No tempo do verão</i>	63
Ilustração 26 – Fotograma do filme <i>No tempo do verão</i>	65
Ilustração 27 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>No tempo do verão</i>	66
Ilustração 28 – Fotograma do filme <i>No tempo do verão</i>	66
Ilustração 29 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>No tempo do verão</i>	67
Ilustração 30 – Fotograma do filme <i>No tempo do verão</i>	69
Ilustração 31 – Portadas do livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	70
Ilustração 32 – Fotograma da vídeo-carta <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i> ...	71
Ilustração 33 – Fotograma da vídeo-carta <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i> ...	73
Ilustração 34 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	73
Ilustração 35 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	74
Ilustração 36 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	75
Ilustração 37 – Fotograma da vídeo-carta <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i> .	77
Ilustração 38 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	77
Ilustração 39 – Fotograma da vídeo-carta <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i> ...	78
Ilustração 40 – Fotograma da vídeo-carta <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i> ...	78
Ilustração 41 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	79
Ilustração 42 – Portadas do livro <i>A história do monstro Khátpy</i>	82
Ilustração 43 – Fotograma do filme <i>A história do monstro Khátpy</i>	79
Ilustração 44 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>A história do monstro Khátpy</i>	84
Ilustração 45 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>A história do monstro Khátpy</i>	85
Ilustração 46 – Fotograma do filme <i>A história do monstro Khátpy</i>	86
Ilustração 47 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>A história do monstro</i>	

<i>Khátpy</i>	86
Ilustração 48 – Fotograma do filme <i>A história do monstro Khátpy</i>	87
Ilustração 49 – Fotograma do filme <i>A história do monstro Khátpy</i>	88
Ilustração 50 – Fotograma do filme <i>A história do monstro Khátpy</i>	90
Ilustração 51 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>A história do monstro Khátpy</i>	90
Ilustração 52 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>A história do monstro Khátpy</i>	93
Ilustração 53 – Portadas do livro <i>Depois do ovo, a guerra</i>	94
Ilustração 54 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Depois do ovo, a guerra</i> ...	95
Ilustração 55 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Depois do ovo, a guerra</i> ...	97
Ilustração 56 – Fotograma do filme <i>Depois do ovo, a guerra</i>	98
Ilustração 57 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Depois do ovo, a guerra</i> ...	98
Ilustração 58 – Fotograma do filme <i>Depois do ovo, a guerra</i>	99
Ilustração 59 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Depois do ovo, a guerra</i> ...	100
Ilustração 60 – Fotograma do filme <i>Depois do ovo, a guerra</i>	101
Ilustração 61 – Fotograma do filme <i>Depois do ovo, a guerra</i>	102
Ilustração 62 – Fotograma do filme <i>Depois do ovo, a guerra</i>	103
Ilustração 63 – Ilustração de Rita Carelli para o livro <i>Depois do ovo, a guerra</i> ...	104
Ilustração 64 – Portadas do livro <i>Palermo e Neneco</i>	106
Ilustração 65 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>Palermo e Neneco</i>	107
Ilustração 66 – Fotograma do filme <i>Palermo e Neneco</i>	108
Ilustração 67 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>Palermo e Neneco</i>	109
Ilustração 68 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>Palermo e Neneco</i>	110
Ilustração 69 – Fotograma do filme <i>Palermo e Neneco</i>	111
Ilustração 70 – Fotograma do filme <i>Palermo e Neneco</i>	114
Ilustração 71 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>Palermo e Neneco</i>	114
Ilustração 72 – Fotograma do filme <i>Palermo e Neneco</i>	115
Ilustração 73 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro <i>Palermo e Neneco</i>	116
Ilustração 74 – Fotograma do filme <i>Palermo e Neneco</i>	118

SUMÁRIO

1 ABERTURA.....	15
2 PARA VER E PARA LER – A COLEÇÃO UM DIA NA ALDEIA.....	20
2.1 O Projeto Vídeo nas Aldeias – a fonte.....	21
2.2 Da criação da Coleção Um Dia na Aldeia.....	27
2.3 A Coleção Um Dia na Aldeia – a adaptação.....	31
3 UM DIA DO VÍDEO, OUTRO DO LIVRO – AS ADAPTAÇÕES DE RITA CARELLI.....	44
3.1 De quando a Terra era nova – <i>A história de Akykysia, o dono da caça.</i>	45
3.2 <i>No tempo do verão, tempo de aprender.</i>	58
3.3 <i>Das crianças Ikpeng para o mundo – do vídeo à carta.</i>	70
4 UM DIA DO VÍDEO, OUTRO DO LIVRO – AS ADAPTAÇÕES DE ANA CARVALHO.....	82
4.1 Contar e mostrar – <i>A história do monstro Khátpy.</i>	82
4.2 Comer, brincar e amar – <i>Depois do ovo, a guerra.</i>	94
4.3 <i>Beat it, com Palermo e Neneco.</i>	106
5 EM FIM.....	119
REFERÊNCIAS.....	124
APÊNDICE A – Entrevista com Rita Carelli.....	131
APÊNDICE B – Termo de Cessão de Entrevista.....	136

1 ABERTURA

A-ber-tu-ra (latim *apertura*, -ae). s. f. 1. Ato de abrir ou de se abrir. 2. Ato de inaugurar, começar ou pôr em funcionamento. 3. Sítio por onde se pode passar ou meter alguma coisa. 4. Espaço vazio numa parede, destinado à janela ou porta. 5. Dimensão do espaço aberto. 6. [Vestuário] Espaço numa peça de vestuário que forma decote ou cava. 7. [Figurado] Disposição favorável a algo ou capacidade para aceitar algo sem preconceitos. 8. [Geometria] Desvio dos dois lados do ângulo. 9. [Música] Composição que serve de introdução à ópera, bailado, sinfonia, etc.¹. Assim intitulo esta seção, pelos múltiplos sentidos que a palavra “abertura” abarca, de como o tema desta tese foi se apresentando a mim.

O projeto que me valeu o ingresso neste curso de pós-graduação em Letras – Doutorado, nasceu de minha experiência como professora colaboradora de Literatura no Brasil e na Amazônia, do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, da Universidade do Estado do Pará, na turma Tembé Tenetehara, da Aldeia Sede, em São Miguel do Guamá, quando, na oportunidade, solicitei aos alunos que realizassem a recolha e a transcrição de narrativas míticas, cantos e poemas na aldeia.

Observei que alguns textos coletados eram bilíngues – os alunos transcreviam os textos na sua língua nativa, tal como foram relatados, em seguida, eles mesmos faziam a tradução para a língua portuguesa (L1). Os alunos/autores indígenas começavam a escrever e contar suas narrativas com sua própria voz, não pela voz de um “outro” e, nesse processo, revelavam toda uma criação individual, mas também ancestral.

A princípio, estudaria as artes verbais coletadas e transcritas pelos indígenas das etnias Gavião, Suruí Aikewara, Tapajós Arapiuns, Tembé Tenetehara e Waiwai, discentes do curso ofertado por aquela instituição de ensino. Esses materiais seriam analisados como fontes literárias primárias, visto que eram o testemunho direto e (re)criação poética dos indígenas e deles ocupar-me-ia em compreender como e quais as estratégias utilizadas para elaborar/engendrar essas poéticas e, como elas poderiam revelar processos de (re)criação da tradição e das memórias indígenas

¹ Acepções compiladas de variados dicionários gerais da língua portuguesa.

amazônicas. Trabalhar com os povos indígenas despertou em mim a vontade de aprender mais sobre outras histórias e as culturas indígenas do Brasil.

Comecei os estudos das disciplinas do Doutorado no início de 2016, ao mesmo tempo em que descobri uma gravidez. Deixei de ser professora colaboradora da Uepa devido a todos os problemas que a gravidez de alto risco me trouxera. Havia perdido, portanto, o meu quase-objeto de estudo pela impossibilidade de realizar visitas periódicas às aldeias. No momento em que quase abortei a ideia de seguir estudando as poéticas indígenas, a professora Izabela Leal estendeu-me a mão e me deu um livro de sua filha. Era o *Das crianças Ikpeng para o mundo*. Ela disse para eu ler e ver se alguma outra ideia surgia. Em casa, quando abri o livro, surpreendi-me, pois tratava-se de um texto voltado ao público infantil, todo ilustrado, trazendo crianças indígenas como protagonistas e, não somente isso, descobri que aquele livro formava parte de uma coleção de livros-adaptações feitos a partir de documentários realizados por indígenas.

Ali, um novo cenário abriu-se. Abri-me. De poéticas recolhidas da voz para a escrita, passaria a estudar as narrativas já adaptadas da voz em *performance* dos documentários. Um tempo depois, encontrei a professora e disse a ela que já tinha um novo *corpus* de estudo – a Coleção Um Dia na Aldeia. Ela ouviu atentamente e embarcou na ideia. Era preciso eu me refazer e estudar tudo de novo – tradução, adaptação, comparação, semiótica, cinema, literatura indígena. São seis os livros que compõem a Coleção, como são seis os filmes que lhes deram origem. É preciso ir e vir, assistir e ler, ler e assistir para poder estabelecer uma intercessão entre as mídias, e ser a mediadora na compreensão das questões relacionadas às adaptações desses documentários para a literatura.

Mais do que um estudo de um caso – o da Coleção Um Dia na Aldeia – este é um compromisso ético e acadêmico que me é imperativo. Não se trata apenas de um estudo em Literatura Comparada, é preciso compreender as culturas que nas mídias se apresentam, é preciso conhecer as identidades indígenas dos Wajãpi, dos Ikpeng, dos Panará, dos Kisêdjê, dos Ashaninka e dos Mbya-Guarani. É preciso conhecer a nossa própria ancestralidade brasileira ameríndia e como ela pode ser mostrada à nossa geração e às gerações vindouras.

Assim, contando toda esta história, digo que o que encontrará aqui nestas páginas são leituras, verdadeiras aberturas aos universos da Coleção Um Dia na Aldeia que, longe dos textos considerados eruditos e clássicos de nossa literatura

brasileira, são, antes, poderosos e originais instrumentos de reverberação das vozes e circulação de valores e culturas dos que, em realidade, constituem a história e as identidades nacionais brasileiras desde as suas origens, de quando ainda não se havia registro em qualquer carta.

A segunda seção desta tese, intitulada **Para ver e para ler – a Coleção Um Dia na Aldeia**, utilizou como bases teóricas a tese de Doutorado em Mídias de Juliano José de Araújo (2015), “Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias”, a tese de Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, de Karliane Macedo Nunes (2017), “Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbya-Guarani”, pois são os trabalhos acadêmicos mais recentes que versam sobre o referido projeto e de algum modo dialogam com a temática desta tese. Utilizo ainda como referência para essa seção, o trabalho organizado por Ana Carvalho Ziller de Araújo (2011) *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*, obra de fôlego acerca do projeto capitaneado por Vincent Carelli desde a década de 1980.

Ainda nessa seção, Linda Hutcheon (2013), estabelece as linhas mestras que nortearam as análises das adaptações realizadas pelo projeto Vídeo nas Aldeias para converter os vídeos, documentários realizados por indígenas ou com a colaboração de oficinairos do projeto nas aldeias, em livros literários ilustrados, voltados ao público infantil e juvenil. Daí, emergem as questões – O que a Coleção Um Dia na Aldeia revela sobre a perspectiva do pensamento indígena? Quem são as adaptadoras e ilustradoras e quais as suas relações com os povos indígenas? Por que as adaptações são direcionadas ao público infantil e juvenil? Como as adaptadoras conciliam as imagens dos indígenas dos vídeos para os livros? Quando as obras foram publicadas e por quais meios e editoras? Em que contexto surgem as adaptações de filmes indígenas para a literatura?

A terceira seção, **Um dia do vídeo, outro do livro – as adaptações de Rita Carelli**, apresenta e descreve, em uma leitura comparada, as três adaptações realizadas por Rita Carelli, coordenadora da Coleção Um Dia na Aldeia. Nesta seção, apresento *A história de Akykysia, o dono da caça* (um dia na aldeia Wajãpi), *No tempo do verão* (um dia na aldeia Ashaninka) e *Das crianças Ikpeng para o mundo* (um dia na aldeia Ikpeng), com ilustrações da própria Rita Carelli e da ilustradora Mariana Zanetti.

Nessa seção, a cada livro, uma nova descoberta – primeira, uma história Wajãpi de tempos antigos; segunda, sobre os ensinamentos e aprendizados das crianças Ashaninka, que se fazem segundo o calendário da natureza e das estações, preceitos da vida para a escola; terceira, a escrita de uma carta que conta sobre os indígenas, ditada a partir do ponto de vista e da sensibilidade das crianças Ikpeng.

E a quarta seção, **Um dia do vídeo, outro do livro – as adaptações de Ana Carvalho**, novamente numa leitura comparativa e intertextual, apresento as adaptações textuais realizadas por Ana Carvalho – *A história do monstro Khátpy* (um dia na aldeia Kisêdjê), *Depois do ovo, a guerra* (um dia na aldeia Panará) e *Palermo e Neneco* (um dia na aldeia Mbya-Guarani), com ilustrações de Mariana Zanetti e Rita Carelli.

Similar à seção anterior, a cada livro, uma novidade – o contar e o mostrar, os modos de engajamento e os processos narrativos do povo Kisêdjê; a encenação dos tempos de guerra com as crianças Panará, que subvertem o enredo da história, propondo um surpreendente desfecho; e, os meninos Palermo e Neneco que, com suas *performances* frente às câmeras, nos brindam com cenas e situações memoráveis sobre o dia a dia das crianças na aldeia Mbya-Guarani.

Ambas as seções de análises intentam explicitar e informar o que embasa cada uma dessas histórias. Por trás desses “livrinhos” infantis com temática indígena, muitas vezes marcados assim no diminutivo por aqueles cuja intenção é desqualificar o trabalho artístico e intelectual dessas obras, há toda uma complexidade cultural que não caberia nas letras, tampouco nas ilustrações dessas páginas, mas que provoca utilíssimas reflexões e nos revela que cada adaptação traz consigo não somente um conteúdo estético, mas também um complexo e singular conteúdo identitário e cultural de cada uma das comunidades indígenas escritas e delineadas nos livros da Coleção.

Para tal empreitada, optou-se pela utilização do método descritivo e comparativo. Conforme observam Freire e Lourdou (2009), na introdução da coletânea *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*, quando se fala de filmes cujos princípios norteadores estão ancorados na chamada “antropologia fílmica”, como são as realizações do Vídeo nas Aldeias, é importante destacar sua função essencialmente descritiva. Ora, se os livros são vertidos dos filmes e se está fazendo um estudo dessas adaptações, há, portanto, a necessidade

de uma descrição pormenorizada e aproximada de ambas as mídias. O que parece banal ao olhar do espectador e do leitor comum, deve ser o foco de atenção do pesquisador. Será preciso reeducar o olhar para ver e descrever os filmes, ler e descrever os livros.

Na quinta seção, intitulada não fortuitamente de **Em fim**, para lembrar a expressão comumente utilizada no fechamento nas narrativas tradicionais, há uma recapitulação das sessões anteriores, à guisa de encerramento. Ainda, como apêndice, a íntegra da entrevista realizada com Rita Carelli, coordenadora da Coleção Um Dia na Aldeia, que também adaptou e ilustrou três dos seis volumes da Coleção, como uma espécie de pós-créditos, cenas adicionais para se complementar a compreensão e se ter uma visada mais total acerca dos objetos aqui esquadrinhados.

2 PARA VER E PARA LER – A COLEÇÃO UM DIA NA ALDEIA

Ilustração 1 – Logomarca do projeto Vídeo nas Aldeias.



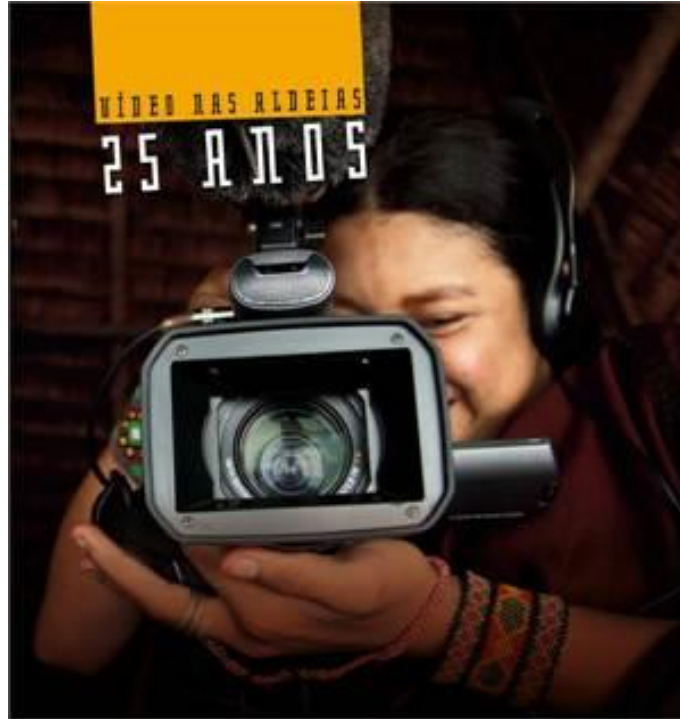
Fonte: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

As últimas décadas do século XX marcam uma série de deslocamentos no campo do conhecimento, da política e dos direitos indígenas no Brasil. As alianças entre lideranças indígenas e organizações não governamentais (ONGs) possibilitaram a estruturação de movimentos indígenas com vistas a assegurar a essas populações tradicionais os princípios, os direitos e as garantias fundamentais conquistadas em 1988, desde aquela redação da Constituição Federal do Brasil, como exemplo, o princípio da autodeterminação dos povos, bem como, o direito à igualdade, à segurança e à propriedade (BRASIL, 1988).

A Fundação Nacional do Índio (FUNAI), instituição governamental criada em 1967, e o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), associação sem fins lucrativos criada por antropólogos e indigenistas em 1979, são dois importantes órgãos de apoio às populações indígenas gestados naquele período. Nesse contexto, destaca-se o que se convencionou chamar de “mídia indígena” ou “cinema indígena”, fulcral para o desenvolvimento do trabalho no âmbito da comunicação, da cultura e da política indigenista e indígena, cujo marco mais sistemático no país está vinculado ao projeto Vídeo nas Aldeias, ponto de partida para os objetos de estudo desta tese.

2.1 O Projeto Vídeo nas Aldeias – a fonte

Ilustração 2 – Portada do livro *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*.



Fonte: Ana Araújo (2011).

O projeto Vídeo nas Aldeias (doravante designado pela sigla VNA), criado na década de 1980, mais precisamente em 1986, pelo indigenista e cineasta Vincent Carelli, objetivou dar visibilidade às identidades, patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas por meio de recursos audiovisuais, que permitem também aos espectadores o contato mais direto com as dinâmicas sociais desses povos, muitas vezes completamente desconhecidas pela sociedade brasileira.

Beto Ricardo, no livro organizado por Ana Araújo (2011), conta que:

O clique que gerou Vídeo nas Aldeias se deu durante um ritual de iniciação numa aldeia Nambiquara, Mato Grosso, em 1986: o acesso imediato dos Mamaindê às imagens gravadas durante a festa suscitaram entre os mais velhos o desejo de produzir as cenas seguintes, para que o resultado afirmasse sua autoimagem digna e orgulhosa. Esse processo inesperado foi registrado por Vincent Carelli com uma câmera VHS, equipamento amador e portátil, que começava a ficar acessível. (ARAÚJO A., 2011, p. 41).

O projeto é uma das iniciativas pioneiras de inserção do audiovisual em comunidades indígenas como um desdobramento das atividades decorrentes do CTI e dessa experiência realizada por Vincent Carelli com os Nambiquara, que culminou

no vídeo “A festa da moça” (1987, 18’). O VNA atua como uma escola de cinema para os povos indígenas por meio de oficinas de formação em audiovisual realizadas nas aldeias. Atualmente, o projeto está sediado em Olinda, no Estado de Pernambuco, e segue sob a organização de Ana Carvalho, Ernesto de Carvalho, Olívia Sabino, Rafaella Ruiz, Tita (Tatiana Soares de Almeida) e pelo fundador, Vincent Carelli. O VNA é responsável pela captação de recursos, produção e distribuição dos documentários².

As grandes mídias de massa, como a televisão, difundem imagens que situam os indígenas estanques no passado histórico, como povos ainda primitivos, ignorantes e desprovidos de tecnologias. Os indígenas, quando apareciam, eram reduzidos a meros figurantes e tratados como elementos da paisagem. A TV aberta ainda é o meio pelo qual a população brasileira conhece o indígena, mas sempre sob o olhar do exotismo. Vale lembrar o filme *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), baseado no poema épico do poeta árcade Santa Rita Durão, ou a memorável telenovela *Uga Uga*, de Carlos Lombardi, exibida entre os anos 2000 e 2001. Essas mídias anteriormente citadas exemplificam os muitos clichês e incontáveis estereótipos e equívocos divulgados a respeito dos povos ameríndios.

O VNA, em contrapartida, surge com o propósito de promover a apropriação das ferramentas audiovisuais em diversas aldeias no Brasil, incentivando o protagonismo de jovens indígenas na construção de suas próprias imagens, narrativas e personagens, em um contexto de conquistas de direitos e movimentos de reafirmação étnica. O projeto possibilita que os indígenas sejam eles mesmos, não somente operadores das câmeras ou cinegrafistas, mas também, roteiristas e editores dos filmes que realizam. Os indígenas atuam diante e detrás das câmeras. Vincent Carelli explica como funciona o processo de filmagem nas aldeias:

Sem roteiro pré-concebido, a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá de maneira intuitiva, empírica e livre, atenta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação de seus personagens. Filmes que brotam naturalmente da interação e cumplicidade dos cineastas indígenas com seus personagens, que são tão autores dos filmes quanto seus cinegrafistas [...]. (ARAÚJO A., 2011, p. 48-49).

Vê-se, portanto, que os filmes do VNA resultam de um processo coletivo e colaborativo entre indígenas e não indígenas, de aprendizagem e progressiva

² Informações disponíveis em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

realização. Os povos indígenas têm se apropriado das tecnologias audiovisuais para elaborar discursos e questões em torno de temas como história, representação, identidade e visibilidade, todos aspectos relacionados à faceta mais política do denominado “cinema indígena” contemporâneo produzido no Brasil. O audiovisual, no processo de (re)criação cultural, acionado com a realização de filmes, a partir do diálogo e da participação coletiva, potencializa a oralidade e os processos tradicionais coletivos.

Os povos indígenas sempre foram personagens das narrativas de antropólogos, cineastas e jornalistas, que estavam frequentemente interessados nas imagens exóticas e selvagens que aqueles poderiam proporcionar. Vincent Carelli inicia o cinema indígena, com a tecnologia do vídeo nos anos 1980, intensificado com a digitalização dos anos 2000, viabilizando aos indígenas o acesso a esses bens culturais dos “brancos” para que se apropriassem eles mesmos dos equipamentos de mídia. A experiência do VNA e da apropriação da câmera e da (auto)imagem foram fundamentais para que os indígenas pudessem revelar e fortalecer suas identidades culturais e aprendessem novas maneiras de veicular e recuperar memórias e saberes tradicionais.

Ao largo de mais de 30 anos de existência, o projeto VNA, tornado ONG em 2000, tem uma intensa atividade de realização cinematográfica junto a dezenas de povos indígenas no Brasil. Segundo levantamento realizado por Juliano Araújo (2015), para a tese de Doutorado em Mídias, intitulada “Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias”, o projeto possui cerca de oito mil horas de materiais gravados com mais de quarenta povos indígenas das cinco regiões brasileiras, quase uma centena de filmes já editados e produzidos, inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema nacionais e internacionais. “São os próprios indígenas que, com as câmeras em suas mãos, têm agora a possibilidade de produzir seus registros audiovisuais sejam animações, documentários ou ficções.” (ARAÚJO J., 2015, p. 21).

Essa produção audiovisual de não ficção é considerada, conforme o estudo de Juliano Araújo (2015), uma prática de autoetnografia no documentário, uma vez que:

Ao conceder a câmera para os indígenas lhes é permitido o que dizer, quando, onde e como filmar, a partir de uma perspectiva interna, na qual eles apresentam suas aldeias, seu cotidiano, sua história, suas festas e

rituais, como também os problemas sociais que enfrentam.” (ARAÚJO J., 2015, p. xi).

De fato, houve um deslocamento da voz discursiva, do antropólogo, a quem normalmente coube o ato de traduzir, escrever e fixar as narrativas indígenas, para a do próprio indígena. As culturas indígenas são agora elas mesmas redatoras de suas histórias. A autoetnografia é uma estratégia singular das realizações audiovisuais contemporâneas.

Conforme destaca Karliane Macedo Nunes (2017), em sua tese de Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, “Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbya-Guarani”:

O audiovisual constitui-se uma importante ferramenta de construção e circulação de informações – para o público mais amplo, para o público especialista e para as próprias comunidades indígenas – possibilitando ricas experiências de reflexão antropológica, desde que feita com e para os sujeitos de pesquisa. Conforme destacam, a utilização de ferramentas audiovisuais por sociedades de tradição oral pode ser bastante vantajosa para a construção de uma antropologia mais horizontal. (NUNES, 2017, p. 67).

No desenvolvimento de suas atividades, o VNA integra-se ao cotidiano das comunidades indígenas. A estada em campo e o convívio com a comunidade são fundamentais para a realização dos documentários. A formação oferecida pelo projeto VNA permite um compartilhamento em vários níveis do processo de realização cinematográfica, de experiências e de ideias, tanto que a autoria de muitas das produções é compartilhada entre os formadores não indígenas e os indígenas nas aldeias. Esse compartilhamento permite que os sujeitos, antes somente observados passivamente, passem a ter um papel ativo na construção da realidade cinematográfica.

O compartilhamento da realização fílmica ou a antropologia compartilhada ocorre quando “o *status* tradicional de simples objeto de estudo é agora deslocado ao de coprodutores ou, antes, de coautores, assim influenciando e orientando diretamente, para não dizer dirigindo, a elaboração do trabalho do pesquisador.” (FREIRE; LOURDOU, 2009, p. 14). Nesse cinema de produção partilhada entre indígenas e não indígenas, o objetivo maior é o de dar o protagonismo aos realizadores indígenas e às comunidades, conforme suas realidades.

Para além da formação recebida, os indígenas têm criado obras audiovisuais de maneira mais autônoma, associadas a diversas áreas de interesse das comunidades, desde narrativas de memórias, a questões ligadas à preservação ambiental e à demarcação das terras. Em entrevista realizada por Maria Luiza Rodrigues (2019), Vincent Carelli justifica que:

Agora, cada povo que encontra essa ferramenta [o audiovisual] está vivendo um momento específico, desafios específicos, não é? Ou está lutando por terras, ou está tentando salvar uma língua, ou está tentando propor novas maneiras de se relacionar com a natureza, sua ideia de produção, trabalho, progresso. Enfim, cada povo vive temáticas específicas, momentos históricos específicos, e aí encaixa no audiovisual sempre funções específicas. Há os que estão retrabalhando a questão da memória, que sofreram muitas perdas da sua memória, do seu patrimônio cultural. Vão atrás disso. É uma ferramenta para pesquisar, interrogar os mais velhos. Aqueles que estão mexendo com o meio ambiente querem falar sobre isso. Cada um quer falar sobre os seus desafios e seus temas centrais. (RODRIGUES, 2019, p. 214).

Cláudia Neiva de Matos (2005), estudiosa das textualidades indígenas, chama a atenção para o fato de que o domínio da escrita, do gravador de voz e da câmera de vídeo, elementos integrantes da cultura dominante, e que antes serviam como instrumentos de dominação cultural do branco, hoje servem aos indígenas como possibilidade de resistência a essa sujeição, desenvolvendo um trabalho cujo sentido é o de revitalizar, de tornar vitais, mesmo, as tradições ancestrais e as culturas indígenas que tendiam ao apagamento e ao esquecimento. Ainda na entrevista à Rodrigues (2019, p. 214), Vincent Carelli termina por corroborar a observação feita por aquela autora:

E também todos veem na possibilidade da produção audiovisual, a possibilidade de representar o belo, e no fundo essa é a questão central – onde eles se reconhecem, onde eles se curtem, onde eles se reencontram. É registrar, mostrar, assistir às coisas belas – os cantos, as falas, as danças, coreografias, e tudo mais, os saberes, enfim, tudo o que eles valorizam realmente. Então, o audiovisual é libertador nesse sentido. (RODRIGUES, 2019, p. 214).

As novas tecnologias, ao mesmo tempo em que podem representar uma ameaça à tradição, servem também à preservação das culturas tradicionais. A ideia de o outro participar da construção de sua própria imagem tornava-se possível com o vídeo. Aí a tecnologia surge como um meio de libertação, não de dominação. A edição, no projeto VNA, é pensada em coautoria entre os cineastas indígenas,

demais integrantes das aldeias, os não indígenas, e osicineiros do projeto, acionando de cada integrante diferentes níveis de participação, em uma forma de enunciação colaborativa, em que se desfaz o conceito de autoria. A esse respeito, Ana Carvalho, em entrevista à Sophia Ferreira Pinheiro publicada em 2018, adverte que:

Nesse sentido a ideia de “artista” não cabe muito aqui, nem mesmo a de “coletivo”, num sentido mais restrito. Estamos frente a um corpo de imagens e filmes no qual falam muitas vozes, na sua singularidade e particularidade, e também uma voz coletiva, onde ressoam questões que atravessam a questão indígena em toda a história do país. São vozes, territórios, corpos, línguas, cosmologias dissonantes que nem a arte e nem o cinema (e a própria sociedade nacional) conseguem acolher. São obras que resistem às categorizações e formatos e muitas delas, ao meu ver, estão na vanguarda da produção cinematográfica nacional. (PINHEIRO, 2018, p. 467, grifo da autora).

Talvez seja uma digressão, mas não deixa de ser interessante lembrar que, para o senso comum a palavra “índio” produz um apagamento de todas essas diferenças que foram comentadas, ou seja, que a sociedade, de forma geral, tem pouco conhecimento de toda essa diversidade de culturas indígenas e de produções artísticas realizadas a respeito dos povos originários. Portanto, se faz imperativo visibilizar todas essas realizações e demarcar, ainda que metaforicamente, neste trabalho acadêmico, os espaços dos indígenas nos estudos da literatura brasileira.

Os filmes do VNA são um meio de acesso mais direto às realidades indígenas contemporâneas, daí que o projeto tem voltado os seus esforços para a produção de filmes e livros didáticos para a livre circulação nas escolas indígenas e não indígenas. Faz-se urgente a educação de crianças e jovens para o reconhecimento da diversidade das culturas indígenas que formam o nosso país. A temática indígena precisa estar nas escolas, precisa estar nas mídias, e, mais ainda, que ela seja apresentada e representada pelos próprios indígenas, segundo um olhar interior, não mais exótico.

2.2 Da criação da Coleção Um Dia na Aldeia

Ilustração 3 – Banner sobre o lançamento do livro *Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças*.



Fonte: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=64>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

Em atendimento à necessidade da criação de materiais didáticos atrativos e de qualidade sobre a temática indígena, em 2010, o VNA fez um projeto piloto subsidiado pela Petrobras Cultural, distribuindo cerca de três mil kits por escolas públicas em todo o Brasil, com uma coletânea de vinte filmes da coleção “Cineastas Indígenas” e um guia para assessorar aos docentes no uso e nas discussões dos filmes em sala de aula.

Assim, a mais recente investida do VNA, quando em comemoração aos seus 25 anos de existência, foi destinada ao público infantil e juvenil com o lançamento da Coleção Um Dia na Aldeia, um projeto em parceria com a extinta editora Cosac Naify e patrocínio da Petrobras, por meio do Programa Petrobras Cultural. A Coleção visa desfazer as imagens exóticas e estereotipadas dos indígenas ao mostrar ao público infantil e juvenil um pouco do real cotidiano das aldeias.

A Coleção Um Dia na Aldeia (doravante designada pela sigla UDNA) consta de um conjunto de seis volumes de adaptações literárias de filmes-documentários produzidos por cineastas indígenas das etnias Wajãpi, Ikpeng, Panará, Kisêdjê, Ashaninka e Mbya-Guarani. Os livros surgem como uma possibilidade de acesso de um outro público aos materiais produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, e também como materiais literários e didáticos para as escolas nas aldeias.

Os livros foram adaptados por Rita Carelli e Ana Carvalho, com ilustrações de Rita Carelli e Mariana Zanetti. Os filmes realizados pelos cineastas indígenas foram gravados nas línguas indígenas, sendo legendados e dublados, posteriormente, para a língua portuguesa. Os textos escritos, a seu turno, são bilíngues, escritos em língua portuguesa e nas línguas das respectivas etnias.

Para Hutcheon (2013, p. 162), professores e estudantes formam um dos principais públicos para as adaptações, e as crianças, hoje em dia, interagem muito bem às adaptações para CD-ROM e DVD-ROM da literatura. Os livros-adaptações são muitas vezes considerados educacionalmente importantes para as crianças, alimentados por uma recente indústria pedagógica. Muito embora os livros da Coleção sejam destinados a um público infantil, podem atrair a atenção de um público mais amplo.

A Coleção serve duplamente como uma ferramenta pedagógica, estendendo o seu alcance. Com o vídeo e os textos ilustrados muitos mais poderão aprender, não só crianças (indígenas ou não indígenas), não só os alunos, os que sabem ler e escrever, os que só podem ouvir, os que só podem ver, os jovens, os velhos, todas e todos que tiverem acesso a eles poderão desfrutar desse material. Portanto, os livros servem como importante meio para salvaguardar os modos de vida, e operar como registro dos corpos, dos gestos, das vozes, dos cantos, das histórias e dos conhecimentos indígenas, tanto para as comunidades indígenas, como para as sociedades não indígenas.

Em ordem, os volumes da Coleção: *A história de Akykysia, o dono da caça*, adaptação e ilustrações de Rita Carelli; *Das crianças Ikpeng para o mundo*, adaptação e ilustrações de Rita Carelli; *Depois do ovo, a guerra*, adaptação de Ana Carvalho e ilustrações de Rita Carelli; *A história do monstro Khátpy*, adaptação de Ana Carvalho e ilustrações de Mariana Zanetti; *No tempo do verão*, adaptação de Rita Carelli e ilustrações de Mariana Zanetti; e, o sexto volume, *Palermo e Neneco*, adaptação de Ana Carvalho e ilustrações de Mariana Zanetti.

Na quarta capa dos livros da Coleção, pode-se ler os propósitos que a norteiam:

A coleção Um Dia na Aldeia traz um **olhar autêntico** e contemporâneo sobre diferentes povos indígenas ao possibilitar que eles mesmos contem suas histórias. Cada livro, em edição bilíngue, vem acompanhado do filme que o inspirou, feito por cineastas indígenas ou com a colaboração dos índios. Você pode assistir aos filmes antes ou depois da leitura, mas o

convite é sempre o mesmo: desfrutar um dia na aldeia de um povo indígena do Brasil (grifo nosso).

A expressão “olhar autêntico”, destacada no texto, pode resultar um tanto problemática, porém, ela assim aparece como que certificando o leitor de que as histórias trazidas pela Coleção UDNA são verídicas e autorizadas pelos próprios indígenas. Rita Carelli, em entrevista³ a mim concedida, confirma: “Acho que tem muita autenticidade nesses trabalhos, relações sólidas de cooperação com os povos com que foram feitos, intimidade com os temas tratados e creio que isso transparece nos livros.” (Conforme Apêndice A).

Com efeito, ao trazer os indígenas como protagonistas e tradutores de suas histórias, a Coleção UDNA apresenta-se como um registro autoetnográfico que se reveste do estatuto literário ao ser publicado em forma de livro. Segundo os estudos de Daniela Versiani (2014, p. 18), o termo “autoetnografia” não se refere tão somente a um novo gênero discursivo:

Autoetnografia é um neologismo que permite a percepção simultânea de questões subjetivas e questões culturais encenadas em diferentes formas de escrita. Por isso o termo autoetnográfico permite designar desde textos que, de modo recursivo e não dicotômico, conjugam aspectos autobiográficos com aspectos etnográficos da vida de uma pessoa até a escrita autorreflexiva do sujeito produtor de conhecimentos que reconhece e exercita a própria subjetividade no interior da cultura e/ou de contextos institucionalizados de pesquisa aos quais pertence. Nesse caso, a “autoetnografia” seria a encenação pela escrita de um “método” de pesquisa pautado por um investimento autorreflexivo. (VERSIANI, 2014, p. 18, grifo da autora).

Os filmes indígenas abrem, portanto, um novo espaço discursivo para os meios de comunicação indígenas, ativando uma dinâmica própria de criação de estratégias na construção de suas imagens, para além do documento fílmico. Reivindicam o reconhecimento formal de identidades coletivas políticas, enquanto povos, com diferenças étnicas e culturais. O texto autoetnográfico exprime e imprime o que é próprio de uma cultura, segundo um olhar interior.

Ainda de acordo com Versiani (2014, p. 56), a autoetnografia, composição a partir dos lexemas gregos “*autòs, èthnos, graphé*” é resultado da tentativa de possibilitar a percepção simultânea de aspectos vinculados à subjetividade, à cultura e à escrita e das relações que entre elas se estabelecem”. Essas produções

³ Entrevista concedida no dia 09 de março de 2020, via correspondência eletrônica (*e-mail*).

autoetnográficas, como os vídeos realizados por indígenas, implicam um novo olhar, uma nova ética e uma nova estética, ao propor que eles mesmos ponham em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio cultural.

O momento mais político do VNA está associado aos filmes cuja preocupação recai mais firmemente sobre questões de preservação da pessoa indígena, da cultura e dos territórios tradicionais, como exemplo, o filme “Martírio” (2016, 162’), sobre o genocídio e desapropriação de terras do povo Guarani-Kaiowá, da região do Mato Grosso do Sul, e os conflitos desleais entre a etnia e o poderio do agronegócio.

De maneira acurada, Juliano Araújo (2015), valendo-se da categoria “documentário autoetnográfico”, analisa seis curtas-metragens e vinte e duas médias-metragens do projeto VNA, numa perspectiva fílmica, textual e contextual, enfatizando questões éticas, estéticas e políticas inerentes à produção audiovisual de não ficção proposta pelo referido projeto.

Embora considere que a linguagem dos filmes seja de não ficção, quando se fala de um caráter autoetnográfico, deve-se ter em mente que há, sim, a intervenção da memória e da subjetividade dos sujeitos no que é mostrado, daí que é possível pensar na ficção deflagrada no *modus vivendi* descrito no documentário. Os indígenas são eles mesmos e o que refletem de si, numa *mise en scène* particular.

Para a antropologia fílmica, *mise en scène* é um processo inerente a qualquer processo observado, no qual as pessoas filmadas mostram(-se) de maneira mais ou menos ostensiva ou dissimulam a outrem seus atos e as coisas que as envolvem durante atividades cotidianas corporais, materiais ou rituais. A *mise en scène* também envolve procedimentos fílmicos como a escolha dos enquadramentos, dos ângulos, dos planos, do deslocamento dos cineastas, entre outros. (FRANCE, 1998, p. 405 citado por ARAÚJO J., 2015, p. 47). Noutra explicação, segundo Freire e Lourdou (2009, p. 16), *mise in scène* consiste em operações de escolhas de enquadramento e duração de cada plano registrado, os quais irão revelar um aspecto do ser ou do objeto filmados.

Assim, considerando a produção do projeto VNA, propõe-se uma análise das adaptações literárias da Coleção UDNA, como sendo também reveladoras do caráter autoetnográfico dos documentários. A partir de então, estabelecer-se-á uma leitura comparada e intersemiótica entre as mídias audiovisuais que deram origem às adaptações e os livros, as adaptações propriamente ditas.

A leitura comparada torna-se um método de análise que permite encontrar as semelhanças e dessemelhanças entre essas mídias, cujo propósito não é examinar valores estéticos ou determinar hierarquias, mas estabelecer entre ambas o dialógico intersemiótico, posto que “[...] comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).” (CARVALHAL, 1991, p. 11). Ao estabelecer uma leitura comparada e horizontal entre as mídias, busca-se compreender os valores que emergem desses livros e o que revelam sobre a perspectiva do pensamento indígena.

2.3 A Coleção Um Dia na Aldeia – a adaptação

Ilustração 4 – *Banner* sobre o lançamento da Coleção Um Dia na Aldeia.



Fonte: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/noticias.php?c=64>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

São muitas as pesquisas que investigam os procedimentos de adaptação e tradução cultural. Quando dizemos que uma obra é uma adaptação, depreendemos que há uma relação declarada com uma ou mais obras anteriores a ela. Por esse motivo, os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados, os quais devem também incluir as “relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias.” (HUCTHEON, 2013, p. 47).

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato

histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2013, p. 29, grifo da autora).

Embora não seja um processo novo, a adaptação, devido à indústria do audiovisual e às tecnologias da informação e comunicação, nunca fora tão disseminada como agora. Segundo Aumont e Marie (2012, p. 11) “a noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática de adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes.”.

Desse modo, inúmeros são os estudos dos processos de adaptação das obras da literatura para o cinema e outras mídias mais atuais, como os *games*, os computadores e os *smartphones*. Linda Hutcheon (2013), no prefácio de *Uma teoria da adaptação*, explica que “grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários” com os filmes voltando-se para os romances, contos ou peças como fonte das histórias, transformando-as em roteiros e, então, em filmes.

A novidade desta pesquisa reside no fato de a adaptação ocorrer ao revés daquela forma mais comum – uma adaptação para o cinema de obras literárias – uma vez que ela parte do audiovisual, do performático, para a inscrição na letra e na ilustração – quer dizer, uma adaptação para a literatura de obras cinematográficas. As narrativas pertencem aos domínios da oralidade e ao cotidiano das aldeias, tornando-se motivos para as produções filmicas e, a partir destas, objetos literários. Vale destacar que “os diferentes gêneros para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais [...] eles também representam modos distintos de interagir com os públicos.” (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Ainda que as obras ora em análise pertençam a universos midiáticos distintos e mantenham entre si uma relação intrínseca, no panorama em que as destacamos, e ainda que haja algum critério de antiguidade entre os gêneros e mídias (livro e filme), no qual a literatura mereceria mais destaque, por ser a mais antiga, aqui, nesta pesquisa, não haverá qualquer escala de poder ou prestígio entre ambas. Na adaptação tanto há a diferença quanto a repetição, a familiaridade e a novidade. Aumont e Marie (2012), no verbete “adaptação” evidenciam que:

A adaptação é, em certo sentido, uma noção muito vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensear o número de elementos da obra inicial conservados no filme. (AUMONT; MARIE, 2012, p. 11-12).

De acordo com Hutcheon (2013), os temas, as histórias propriamente ditas, seriam os elementos mais fáceis de serem adaptados, transpostos em diferentes modos narrativos, como contar (*tell*), mostrar (*show*), interagir (*participate*). No processo de transposição de um meio a outro, inevitavelmente um texto se modifica ao passar pelo prisma do tradutor e/ou adaptador, diacrônica e intersemioticamente desde a sua criação.

A representação dos indígenas, como ensina Matos (2005), chega até nós, desde a colonização do território brasileiro, pela escrita do homem branco, dos cronistas, dos viajantes e dos missionários europeus. Os indígenas mostrados nos relatos coloniais não têm voz, permanecendo emudecidos e imóveis ante o retrato pintado pelo colonizador. Já no Indianismo da literatura romântica brasileira, quando, pela primeira vez, o elemento indígena é associado a uma visão e expressão do mundo mais poética, ainda assim é de uma forma idealizada – intocada e inocente – que os poetas e romancistas projetam a figura do indígena.

Matos (2005, s/p, grifo da autora) segue expondo que:

Nas últimas décadas do século XIX, a idealização e estetização românticas deram lugar às primeiras tentativas mais ou menos sistemáticas, e de pretensão mais ou menos científica, de investigar e documentar as culturas autóctones. Naquele mesmo período, tomava corpo a pesquisa folclórica no país. Desde então, etnógrafos, historiadores, sertanistas, folcloristas, antropólogos e outros aficionados das ciências sociais registraram narrativas indígenas, analisadas com os instrumentos das genealogias evolucionistas, da antropologia estrutural, da linguística, da história das religiões.

A documentação é ampliada, compilada e analisada no século XX [...]. Os antropólogos interessam-se notadamente pelo campo vasto da mitologia, utilizada como principal referência para tentar compreender o pensamento e a linguagem denominados “selvagens”. Disso resulta grande quantidade de documentos relativos aos relatos, lendas e “histórias de antigamente”, que vão geralmente informar uma perspectiva etnográfica, com a reflexão literária se mantendo mais ou menos ausente do processo.

A literatura, inicialmente, e o cinema, posteriormente, apresenta narrativas por vezes cheias de imagens pré-concebidas, filtradas e ampliadas pelo olhar do

não indígena, o qual cria e reforça estereótipos. Daí a importância de se estudar os meandros da criação da Coleção Um Dia na Aldeia, que traz o indígena como ator e protagonista de suas narrativas, desde as películas dos filmes às páginas dos livros que a compõem.

Os filmes foram dirigidos por cineastas indígenas formados pelo projeto Vídeo nas Aldeias e filmados no cotidiano das aldeias, com a participação voluntária das pessoas da própria comunidade, agora sujeitos ativos, ciosos de seus cotidianos, sem artificialidade elaborada para modificar seus valores. Nos livros, igualmente, permanece o protagonismo do indígena, que também colabora desde a tradução dos textos à escolha das cores e das ilustrações.

Primeiro vieram os filmes, realizados por indígenas cineastas das etnias Wajãpi, Ikpeng e Panará. Dos vídeos-documentários vieram os livros, com as histórias adaptadas para as crianças. Se permanecessem como vídeos, é bem provável que seguiriam sendo objeto de estudos de antropólogos e cineastas interessados no valor mais pragmático, do que propriamente artístico de tais produções. Vertidos para a literatura, abre-se o campo de circulação e interesse dessas obras.

Em 2014 foram lançados os três primeiros volumes que compõem a Coleção Um Dia na Aldeia. Como afirma Ana Carvalho, que assina a adaptação de *Depois do ovo, a guerra*, em entrevista à Bia Reis, do *Estadão*, à época do lançamento da Coleção:

A ideia é sensibilizar as crianças em relação a um universo que não conhecemos, que nos livros didáticos aparece de forma totalmente equivocada. Os índios não estão apenas em 1500, estão ao nosso lado vivendo, se apropriando da nossa cultura, mas mantendo a sua. A questão indígena no país envolve desrespeito ao direito e muita violência. Isso também faz parte do que somos nós. (REIS, 2014, s/p).

De fato, as obras literárias puramente instrutivas, como os livros didáticos, ademais de trazerem imagens muitas vezes equivocadas dos povos indígenas, não possibilitam a fruição (que envolve o prazer e o conhecimento) tão necessária à infância. A função de uma literatura feita para as crianças deve ser a de despertar o interesse sobre a imaginação, o senso estético e, a reboque, o conhecimento das culturas indígenas para os não indígenas e mesmo para o reconhecimento dos indígenas de suas próprias culturas.

Ainda segundo Ana Carvalho, a Coleção é bilíngue, nas línguas dos povos indígenas participantes e em língua portuguesa, para atender aos universos indígenas e não indígenas, seguindo a mesma orientação dos vídeos, que privilegiam a expressão direta nas línguas indígenas, posteriormente legendados e dublados em português, espanhol, inglês e francês. No Brasil não se fala somente a língua portuguesa do colonizador, muitas línguas indígenas nativas ainda são faladas, outras, lamentavelmente, estão em processo de desaparecimento devido ao fato de somente os mais velhos ainda se comunicarem nelas. Com a morte dos últimos falantes de uma língua, ela tende ao mesmo destino deles.

A Coleção, então, presta-se ao serviço de registro dessas línguas. Como há também a escassez de materiais nas escolas indígenas, os livros tanto servem como apoio pedagógico à alfabetização das crianças nas aldeias, como objetos estéticos e de fruição literária. Na nota da edição de *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon (2013) justifica que quando uma história é adaptada para uma outra língua e cultura e também para uma outra mídia, essa passagem é do tipo “transcultural” e, neste novo contexto cultural, adquire novos significados.

Sobre a coordenadora da Coleção, Rita Carelli⁴, sabemos que ela estudou Letras na Universidade Federal de Pernambuco. É atriz e diretora formada pela Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. É também escritora e ilustradora, tendo cerca de uma dezena de livros publicados, com destaque para a Coleção Um Dia na Aldeia, coordenada por ela, e para a qual escreveu e ilustrou três títulos, entre eles *Akykysia, o dono da caça*, contemplado com o Prêmio Internacional White Ravens e o selo Altamente Recomendável, pela Fundação Nacional do Livro da Infância e da Juventude e seu mais recente *Minha Família Enauenê* (FTD). Foi autora convidada da Flipinha em 2015 e trabalha atualmente em seu primeiro romance *Terrapreta*, ainda sem editora. Rita Carelli é filha da antropóloga Virgínia Valadão e do indigenista e cineasta Vincent Carelli, cresceu dividida entre a vida na cidade e as férias nas aldeias, acompanhando os pais em suas pesquisas e viagens, por isso ela está também envolvida com os universos indígenas desde a infância⁵.

⁴ Informações disponíveis em: <<https://www.ritacarelli.com/>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

⁵ Informações disponíveis em: <<https://www.google.com/amp/s/avosidade.com.br/as-lico-es-da-familia-enauen-naue/amp/>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Para realizar as ilustrações dos primeiros volumes que assina, Rita Carelli conta que realizou diversas oficinas de ilustração com as crianças indígenas, com a proposta de que elas desenhasssem como se viam. Diz que curiosamente elas escolheram tons mais fortes, em uma paleta de cores bem diferente da que os indígenas são comumente pintados.

Rita Carelli apostou em vermelho, amarelo e verde em tons mais fechados para a composição dos livros. “Também trabalhei muito com colagens, usei papéis de origami japonês. Quis brincar com a ideia de que a cultura indígena quase se aproxima da japonesa. Encontramos padrões semelhantes, quis provocar”, completa a adaptadora e ilustradora, em entrevista à Bia Reis (2014, s/p). Então, as ilustrações e colagens de Rita Carelli foram inspiradas nas cores e texturas utilizadas pelas crianças durante as oficinas de desenho que ela realizou nas aldeias. Poder-se-ia falar também de uma “ilustração compartilhada”, uma vez que elas, as crianças, interferem na escolha do esquema de cores e de como querem ser representadas nos livros.

Ana Carvalho, que realizou a adaptação de três dos seis livros da Coleção UDNA, é paulistana, artista, fotógrafa e cineasta. Atualmente vive em Paudalho, no Estado de Pernambuco, sede da ONG Vídeo nas Aldeias, onde atua desde 2008, dedicada à formação audiovisual entre os povos indígenas, como roteirista, diretora e ministrante de oficinas. Atua também na coordenação do acervo da instituição, desenvolvendo projetos de digitalização e devolução para as comunidades do arquivo de imagens do VNA⁶.

Mariana Zanetti, que ilustrou os três dos seis livros da Coleção, sendo um adaptado por Rita Carelli e dois, por Ana Carvalho, é uma ilustradora brasileira que vive e trabalha em Berlim, na Alemanha. Ela faz ilustrações para livros, revistas, jornais, muros e onde mais uma ilustração possa estar. No Brasil, ela trabalhou com algumas das mais importantes editoras, entre elas a Companhia das Letrinhas, FTD, Sesi e Saraiva. Suas ilustrações já estiveram nas paredes do SESC São Carlos e Belenzinho, assim como na biblioteca pública de Corucheus, em Lisboa⁷. Quanto ao processo de transposição das imagens para a ilustração, a coordenadora da Coleção comenta sobre o trabalho de Mariana Zanetti:

⁶ Informações disponíveis em: <<http://bienalsescvideobrasil.org.br/artista/ana-carvalho-ariel-kuaray-ortega-fernando-ancil-patricia-para-yxapy>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

⁷ Informações disponíveis em: <<https://www.marianazanetti-illustration.com/bio-contact>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

Tudo foi feito com bastante liberdade, mas com muita responsabilidade também. Quando a editora convidou a Mariana Zanetti, que não tem a mesma familiaridade com os povos indígenas, para ilustrar três dos livros da coleção, alimentei muito o trabalho dela com imagens, revisei os esboços. Minha preocupação era a de que cada adorno, pintura corporal, corte de cabelo correspondesse efetivamente ao povo retratado. E ela fez um trabalho impecável. A coleção tem uma vocação de abrir o horizonte das crianças sobre alguns povos indígenas e estava fora de questão aumentar a confusão e a tendência de generalização sobre eles. (Conforme Apêndice A).

A ilustradora Mariana Zanetti, embora não tenha tanta familiaridade com as culturas indígenas, teve sensibilidade para capturar as imagens dos indígenas dos filmes para transformá-las em ilustrações para os livros, respeitando as particularidades de cada uma das etnias, mas também com liberdade criativa. Algumas das marcas de sua ilustração são a presença de elementos naturais ocupando boa parte da página e o traço e contorno dos desenhos que se assemelham ao traçado infantil, com destaque para as expressões dos olhos.

Conforme Hutcheon (2013, p. 69), “as adaptações mais comumente consideradas são as que passam do modo contar para o mostrar, geralmente do meio impresso para o performativo.”. A Coleção vai em direção oposta, do mostrar para o contar, do performativo para o impresso. Adaptar o conteúdo dos vídeos do projeto VNA para a literatura, transpor esses textos de um meio a outro, ou mesmo de uma cultura a outra, numa tradução intersemiótica e intercultural, surge num contexto de atendimento às agendas políticas para ações afirmativas, precisamente em 2014, último ano do primeiro mandato da ex-presidenta Dilma Vana Rousseff, como legado das políticas iniciadas no governo anterior, do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva.

Lula foi o primeiro presidente do Brasil a incluir no currículo oficial do sistema nacional de ensino, a obrigatoriedade da temática indígena, com a promulgação da Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, que “Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial a obrigatoriedade do ensino de ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’” (BRASIL, 2008), conforme se lê no *caput* da referida lei.

Ainda durante o governo do líder petista, o então ocupante do Ministério da Cultura, o cantor e compositor Gilberto Gil e sua equipe realizaram o que se poderia

chamar de “revolução” nas políticas públicas para a arte e para cultura brasileiras, pois traçaram um projeto inédito de incentivos e subsídios para as populações comumente excluídas da pasta ministerial – grupos periféricos, grupos de cultura popular, negros, remanescentes de quilombos e indígenas.

De sua parte, Vincent Carelli, afirma que o objetivo do VNA sempre foi apoiar o fortalecimento das identidades indígenas em um contexto de lenta conquista de direitos. Alinhado a um modelo indigenista, a experiência buscou enfatizar as relações interculturais, opondo-se às políticas paternalistas desde a época da ditadura militar.

Conforme as palavras de Katja Krebs (2004, p. 1, citada por TOOGE, 2017, p. 16):

Tradução e adaptação, ambas práticas e produtos, são parte integrante e intrínseca das nossas políticas locais e globais, e experiências, atividades e agendas culturais. A tradução é crucial para a nossa compreensão das ideologias, políticas, bem como culturas, uma vez que ela simultaneamente constrói e reflete posição tomadas. Da mesma forma, a adaptação oferece *insights* sobre hegemonias culturais e políticas, mas também ajuda a estabelecê-las.⁸

Se as narrativas indígenas permanecessem em vídeo, como documentário de não ficção, é bem provável que seguiriam sendo objetos de antropólogos, linguistas, estudiosos das culturas e do cinema, interessados no valor mais pragmático e menos artísticos dessas mídias cinematográficas. Quando vertidos para a literatura, há um apelo maior, e as histórias ganham outro meio de difusão e revestem-se, então, de um valor mais estético.

Segundo Hutcheon (2013, p. 24), a obra literária, como força centrípeta para a cultura letrada, no caso, a cultura de chegada, a brasileira não indígena, obtém neste contexto uma posição de maior importância ou prestígio social, um *status* de celebridade, como sublinha, ainda, a autora, uma vez que a literatura, por ser anterior ao cinema, teria uma “superioridade axiomática”.

A adaptação, nesse caso, “pode manter viva a obra anterior dando-lhe uma sobrevida, que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 234), pois, a adaptação representa o modo como as histórias se transformam para se adequarem a novos tempos, novos interesses, novos contextos. Os atrativos econômicos e o mercado comercial do livro são diferentes dos do vídeo.

⁸ Tradução de Marly D’Amaro Blasques Tooge.

O preço dos livros não é tão baixo – o *design*, a encadernação, a ilustração, a presença dos vídeos, o fato de serem bilíngues e publicados por uma grande editora, supervalorizam essas obras – e certamente elas são muito mais acessíveis e comerciais que os vídeos. É como declara Hutcheon (2013, p. 128), “a motivação econômica afeta todos os estágios do processo de adaptação.”. Ademais, o mercado para essas obras é expandido, desde os pesquisadores em Literatura, docentes de diversas áreas, a leitores menos especialistas, mas curiosos e interessados em conhecer textos literários que trazem indígenas como protagonistas.

Vale ressaltar o fato de que os livros da Coleção editados pela Cosac Naify são todos costurados, como se fossem feitos artesanalmente. Igualmente, o processo de costura de uma encadernação é mais caro que o de colagem, porque passa por várias etapas a mais de corte e organização das folhas impressas até formar a brochura completa. Nos cosidos de capa mole, as folhas não se soltam com o tempo e é possível abrir os livros num ângulo de 180º, quer dizer, as páginas podem ser facilmente manuseadas e abertas. O acabamento contribui para aumentar os atrativos de mercado consumidor para esses produtos.

O contexto, segundo Hutcheon (2013, p. 143), inclui os elementos da apresentação à recepção da adaptação: a divulgação, o interesse da mídia e resenhas. Conforme Thiél (2012, p. 34-35), desde o século XVIII há registros de produções textuais indígenas norte-americanas, utilizando modalidades discursivas ocidentais e a língua inglesa, mas somente no século XX, é que essas publicações começam a ser inseridas no mercado editorial mais amplo e o indígena passa a ser percebido como um agente produtor de literatura e, a partir de 1960, é que se começa a teorizar a respeito das práticas textuais indígenas, a exemplo, os estudos sobre etnopoésia, do ensaísta, poeta e tradutor Jerome Rothenberg (2006), reunidos na obra *Etnopoésia no milênio*.

Já a literatura indígena impressa e publicada no Brasil é mais recente, datando da década de 1990, quando despontam os nomes de Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Davi Kopenawa, Eliane Potiguara, Kaká Werá Jekupé, Olívio Jekupé, entre outros, reconhecidos nacional e internacionalmente, que escrevem para um público indígena, os chamados “parentes”, e também para o não indígena. Muitos autores, inclusive, destacam o fato de essas produções estarem mais direcionadas à educação dos não indígenas, a respeito das culturas dos povos originários.

Os valores dados à recepção nesta cultura de chegada e os interesses da mídia que divulga e critica as obras é o que dão à Coleção um maior prestígio, tanto que em pouco tempo os livros foram esgotados em sua primeira edição pela Cosac Naify. Há, portanto, uma atração maior por esta nova mídia – o livro – porque há também um novo público consumidor. Em 2016 os direitos de edição da Coleção foram doados pela extinta editora Cosac Naify à editora do Sesi, do Estado de São Paulo, que a republicou em 2018.

As questões econômicas como o financiamento, o patrocínio e a distribuição em diferentes mídias interferem tanto no modo de produção como no de circulação e fruição de uma obra. Nesta nova edição houve uma modificação no modo de interação com o público e as mídias utilizadas para a fruição das obras. As edições de 2018 não vêm mais com os DVDs nas orelhas dos livros, trazem agora o QR code⁹ para o acesso via *tablets* ou *smartphones* dos vídeos, todos já disponíveis por meio da plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube.

Ilustração 5 – Orelha da primeira capa do livro *A história de Akykysia, o dono da caça*, com DVD-ROM.



Fonte: Carelli (2014a).

⁹ QR code, ou código QR, sigla de *Quick Response*, que significa resposta rápida, é um código de barras, criado em 1994, e possui esse nome pois pode ser interpretado rapidamente por *scanners* e é utilizado para armazenar URLs que depois são direcionadas para um *site*, *hotsite*, vídeo, etc. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/qr-code/>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

Ilustração 6 – Primeira página do livro *A história de Akykysia, o dono da caça*, com QR code.



Fonte: Carelli (2018a).

Essa mais recente versão foi lançada em abril de 2019, numa dupla celebração, em deferência ao Dia Nacional do Livro Infantil e ao Dia dos Povos Indígenas – 18 e 19 de abril, respectivamente¹⁰. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como uma história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (HUTCHEON, 2013, p. 54).

A informatização dos meios permitiu que, por exemplo, os livros apresentassem agora o *QR code*, levando-se em consideração que hoje os dispositivos de leitura estão cada vez mais avançados e acessíveis. A partir de um simples celular o leitor pode ter acesso aos vídeos. Além disso, os leitores também estão cada vez mais digitais. Assim, a Coleção foi também digitalizada, pois o mercado editorial está em compasso com as inovações tecnológicas. Os livros ganharam uma versão em *e-book*, isto é, o livro em formato digital.

¹⁰ Informações disponíveis em: <<http://www.universodorock.com/colecao-especial-para-celebrar-o-dia-nacional-do-livro-infantil-e-o-dia-dos-povos-indigenas/>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

Ilustração 7 – Lançamentos em e-book dos títulos da Coleção Um Dia na Aldeia.



Fonte: Disponível em: <<https://www.novomomento.com.br/titulos-cosac-naify-lancados-pelo-sesi-em-versao-e-book/>>. Acesso em: 27 dez. 2020.

No segundo semestre de 2020, em meio à pandemia de Covid-19, a Sesi-SP Editora Digital fez o lançamento de todos os títulos da Coleção UDNA em *e-book*, especialmente para a distribuição via internet. Vertidos para esse tipo de mídia, os livros podem ser lidos em equipamentos eletrônicos – computadores, leitores de livros digitais ou mesmo em celulares *smartphones* que suportem esse recurso. Ao atravessar culturas, línguas e mídias, as adaptações revelam as alterações mais amplas dos contextos de produção e recepção dessas obras.

Versões coexistem horizontalmente, não verticalmente, isto é, não há uma hierarquia entre a obra “fonte” e a “adaptação”, entre aspas, pois que são obras independentes entre si, mas ligadas intimamente pelo tema. Embora as adaptações sejam objetos estéticos em seu próprio direito, são obras inerentemente duplas ou multilaminadas para que elas sejam consideradas como adaptações propriamente ditas (HUTCHEON, 2013, p. 28). A Coleção UDNA completa a tríade dos modos de envolvimento com o público – contar (*tell*), mostrar (*show*) e interagir (*participate*) – propostos por Hutcheon (2013, p. XIV), uma vez que envolve todas essas formas de interação.

O espectador da sala de cinema atua como um intérprete daquilo que assiste, assim como as adaptadoras atuam como intérpretes dos objetos de cultura que oferecem uma totalização de matérias e de registros prévios, resultantes de um jogo interpretativo singular que são os vídeos realizados pelos indígenas nas aldeias. As adaptações constituem textos totalmente novos, ainda que possuam uma relação de

interdependência com as obras fontes, pois podemos ler ou apreciar as adaptações sem necessariamente recorrer aos vídeos.

Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 196), no capítulo “Os livros da floresta”, da obra *Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil*, explicam que as produções literárias indígenas resultam de um movimento intencionalmente compartilhado por lideranças, intelectuais e professores indígenas com a assessoria de não indígenas que estão a favor da emancipação desses povos. Essa constatação, então, faz admitir a possibilidade uma autoria colaborativa da Coleção UDNA. Segundo as autoras:

A partir de cada contato com o mundo moderno, e isso não cessa de ocorrer há quinhentos anos, mesmo porque tribos ainda são descobertas na contemporaneidade, os índios passam a viver num ambiente de oralidade segunda, em que a hegemonia do escrito coloca o oral em pauta, inserindo-o na virtualidade de narrativas escritas. A mídia eletrônica reintroduz a voz, substituindo a performance única por um objeto reiterável e, portanto, abstrato (registro). De outro ângulo, todas as produções culturais significativas no Brasil atual são basicamente orais, mediatizadas e transformadas por registros sonoros, alfabéticos e visuais. A publicação em livro dos textos oriundos das tradições poéticas indígenas, nascidos anteriormente no ambiente da oralidade primária, reitera essa capacidade paradoxal da linguagem: conservar e aniquilar o sujeito falante. Assim, as culturas tradicionais, no território brasileiro, têm agora, quando a oralidade tem chances de se manifestar oficialmente (mesmo que ainda em âmbito escolar), a oportunidade de se colocarem como produtoras de bens para a troca simbólica – base de toda relação. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 219).

A palavra impressa permite a divulgação das culturas dessas etnias e a comercialização da produção indígena no mercado editorial, tão caro à cultura letrada. Editadas em língua portuguesa ou bilíngues, como é o caso da Coleção, as narrativas indígenas alcançam um público leitor urbano, cosmopolita, não indígena, que começa a conhecer as culturas indígenas pelo olhar e pela voz dos próprios indígenas.

No entanto, é preciso compreender que sempre haverá esse caráter paradoxal e ambivalente quando se faz a impressão da voz indígena, quando a capturamos nos livros – se, por um lado, a tecnologia da escrita literária permite a sobrevivência material das narrativas em formato de livro, por outro, as línguas, uma vez documentadas, no papel, tornam inertes as potencialidades dos discursos e das poéticas dessas sociedades de oralidade primária.

De todo modo, os leitores não indígenas podem perceber que a Coleção faz parte de um projeto que traz à contemporaneidade os saberes ancestrais não vinculados a apenas uma, mas a várias etnias indígenas, e que essas identidades são múltiplas, e em constantes modificações determinadas pelas negociações internas entre os membros do grupo e pelo contato e as trocas com os não indígenas, tão fundamentais à verdadeira emancipação.

3 UM DIA DO VÍDEO, OUTRO DO LIVRO – AS ADAPTAÇÕES DE RITA CARELLI

Nesta seção apresento a descrição comparativa entre os livros adaptados por Rita Carelli e os vídeos realizados por indígenas e não indígenas nas aldeias Wajãpi, Ashaninka e Ikpeng. A metodologia descritiva constitui um exercício árduo pelo qual a pesquisa com adaptações deve se submeter e dedicar toda a sua atenção. Em verdade, qualquer que seja a pesquisa científica, a descrição é uma etapa imprescindível. Freire e Lourdou (2009, p. 20, grifo dos autores) atentam que “é por essa razão que podemos falar da ‘indispensável descrição’”. Descrever em detalhes os vídeos e os livros, em especial na pesquisa em Literatura é, portanto, fundamental para se estabelecer paralelos e possíveis desdobramentos entre as mídias.

Os textos dos livros são bilíngues – primeiro aparece o registro em língua portuguesa e, logo abaixo, na língua própria de cada comunidade. Nos vídeos, há as opções de assistir dublado ou legendado em português. Para realizar a comparação, optei por capturar as imagens dos vídeos com a legenda em língua portuguesa.

3.1 De quando a Terra era nova – *A história de Akykysia, o dono da caça*

Ilustração 8 – Portadas do livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2018a; 2014a).

O filme, com a duração de aproximadamente 10', foi realizado sob a direção de Dominique Tilkin Gallois, antropóloga e professora, coordenadora do Centro de Estudos Ameríndios (Cesta) da Universidade de São Paulo (USP) e Vincent Carelli. No filme, os Wajãpi participam como atores e são os protagonistas da história. É possível assistir ao filme dublado em português em: <<https://youtu.be/idSF6XJbMQk>>.

Os Wajãpi vivem no extremo norte do país, no estado do Amapá, numa área transfronteiriça entre o Brasil e a Guiana Francesa. Essa etnia é falante de uma língua de tronco linguístico Tupi-guarani, sendo que os grupos que vivem no lado estrangeiro apresentam diferenças dialetais por influência de línguas Karib. Entre os Wajãpi do Oiapoque, os homens falam francês e muitos conhecem também a língua Wayana. No mais recente censo realizado, a população estimada era de aproximadamente 1.300 indivíduos vivendo no lado brasileiro da fronteira¹¹.

A fábula sobre Akykysia, monstro canibal, é narrada e interpretada pelos Wajãpi, da aldeia Taitetuwa, Terra Indígena (TI) localizada no Amapá. Rita Carelli, a coordenadora da Coleção, em entrevista concedida em março de 2020, conta a respeito dos critérios utilizados para a escolha dos filmes do projeto Vídeo nas Aldeias a serem adaptados para a literatura:

Eu escolhi esses filmes do catálogo do Vídeo nas Aldeias, pois me pareceram os mais adequados para o público infantil. Eles não foram feitos exclusivamente para crianças, mas agradam a elas. Testei com meus sobrinhos! (Risos). Além dos filmes já prontos selecionados dentro do catálogo (“Das crianças Ikpeng para o mundo”, “Depois do ovo a guerra”, “A história do monstro Khátpy”), extraímos uma das histórias do filme “Segredos da mata”, de Vincent Carelli e Dominique Gallois, feito com os índios Wajãpi (é o único filme da coleção que não tem autoria indígena, mas que foi realizado em uma colaboração muito estreita com a comunidade no início das atividades do Vídeo nas Aldeias). Este extrato resultou em *A história de Akykysia, o dono da caça*. Também fizemos uma remontagem do belíssimo “Bicicletas de Nhanderú” de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira que resultou no filme Mbya-Guarani “Palermo e Neneco” e, por último, encomendamos um novo filme para Wewito Piyãko que realizou para a coleção “No tempo do verão”, o filme sobre o povo Ashaninka. (Conforme Apêndice A).

¹¹ Informações disponíveis em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Waj%C3%A3pi>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Então, o curta-metragem *A história de Akykysia, o dono da caça* foi o único entre os seis que figuram no catálogo do projeto Vídeo nas Aldeias, entre os selecionados para compor a Coleção Um Dia na Aldeia, que não foi realizado exclusivamente por indígenas, e representa um recorte do filme *Segredos da mata* (1998), de autoria dos indigenistas Dominique Gallois e Vincent Carelli.

Nas primeiras cenas, como se pode ver no fotograma¹² a seguir, alguns homens aparecem sentados à frente de uma samaumeira. Eles fumam. O pajé anuncia: “Eu vou contar o que aconteceu com os nossos antepassados quando a Terra ainda era nova.”. Esse anúncio evidencia que a história foi contada pelos antepassados que a vivenciaram antes mesmo de ser transmitida pelos narradores aos seus parentes, sejam eles mais próximos ou mais distantes, desde um tempo inaugural, de quando o planeta apenas começava.

Ilustração 9 – Fotograma do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

Pedro de Niemeyer Cesarino (2015), no livro *Histórias indígenas dos tempos antigos*, descreve que as narrativas de tempos anteriores costuma ser contada durante um ritual específico e que, nessas circunstâncias, o narrador conta algo que

¹² “O fotograma é a imagem unitária de um filme [...]. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundos); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas.” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 136).

escutou de outros parentes mais velhos ou mais sábios. O antropólogo completa que: “Em alguns povos, os pajés são os principais narradores. Eles conhecem as versões mais completas das histórias. Às vezes, conhecem os próprios personagens e lugares da narrativa, pois suas almas conseguem viajar para fora do corpo.” (CESARINO, 2015, p. 10).

No caso da narrativa Wajãpi, supõe-se que os pajés, por serem os narradores, sejam aqueles que detêm a memória ancestral da comunidade e somente eles são capazes de transmitir a história de maneira mais completa, pois têm o corpo ritualmente preparado para que consiga memorizar e aprender melhor as palavras e a sabedoria de seu povo. Algumas vezes, podem variar a maneira de contar, variar o estilo e algum detalhe, sem que o conhecimento essencial seja alterado.

Ilustração 10 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



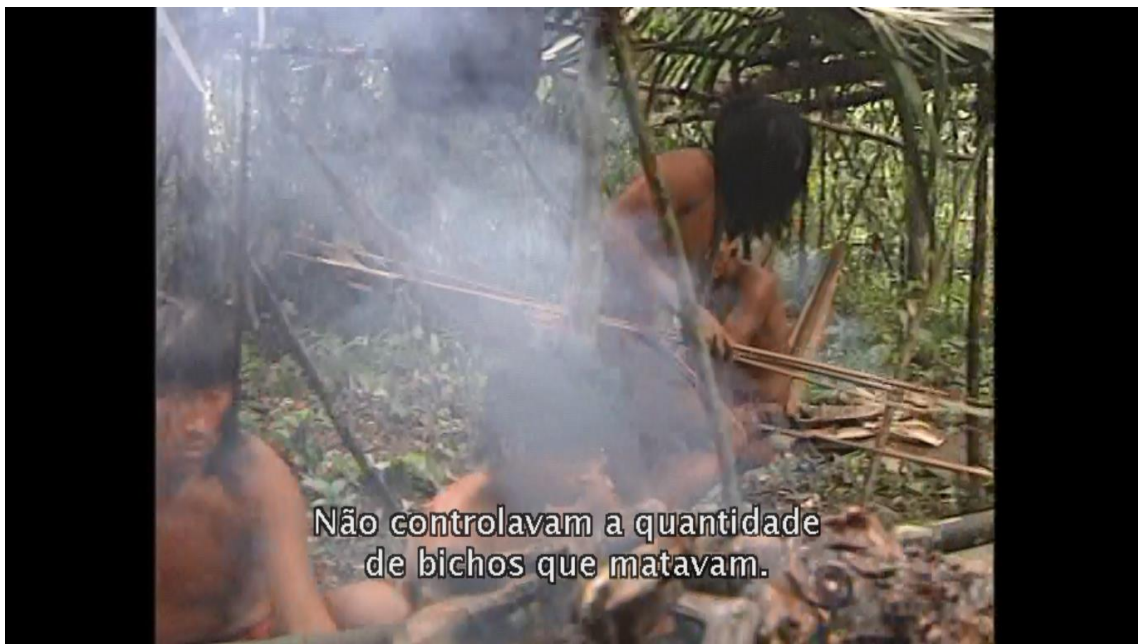
Fonte: Carelli (2014a, s/p).

NAQUELE TEMPO, OS ÍNDIOS WAJÁPI NÃO CONHECIAM O MONSTRO AKYKYSIA. NÃO SABIAM QUE ELE MORAVA DENTRO DO BURACO DO TRONCO DA SAMAÚMA E, DESAVISADOS, SEMPRE PASSAVAM PERTO DELA.

NOKUWAI JĒ AKYKYSIA KUPA MIJĀ, AJAIRE OO KA'A PĒ KUPA REMĒ TĒ WAPISI TITE KWATA, AKYKY, KA'I AMŌ A'Y KUPA. (CARELLI, 2014a, s/p).

No livro o mostro já aparece, em detalhe, desde as primeiras páginas. A história é escrita em língua portuguesa e na língua Wajãpi por Jawaruwa Wajãpi e Roseno Wajãpi. Na adaptação, a narrativa é extradiegética, quer dizer, o narrador conta uma história da qual ele não participa. Esse é um recurso que a adaptadora utiliza para demonstrar que a história está sendo recontada.

Ilustração 11 – Fotograma do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

Os pajés seguem contando que, naquele tempo, os Wajãpi caçavam sem controle da quantidade de animais que matavam, muito além do consumo para a própria subsistência. Caçavam, matavam, comiam e, não satisfeitos, saíam à mata em busca de mais caça. Eles saíram e deixaram a caça sob a vigilância de um jovem. Akykysia observava a tudo de longe.

Assim que os caçadores saem, ele aparece no acampamento. Opera-se uma metamorfose – ao tocar os corpos dos bichos mortos ele se transforma em bicho também, na verdade, numa figura monstruosa. É como se ele trocasse de “roupa”. Akykysia é um agente prosopomórfico, como descreve Viveiros de Castro (2002). No filme de ficção, o indígena Wajãpi que interpreta a personagem Akykysia, de repente, se transforma e “veste” a fantasia de mostro.

Ilustração 12 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a, s/p).

ENTÃO O AKYKYSIA APARECEU.

KONOMIOKYRY JË OJIUPI IWYI OKAPE ARYVO, OVÆE
AKYKYSIA IKO REMË. (CARELLI, 2014a, s/p).

A visão do plano de enquadramento da ilustração, em *close*, focando bem no rosto da personagem, é assustadora. Os olhos, a boca, os dentes proeminentes e as mãos com garras em detalhe evidenciam a monstruosidade de Akykysia. Quando se folheia o livro essa é a página de maior destaque. Akykysia é assim representado conforme o imaginário anímico dos Wajãpi, como um monstro com o corpo coberto de pelos, avermelhado, similar a um grande macaco.

Na visão de Akykysia ele é um humano. Na visão do indígena, ele é um monstro que come gente. Essa mudança de pontos de vista exemplifica o que Eduardo Viveiros de Castro (2002) denomina de “perspectivismo ameríndio”.

Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as “condições” são normais. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como espíritos ou como animais predadores. [...]. Vendo-nos como não humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos. [...] Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350-351, grifo do autor).

Desse modo, o perspectivismo se refere à natureza relacional dos seres e tem a ver com a forma como os seres providos de alma reconhecem a si mesmos e àqueles a quem são aparentados ou “vestidos” como humanos ou que estão vestidos com essa “roupa”, mas são percebidos por outros seres na forma de animais, espíritos ou modalidades de não humanos, como os monstros, no caso de Akykysia. De acordo com o conceito de perspectivismo ameríndio elaborado por Viveiros de Castro (2002), Akykysia seria, então, um mostro canibal, porque ele se percebe como um humano e vê os humanos como animais de caça, não como humanos. Na relação, apenas um ocupa a posição de sujeito.

Akykysia chega ao acampamento e toma em suas mãos os corpos dos macaquinhos que foram assados pelos caçadores. Ele os vê como seus filhos. Começa a entoar uma espécie de canto lamurioso. “– Você que saiu do buraco da árvore, volte! – Você que saiu do buraco da árvore, volte! – Você que saiu do buraco da árvore, volte!”, como que tentando fazer reviver os corpos dos animais carbonizados. O menino vigia tudo sobre o telhado de uma cabana. Para o menino Wajãpi, Akykysia é uma figura não humana, monstruosa.

Ilustração 13 – Fotograma do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

Ilustração 14 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a, s/p).

O MONSTRO CHOROU SOBRE OS BICHOS MORTOS E DISSE:
"EU VOU VINGAR A MORTE DE VOCÊS, OU ESSES ÍNDIOS VÃO
ASSAR TODOS NÓS!"
O MENINO ESCUTOU TUDO ESCONDIDO EM CIMA DA CABANA.

AMË AKYSIA WĀPIRÕ WEIMA KA'Ë, E'I OJAWA: "KWEYWESÕ
PÕKÕ ENE MIJĀ POUPOU ERE NEIKO! Ā! Ā! Ā!". E'I JË OJAWA.
POROEPY TĀ TË E'I JËY WEIMA KÕ KĀ'E PËOJIVY OO.
(CARELLI, 2014a, s/p).

Akykysia chora sobre os bichos mortos e promete vingança. Viveiros de Castro (2002) esclarece que o perspectivismo incide mais frequentemente sobre os grandes predadores e carniceiros ou sobre as presas típicas dos humanos. "Pois uma das dimensões básicas, talvez mesmo a dimensão constitutiva, das inversões perspectivas diz respeito aos estatutos relativos e relacionais de predador e presa." (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 353). O contexto da história de Akykysia, de predação, é oportuno para o estabelecimento do perspectivismo.

Ilustração 15 – Fotograma do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

Quando o mostro vai embora e os caçadores retornam ao acampamento, o jovem conta tudo o que viu e ouviu, porém, eles não acreditam. Dormem sossegados. Akykysia aproveita o descanso dos caçadores e mata todos eles, menos o rapaz, que observava a carnificina de seu esconderijo. Em seguida, ele acompanha, à distância, o monstro até uma enorme sumaúma. Corre e relata os detalhes do acontecido aos seus parentes na aldeia.

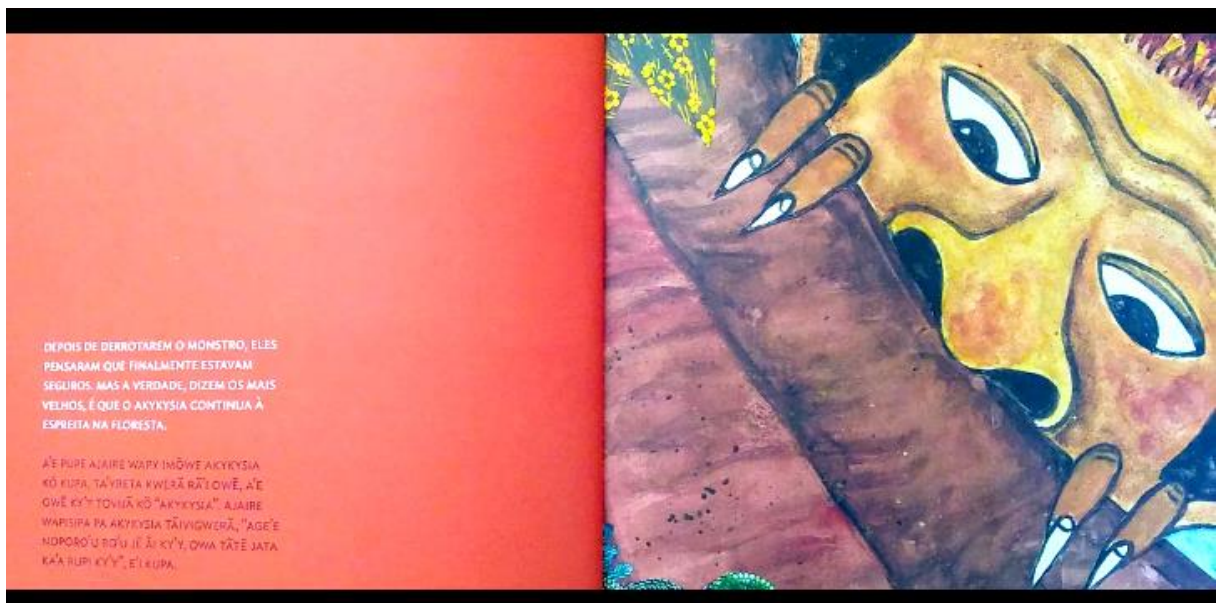
Os Wajãpi seguem atrás do mostro canibal, acendem uma fogueira diante do buraco no tronco da sumaúma, a casa de Akykysia, esperando que ele saia de lá, sufocado pela fumaça. Alguém lembra de jogar pimenta na fogueira, como faziam os mais antigos. O monstro e seus filhos saem de dentro do buraco da árvore e são atacados pelos indígenas que já os esperavam com bordunas e flechas em punho.

Ilustração 16 – Fotograma do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

Ilustração 17 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a, s/p).

DEPOIS DE DERROTAREM O MONSTRO, ELÉS PENSARAM QUE FINALMENTE ESTAVAM SEGUROS. MAS A VERDADE, DIZEM OS MAIS VELHOS, É QUE O AKYKYSIA CONTINUA À ESPREITA NA FLORESTA.

A'E PUPE AJAIRE WAPY IMÕWE AKYKYSIA KÕ KUPA, TA'YRETA KWERÃ RÃ'I OWË, A'E OWË KY'Y TOVIJÃ KÕ "AKYKYSIA". AJAIRE WAPISIPA PA AKYKYSIA TÃIVIGWERÃ, "AGE'E

NOPORO'U RO'U JÉ ĀI KY'Y, OWA TĀTĒ JATA KA'A RUPI KY'Y", E'I KUPA. (CARELLI, 2014a, s/p).

Após derrotarem Akykysia, os Wajãpi acreditavam estar completamente livres do mostro canibal. Mas, pelo que parece, Akykysia é um espírito imortal, que vive à espreita dos predadores da floresta.

Ilustração 18 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a, s/p).

SE UM BRANCO ENTRAR SOZINHO NA MATA, ELE TAMBÉM PODE SER DEVORADO. ENTÃO, CUIDADO COM A QUANTIDADE DE BICHOS QUE MATAR, POIS, SE VOCÊ EXAGERAR, O AKYKYSIA PODE QUERER SE VINGAR.

A'É WYI NOKYJEI YWE'E TITE KARAIKÕ OO, OO TE'ITĒ KA'A RUPI. OVĀE APIJARĀ PĒ KARAIKÕ REMĒ, O'U PA KÕ TĀ AMĒ. AMÕ MIJĀRĀ JAPISIPA REMĒ OJIMOĀRÕ TARYVE AMĒ IJARĀ, AMĒ POROMOTĒKÕRĀ TĀ AMĒ. (CARELLI, 2014a, s/p).

O pajé finaliza dizendo: “Com este filme, até os índios lá do fim da Terra vão ter cuidado com os monstros que eles não conheciam e que podem atacá-los.”. Tanto o filme quanto o livro encerram a narrativa em tom didático e moralizante. Para Almeida e Queiroz (2004), a função das histórias míticas, que estão desde tempos antepassados, seria a de explicar a organização do mundo, regulamentar as crenças, os valores e as leis e garantir a sobrevivência da comunidade. O sentido da

narrativa mítica existe na utilização repetitiva pelos grupos sociais que fundam sua unidade a cada vez que reencenam o acontecimento de origem.

No filme, os pajés alertam os parentes, os “índios do fim da Terra”, sobre os perigos dos monstros da floresta que não conhecem. E, há algo mais, deflagram importantes questões relacionadas ao exagero e ao consumo além do necessário. Nas organizações sociais indígenas há uma recusa ao acúmulo, ao contrário do que acontece na sociedade de consumo capitalista – exacerbadamente acumuladora.

No livro, a adaptadora complementa e estende a advertência ao homem branco quanto à caça predatória. Na última página do livro (vide Ilustração 18), a figura de um jovem branco aparece com um estilingue ou baladeira no bolso, diante da mata verde, como que a contemplar a beleza e os mistérios da floresta. A vingança de Akykysia pesará sobre aqueles que caçam sem medida.

Ilustração 19 – Fotograma do *making off* do filme *A história de Akykysia, o dono da caça*.



Fonte: Carelli (2014a).

No filme de Dominique Gallois e Vincent Carelli, que pode ser considerado de ficção, se comparado aos demais apresentados na Coleção, os indígenas participam realmente como atores. Nisto há uma fabulação, quer dizer, uma forma instigante e criativa dos diferentes gestos artísticos empregados pelos cineastas para realizar a filmagem.

Nas últimas cenas aparece o *making off* do filme, em que um indígena aparece vestido com a “roupa” do mostro Akykysia. Ele sobe, pula, bate no peito e corre assustando as pessoas, que realmente acreditavam se tratar de algum bicho gigante. Até que o jovem Wajãpi tira o capuz que cobria a sua cabeça e todos perceberem se tratar de uma encenação.

O filme dos indigenistas é um dos primeiros realizados pelo projeto Vídeo nas Aldeias e foi montado a partir de planos curtos e de um ritmo mais acelerado, próximo ao televisivo. Somente a partir da entrada de Mari Corrêa na codireção do projeto é que os documentários passaram a ser tomados no tempo mais próximo ao do cotidiano nas aldeias, com as câmeras em tomadas mais longas, sem apuros (NUNES, 2017).

O livro adaptado e ilustrado por Rita Carelli apresenta enquadramentos que se assemelham aos utilizados nas revistas em quadrinho. *A história de Akykysia, o dono da caça*, está no Catálogo White Ravens, da Biblioteca de Munique, na Alemanha, e ganhou o selo Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

Essa distinção, receber o selo de “Altamente Recomendável” não acontece à toa. A narrativa sobre Akykysia é um tipo de história fundamentalmente necessária à compreensão das relações sociais e culturais dos Wajãpi, bem como de outras comunidades indígenas. O conteúdo mítico é o que sustenta as bases da literatura indígena ou que se escreve sobre esses povos. Almeida e Queiroz (2004, p. 261) comentam:

As histórias de antigamente estão na base da literatura indígena, e, como princípio, sustentam o pensamento nas suas várias sociedades, constituindo o que poderia se identificar com o espírito das civilizações. Mesmo a historiografia indígena, que, nos últimos anos e graças à conquista da escrita, passou a existir, encontra seu fundamento na palavra dos antepassados – como dizem os índios – seus livros mais preciosos.

Sobre a formação do mundo e os tempos antigos, Cesarino (2015) estabelece um paralelo com o tempo presente e diz que narrar essas histórias é uma forma de resistência aos tempos difíceis e imediatos. Diria, então, que narrar é resistir. Que as histórias de monstros como o Akykysia persistam, resistam e continuem com sua atmosfera de perigo e mistério a ordenar o planeta para um tempo menos consumista, menos predatório e, em múltiplas perspectivas, mais humano.

3.2 No tempo do verão, tempo de aprender

Ilustração 20 – Portadas do livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2018c; 2014c).

Os Ashaninka são o povo indígena mais numeroso da Amazônia peruana, falantes de uma língua pertencente à família linguística Aruák ou Arawak. A maioria da população vive no Peru, na região do Alto Juruá, e apesar de existirem diferenças dialetais, há também uma grande homogeneidade cultural e linguística, principalmente entre os grupos fronteiriços. Ao longo do tempo, a etnia recebeu vários nomes, entre os quais “Campa” ou “Kampa” é o termo mais conhecido e utilizado por antropólogos e missionários. “Ashenĩka” é a autodenominação desse povo e pode ser traduzida como “meus parentes” ou “minha gente”¹³.

O curta-metragem de 22’, com a direção compartilhada de Wewito Piyãko e Vincent Carelli foi filmado na Terra Indígena (TI) Apiwtxa¹⁴, que congrega várias aldeias, sob a liderança de Isaac e Wewito Piyãko, localizada às margens do rio Amônia, afluente do Juruá, no ponto mais ocidental do Acre, precisamente nos municípios de Marechal Thaumaturgo, Feijó e Tarauacá. É possível assistir ao filme dublado em português em: <<https://youtu.be/g7ye5N4nHi8>>.

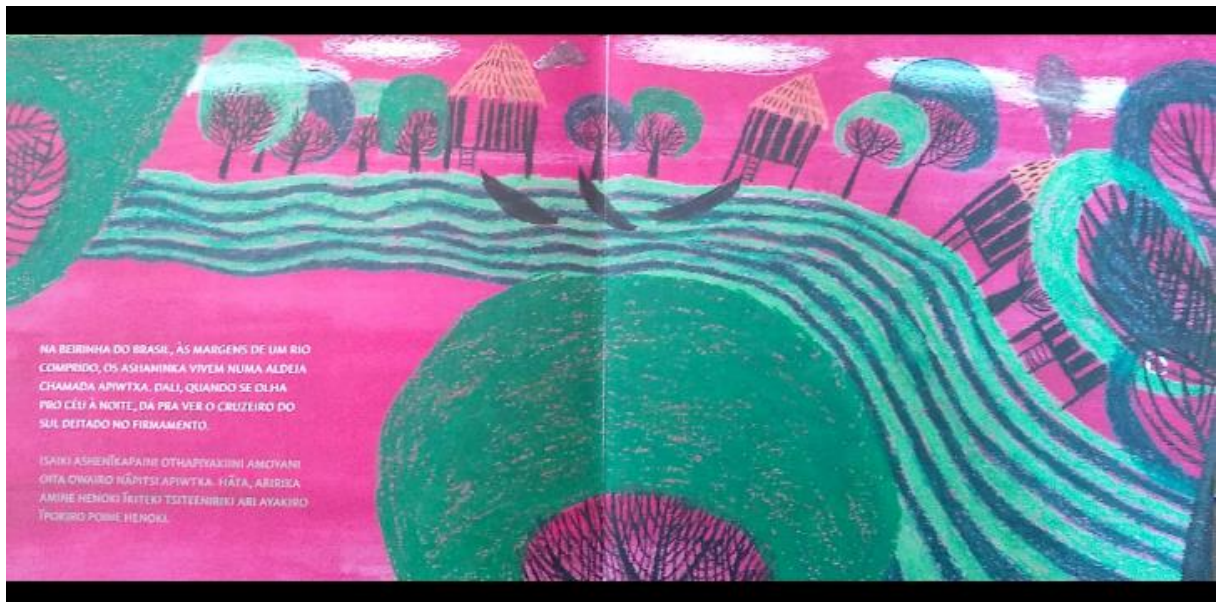
¹³ Informações disponíveis em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ashaninka>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

¹⁴ A palavra “apiwtxa” significa, na tradução para a língua portuguesa, “todos juntos” ou “todos unidos”. (PIMENTA, 2006, p. 132).

O Vídeo nas Aldeias já realizou outros filmes na TI Apiwtxa, com a colaboração dos cineastas Ashaninka formados pelo projeto, a saber: “Pega, não pega” (1999), “No tempo das chuvas” (2000), “Dançando com Cachorro” (2001), “Shomõtsi” (2001) – este último é um documentário sobre o tio de Wewito Piyãko, cujo nome Shomõtsi significa, na língua indígena, “beija-flor” – e “A gente luta, mas come fruta” (2006). No livro organizado por Ana Araújo (2011, p. 73), Vicent Carelli explica que “nossa tentativa nas oficinas é justamente essa: instigar uma postura diante do mundo, a proximidade dos personagens, a observação que dura. E as ideias e os acontecimentos tomando corpo, tomando forma, o filme nascendo.”.

Wewito Piyãko, codiretor do filme “No tempo do verão”, é professor na escola da aldeia Apiwtxa e também um cineasta indígena formado pelas oficinas do VNA. Sobre o trabalho com o vídeo, Wewito comenta: “A cada exibição eu compreendia mais o que era o trabalho com vídeo. Não é apenas o registro. É também saber apresentá-lo, saber dizer do seu trabalho e da sua gente, do filme e da comunidade à qual o filme pertence.” (ARAÚJO A., 2011, p. 78).

Ilustração 21 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c, s/p).

NA BEIRINHA DO BRASIL, ÀS MARGENS DE UM RIO COMPRIDO, OS ASHANINKA VIVEM NUMA ALDEIA CHAMADA APIWTXA. DALI, QUANDO SE OLHA PRO CÉU À NOITE, DÁ PRA VER O CRUZEIRO DO SUL DEITADO NO FIRMAMENTO.

ISAIKI ASHENÍKA PAINI OTHAPIYAKIINI AMOYANI OITA OWAIRO NĀPITSI APIWTXA. HĀTA, ARIRIKA AMINE HENOKI ÍKITEKI TSITEENIRIKI ARI AYAKIRO ÍPOKIRO POINE HENOKI. (CARELLI, 2014c, s/p).

O livro inicia com a descrição poética da localização geográfica da aldeia Ashaninka. A paisagem natural é recriada nas ilustrações, com desenhos em traços marcantes e cores quentes e frias em contrastes vibrantes. Na Apiwtxa, durante o verão, as crianças deixam de ir à escola para aprender com os mais velhos os saberes da cultura tradicional – fazer flechas, construir abrigo à margem do rio, acender fogo, cozinhar macaxeira, fisgar peixe com arpão, entre outras tarefas. As crianças Tayri, Piyāko e Bianca nos mostram que essas experiências podem ser muito divertidas.

José Pimenta (2006), antropólogo que se debruçou em sua tese de doutorado sobre a história e política Ashaninka, escreve que ao longo das últimas décadas, essas comunidades do rio Amônia, após a demarcação da TI, iniciaram, com o apoio de diversos parceiros, a elaboração de projetos de sustentabilidade ambiental. Uma das ações desses projetos está voltada à criação de escolas nas aldeias, cujos objetivos visam, sobretudo, o manejo sustentável dos recursos florestais.

Após a demarcação da TI, em 1992, [os Ashaninka] iniciaram, com o apoio de diversos parceiros, uma longa luta pela sustentabilidade de seu território, alcançando reconhecimento nacional e até internacional. A inauguração da Escola Yorenka Ātame (Saber da Floresta), em 2007, é fruto e símbolo dessa rica experiência dos Ashaninka com projetos sustentáveis. Ela materializa a determinação de um povo que vem lutando, incansavelmente, há mais de duas décadas, contra a exploração ilegal de madeira em seu território e, de modo mais geral, para o desenvolvimento sustentável de toda a região do Alto Juruá. (PIMENTA, 2006, p. 97).

Quanto à organização social da aldeia, os Ashaninka formam grandes grupos domésticos que, por sua vez, formam pequenos núcleos populacionais, de cinco ou seis famílias nucleares, em torno de poucas casas. Os laços de consanguinidade e de afinidade estruturam a reciprocidade e a cooperação entre as diferentes famílias nucleares que compõem o grupo doméstico, que trabalham em conjunto nos roçados, na repartição da caça, na comensalidade, entre outras ações comunitárias, formando uma unidade política estável (PIMENTA, 2006).

Os Ashaninka possuem uma maneira particular de observar e interagir com a natureza. Eles norteiam suas atividades diárias em função das variações

climáticas da região amazônica onde vivem. Na Amazônia há duas estações mais distintas – o inverno ou tempo das chuvas intensas e o verão ou tempo de sol intenso e menos incidência de chuvas. É esse ciclo climático que orienta a atividade produtiva e de sociabilidade da comunidade.

Durante o inverno, as crianças frequentam a escola Yorenka ãtame (Saber da Floresta) e aprendem uma importante lição – o bilinguismo. Os pequenos são alfabetizados na língua Aruák e em língua portuguesa, pois o bilinguismo representa uma ferramenta muito útil e necessária para a elaboração e execução de projetos dos Ashaninka com os seus parceiros políticos. Numa cena no interior da escola, um professor ensina as diferenças entre o lixo “bom” e do lixo “ruim” para a natureza. Ao final da aula, o professor anuncia que chegou o tempo do verão e que as crianças poderão ir às suas casas aprender com os seus pais.

Ilustração 22 – Fotograma do filme *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c).

Ilustração 23 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c, s/p).

NO TEMPO DO VERÃO, AS CRIANÇAS NÃO VÃO À ESCOLA. ELAS ANDAM COM SEUS PARENTES PARA APRENDER COM ELES AS COISAS QUE PRECISARÃO SABER QUANDO CRESCER.

OSARÉTSI PAITEKI EÉTHERIKI EERO IKIYAANAI ISHIKORAKI, HATANAKI RANASHIWAITXA ITSIPATXAARI ISHENÍKA PAINI, IKOWIR IYOTERI. (CARELLI, 2014c, s/p).

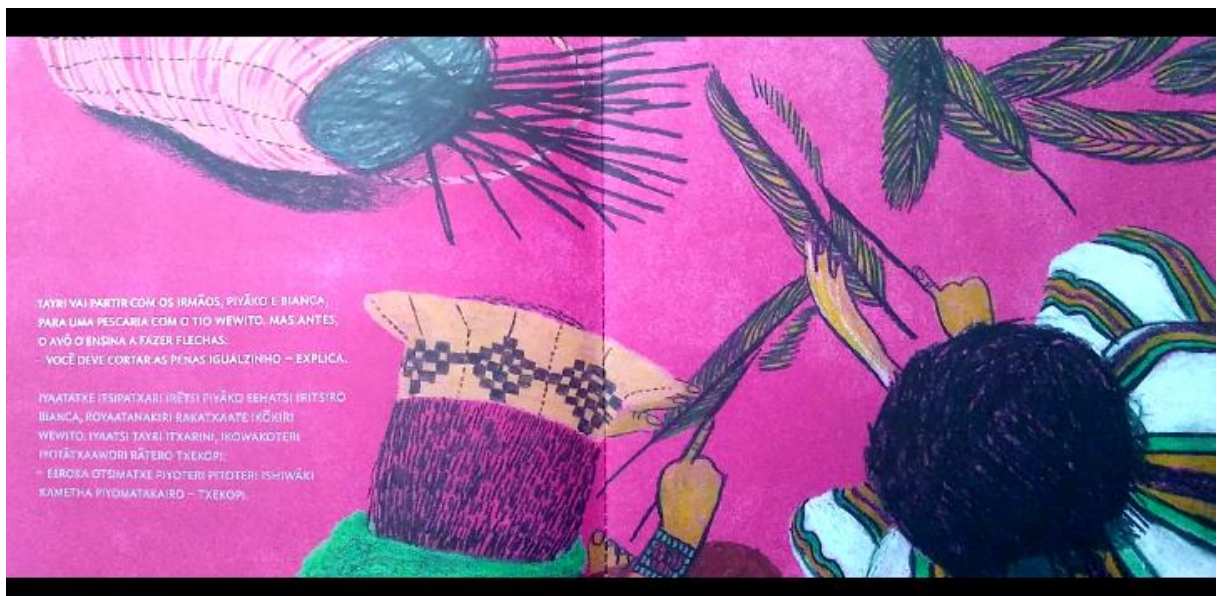
As estações do ano implicam o modo de vida dos Ashaninka. É precisamente no tempo do verão, fora das casas e da escola, que adultos e crianças convivem. Os mais jovens aprendem com os mais velhos as formas de ser e estar do seu povo. As crianças aprendem pela observação e pela modelagem do trabalho dos mais velhos. O cineasta Wewito, tio de Tayri, é também personagem do vídeo que registra as atividades cotidianas da aldeia Apiwtxa.

Ilustração 24 – Fotograma do filme *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c).

Ilustração 25 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c, s/p).

TAYRI VAI PARTIR COM OS IRMÃOS, PIYÃKO E BIANCA, PARA UMA PESCARIA COM O TIO WEWITO. MAS ANTES, O AVÔ O ENSINA A FAZER FLECHAS:
– VOCÊ DEVE CORTAR AS PENAS IGUALZINHO – EXPLICA.

IYAATATXE ITSIPATXARI IRËTSI PIYÃKO EEHATSI IRITSIRO BIANCA, ROYAATANAKIRI RAKATXAATE IKÔKIRI WEWITO.

IYAATSI TAYRI ITXARINI, IKOWAKOTERI IYOTĀTXAAWORI
 RĀTERO TXEKOPI:
 – EEROKA OTSIMATXE PIYOTERI PITOTERI ISHIWĀKI KAMETHA
 PIYOMATAKAIRO – TXEKOPI. (CARELLI, 2014c, s/p).

Tayri aprende com o tio a fazer a rede de pesca e aprende com o avô a preparar e a decorar as flechas. O velho repreende as crianças e diz que estão cortando as penas de maneira errada, que elas devem observar e cortar exatamente como ele está fazendo. Para tudo há uma técnica e a partir da observação é que se pode aprender. No vídeo, o avô ainda explica que as flechas de taboca, uma planta de caule oco parecido ao bambu, como eram feitas pelos antigos, eram as mais letais para se utilizar na caça.

No filme, crianças e adultos aparecem vestidos com a kushma, uma indumentária tradicional de seu povo.

A palavra “kushma”, de origem quéchua, designa a vestimenta tradicional usada pelos Ashaninka. Em sua própria língua, eles também usam o termo “kitharentsi” que define tanto a vestimenta como o tear e o tecido. A kushma é um elemento importante de identidade cultural. Os Ashaninka gostam de lembrar que nunca andaram nus. Eles possuem uma longa tradição no trabalho de fiar o algodão e não esperaram a chegada dos brancos para cobrirem seus corpos. (GAVAZZI, 2012, p. 104).

A túnica masculina tem o decote em forma de “V” e apresenta listas verticais, enquanto que a feminina tem o decote em “U”, e listas horizontais. E aparecem adornados com o txoshiki, um tipo de colar confeccionado com várias espécies de sementes nativas, com muitas voltas, usado a tiracolo em diagonal. Usam o amatherentsi, chapéu feito com uma palmeira de cocão e enfeitado com penas de arara. Estes últimos acessórios são de uso exclusivo dos homens. (GAVAZZI, 2012, p. 104-106). Esses elementos aparentemente decorativos em destaque, na verdade, são elementos da cultura que revelam toda uma tradição que o povo do Alto Juruá insiste em preservar.

Depois de um certo tempo de uso, as vestimentas são tingidas com lama e casca de árvore, o que faz com que elas adquiram uma coloração escura. Esse fato pode estar relacionado aos ideais Ashaninka de uso sustentável dos recursos naturais, pois quando se faz o reaproveitamento das peças, há também uma diminuição do consumo de matéria-prima para a fabricação de novos objetos. As kushmas escuras são peças customizadas.

No verão as famílias montam acampamentos à beira do rio. As atividades todas são realizadas ao ar livre. As crianças participam da vida cotidiana das aldeias, nos trabalhos domésticos, na caça, na pesca, em tudo elas estão aprendendo a partir da observação do trabalho dos mais velhos. É nesse interstício que os pais testam o conhecimento dos filhos.

Há uma divisão das tarefas. Os meninos copiam os gestos dos homens e as meninas copiam os gestos das mulheres. Os diálogos são breves. Predomina a observação da câmera sobre os episódios do cotidiano. No livro, o narrador engloba o modo narrativo e o descritivo, com predominância desta última abordagem, desde um ponto de vista externo e objetivo.

Ilustração 26 – Fotograma do filme *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c).

Ilustração 27 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c, s/p).

PANELAS NO FOGO E ARPÕES EM PUNHO. AS MENINAS DESCASCAM MACAXEIRAS E OS MENINOS MERGULHAM EM BUSCA DE PEIXES PARA O ALMOÇO.

KOTSIRONAKI PĀPARIKI, OTEYAKIRO KĒTAMĒTOSI
 AKOKĪTAKI. TSINAYEERIKI OTAYAWAYTSI KANIRI
 SHIRĀPARIYEERI IRIRORI HATSI IKAMAWAYTSI HIYAKI RAMINE
 SHIMA ASHI ROYARI. (CARELLI, 2014c, s/p).

Ilustração 28 – Fotograma do filme *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c).

Os hábitos alimentares representam um dos aspectos mais importantes de qualquer sociedade. Cada grupo humano possui sua própria competência no que diz respeito à utilização dos alimentos, às diferentes maneiras de prepará-los, assim como de consumi-los. Veja-se que as meninas preparam a macaxeira, uma raiz tuberosa muito cultivada e consumida pelas comunidades indígenas e pelos amazônidas de um modo mais geral. As meninas preparam esse produto que servirá para a refeição, enquanto os meninos se lançam à pesca. Nessas ações, as crianças trabalham, mas também se divertem. Esses movimentos todos formam parte de sua rotina na época mais quente do ano. Esses elementos formam um dos traços identitários mais fortes de um povo, porque neles se reconhece.

Ilustração 29 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *No tempo do verão*.



Fonte: Carelli (2014c, s/p).

CHEGANDO EM CASA, ENTREGUES AO BALANÇO GOSTOSO DA REDE, AS CRIANÇAS DESCANSAM E CONTAM PARA A MÃE AS AVENTURAS DA VIAGEM E TUDO O QUE APRENDERAM NESSES DIAS DE VERÃO.

ARETAPAKA PĀKOTSIKI, SHŌKAWAYTAPAKA KEWOTSIKI, MAKORIYAPAKE EĒTXERI, KĒKITHAWAYTAPAKA IKAMĀTSIRO INIRO MAWOINE OYTAKA RIYOTAKIRO HIROKAKI KITEESHIRIKI RIYATAKITSI IMAWAYTSI OSARĒTSIPAYTEKI. (CARELLI, 2014c, s/p).

Ao final da narrativa, as crianças voltam à casa e conversam descontraidamente com a mãe sobre tudo o que fizeram e aprenderam durante os dias de acampamento. O que pode parecer o relato de dias de trabalho infantil, em verdade, revela os modos de vida das crianças Ashaninka em seu ambiente familiar. E são exatamente essas tarefas que constituem para a criança não somente uma distração, mas também o aprendizado de numerosas regras sociais, bem como de algumas atividades indispensáveis à sobrevivência física e cultural do grupo.

José Francisco Serafim (2009, p. 107), estudioso da antropologia fílmica e do cinema documentário, comenta que os estudos a respeito do mundo da infância em comunidades indígenas é frequentemente negligenciado por antropólogos e pesquisadores dessas populações e que a criança indígena é mencionada nesses estudos unicamente quando participa de rituais de iniciação, de sistemas de parentescos, ciclos de vida ou sobre questões relativas à educação escolar formal dos mais jovens dentro das aldeias.

O antropólogo levanta a hipótese “de que o estudo dos aprendizados da criança seria o procedimento mais eficaz para nos fazer descobrir sobre que bases repousa a identidade do grupo.” (SERAFIM, 2009, p. 109). As palavras do autor servem para justificar, talvez, as razões da publicação desse diário da aldeia Ashaninka no catálogo da Coleção UDNA, pois mostram as crianças no desenvolvimento de atividades rotineiras, desde o acordar, tomar banho no rio, brincar, pescar, caçar, ir à escola, aprender com os mais velhos, entre outras tarefas cotidianas. *No tempo do verão*, adaptação realizada por Rita Carelli sobre o filme homônimo codirigido por Wewito Piyãko e Vincent Carelli, o que prevalece é a descrição das aprendizagens das crianças fora do ambiente escolar.

Ilustração 30 – Fotograma do filme *No tempo do verão*.



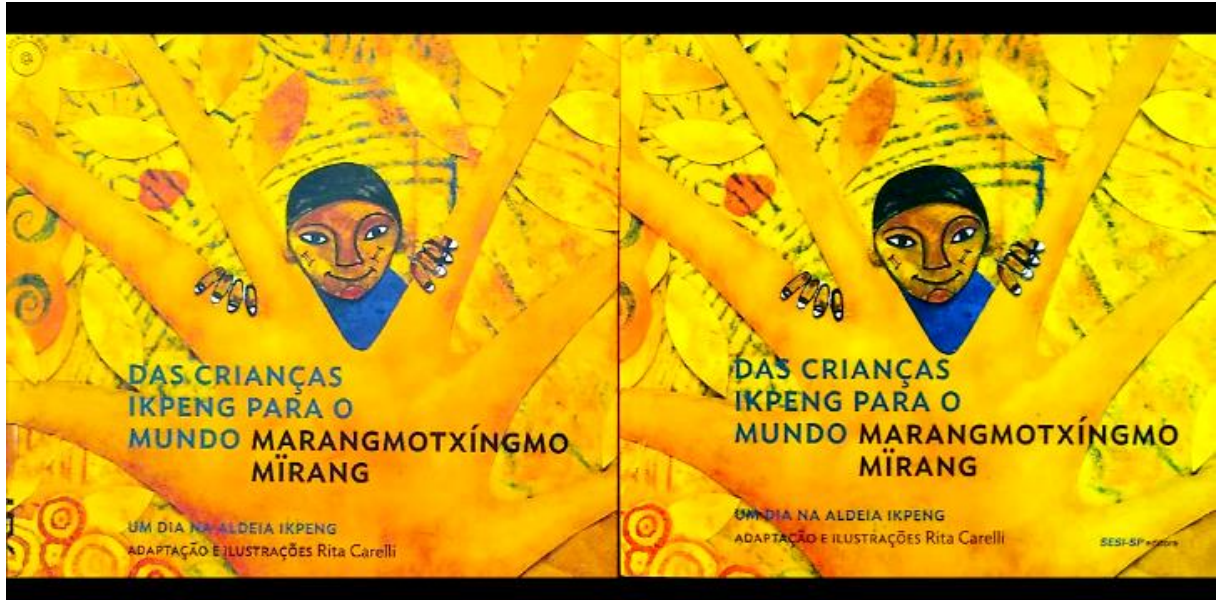
Fonte: Carelli (2014c).

Nas cenas finais do filme, acompanhamos o *piyarentsi*, um ritual marcadamente festivo, mas que compreende também dimensões econômicas, políticas e religiosas para os Ashaninka. De acordo com Pimenta (2006), nos *piyarentsi* discute-se sobre muitos assuntos, sendo o principal modo de interação social entre os grupos familiares na aldeia. Em *Apiwtxa*, o *piyarentsi* ocorre com muita frequência, geralmente todos os finais de semana.

No fotograma em destaque (Ilustração 30), Tayri diz que está aprendendo muitas coisas sobre a tradição Ashaninka com Omtxoki. O menino ainda questiona: “Se ninguém ensinar como é que eu aprendo?”, deflagrando a importância que os ensinamentos dos mais velhos e mais experientes têm para a formação e o aprendizado das crianças indígenas, que aprendem e se educam na rotina da escola e, tanto mais, nas práticas cotidianas com o grupo.

3.3 Das crianças Ikpeng para o mundo – do vídeo à carta

Ilustração 31 – Portadas do livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2018b; 2014b).

O povo Ikpeng, como se autodenominam, ou Txicão, denominação atribuída por povos inimigos, vive atualmente no Parque Indígena do Xingu, ao norte do Mato Grosso. Os Ikpeng pertencem a grupos indígenas conhecidos por Arara – Ikpeng, Yaruma, Apiaká e Arara – os quais guardam entre si semelhanças linguísticas, são falantes de uma língua pertencente à família linguística Karib, e culturais, especialmente em razão das tatuagens na face que os identificam¹⁵.

O volume *Das crianças Ikpeng para o mundo, Marangmotxíngmo Mirang*, na língua Ikpeng, traz o registro em vídeo da aldeia realizado pelos cineastas indígenas Natuyu Yuwipó Txicão e Karané e Kumaré Ikpeng, guiado por quatro crianças Ikpeng – as meninas Yampi e Yuwipó e os meninos Kamatxi e Eruwó.

Essas crianças apresentam sua aldeia em resposta a uma vídeo-carta que receberam das crianças de Sierra Maestra, em Cuba. Elas mostram as casas, os animais, as frutas, entre outros objetos e elementos do cotidiano da aldeia. É possível assistir ao filme dublado em português no *link*: <<https://youtu.be/MNleHjdfvJg>>.

¹⁵ Informações disponíveis em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ikpeng>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Assim é classificada a produção dos Ikpeng “vídeo-carta” e, embora não seja propriamente escrita, como estamos acostumados a pensar o gênero epistolar, ela é sim uma missiva. De acordo Brigitte Diaz (2016, p. 13), em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, as cartas ou trocas epistolares são “linhas de dizer” que estão demasiadamente imbricadas às “linhas de vida”. Os Ikpeng, quando elaboram a sua vídeo-carta, falam em sua própria língua, que revela o seu vocabulário singular, interligado ao seu cotidiano, confirmando a premissa da autora.

Seguindo mais ou menos a estrutura da carta, nas primeiras cenas, as crianças se apresentam e se dirigem aos seus destinatários. O menino Kamatxi diz que vai apresentar a aldeia e pede que as outras crianças que assistirem ao vídeo, lhe respondam informando sobre suas aldeias. Registre-se, uma vez mais, que preferi utilizar, para capturar os fotogramas, os vídeos legendados, em que as crianças falam a língua Ikpeng e a legenda aparece com a tradução em língua portuguesa. Essa opção metodológica, não fortuitamente, deixa mais evidente que as crianças se comunicam em sua língua materna, preservando a identidade dos Ikpeng.

Ilustração 32 – Fotograma da vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b).

Observa-se que no vídeo há o emprego do discurso direto. As crianças se deixam filmar para serem mostradas a outras crianças. A fala, mesmo quando

dirigida à câmera, nunca é explicativa ou analítica, mas, sobretudo, descritiva. Já no livro-adaptação, Rita Carelli, como mediadora nesta interface, torna o discurso indireto, pois ela reconta aquilo que observa, como se pode ler no excerto abaixo:

DEPOIS DE TOMAR BANHO DE RIO E COMER MANGABA, ELES IRÃO NOS MOSTRAR A SUA ALDEIA. VAMOS PASSAR UM DIA COM ELES?

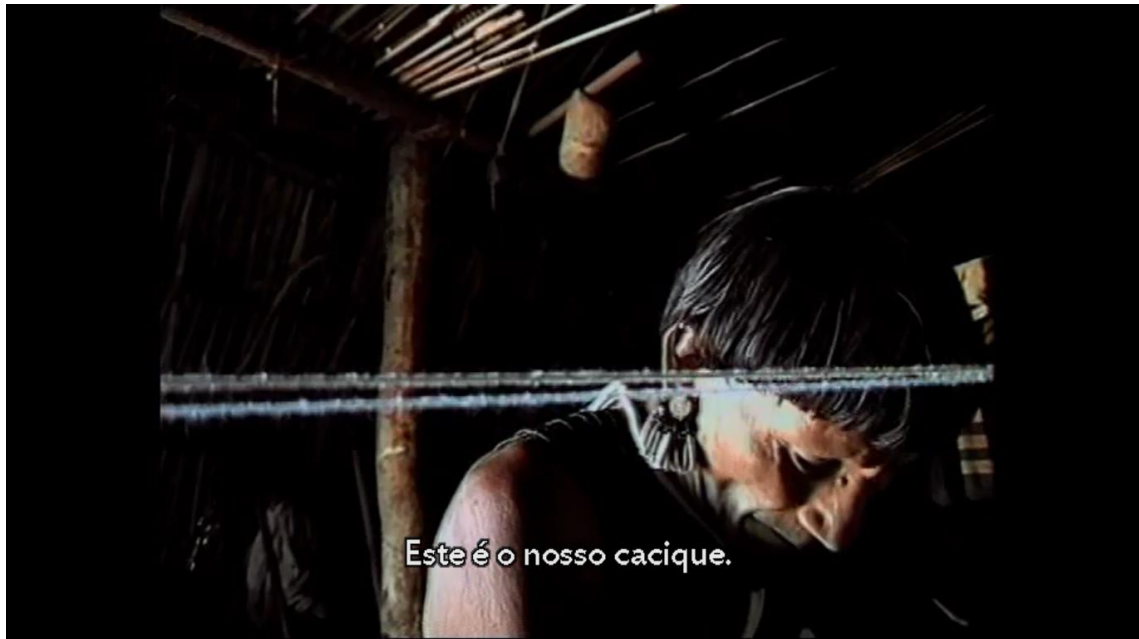
IPTUP WONGNE IGRU GWAKTXI, OET ENAPTUWONGNE ERORÏT MAN TOTXITKON ENEMPOT TXIMINA İNA. MA MA IMAPONGNE WİTİMAMNE? (CARELLI, 2014b, s/p).

A adaptadora utiliza o foco narrativo em terceira pessoa. Aqui há, pois, uma implicação, uma vez que “[...] aqueles que escrevem romances a partir de filmes têm de decidir que ponto de vista adotar para replicar o olhar da câmera, e essa tarefa não é menos difícil.” (HUTCHEON, 2013, p. 88). No livro há uma mudança do ponto de vista, pois a adaptadora se limita à descrição do que alcança sua própria observação, sem interferir mais diretamente no discurso das personagens da história narrada. Este é um fator de relevância para o entendimento não somente da estrutura narrativa da obra, como também do posicionamento ético e estético da Coleção UDNA, na qual os indígenas são respeitados em suas subjetividades e discursividades.

Em *Das crianças Ikpeng para o mundo* (CARELLI, 2014b), a adaptadora é compelida a narrar apenas o que registrou, e, quando encontra alguma dificuldade para realizar a paráfrase, opta pela utilização do discurso direto, com a sinalização com os dois pontos e o travessão. Dessa forma, evita intrometer-se naquilo que é dito pelas crianças e desenvolve a narrativa como observadora que pode vislumbrar o máximo, segundo a perspectiva em que se coloca, porém, dentro dos limites de suas características pessoais.

No início do vídeo, os planos apresentam a caminhada das crianças pela aldeia. As meninas apresentam a casa do cacique:

Ilustração 33 – Fotograma da vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b).

Ilustração 34 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b, s/p).

CHEGANDO NA ALDEIA, AS CRIANÇAS NOS LEVAM PARA A CASA DO CACIQUE, O CHEFE DA TRIBO.
 – PODEM ENTRAR! – CONVIDAM ELAS. – O CACIQUE ESTÁ FAZENDO UM COCAR.

TXIMNA ERORUP TXITAKTXI TXIMNA ARĪLĪNGMO MAN OKE GWEREM EWRĪ WARAKTXI, OTXIT EREM.

– OMOMTĪK! – EPKATĪK TXINA. – OROK TĪGAPNANG GWEREM.
(CARELLI, 2014b, s/p).

As crianças mostram também como sua cultura fora modificada após o contato com o branco. Falam de um tempo anterior, de quando habitavam o seu território ancestral, próximo ao rio Jatobá, no Estado do Mato Grosso, antes do contato com o homem branco, quando também utilizavam outros materiais na confecção dos seus objetos e utensílios, em sua forma mais natural, porque eram manufaturados, diferentes dos utilizados hoje, inseridos e incorporados à cultura dessa etnia indígena após o contato com as “tecnologias” dos brancos.

No vídeo, o cineasta recorre a imagens de arquivo, de modo a materializar a memória dos antepassados que surge a partir das palavras dos mais velhos e também como um modo de reelaborar a experiência histórica dos Ikpeng. As crianças mostram o híbrido entre o antigo e o moderno e como essas temporalidades se dão simultaneamente. Elas apresentam os objetos e explicam a utilidade de cada coisa, como se pode ver na ilustração a seguir:

Ilustração 35 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



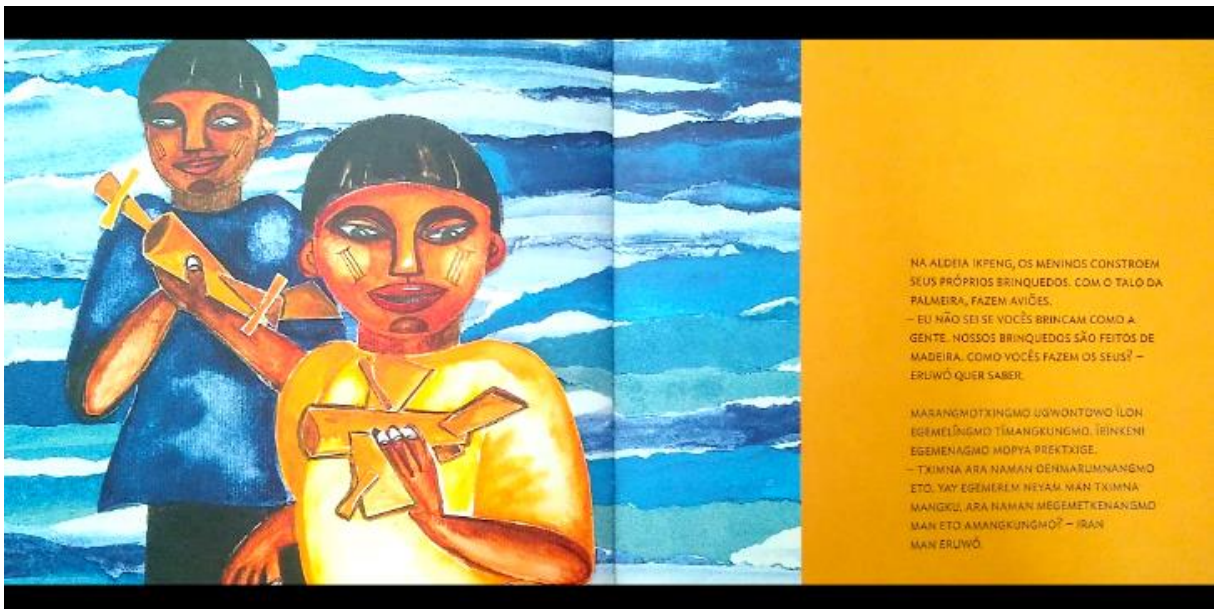
Fonte: Carelli (2014b, s/p).

O QUE DIZER DAS FLECHAS?
– NÓS FAZEMOS NOSSAS FLECHAS COM TABOCA E PENA DE GAVIÃO – ENSINA ERUWÓ. – OS ANTIGOS USAVAM FIO DE BANANA BRAVA PARA PRENDÊ-LAS, AGORA NÓS USAMOS A LINHA DOS BRANCOS.

AKEREK TXIMNA AWOPTON TĪPRĪ – KELAN ERUWÓ. –
YAKPOROMPOTKE IMOMĪTKELĪNGMO ERANGRON,
IMENELOGON TUPI MAKUN KE TXIMNA AWOPTONANG MAN.
(CARELLI, 2014b, s/p).

Esses elementos poderiam chocar e causar estranhamento ao observador mais purista, pois não correspondem ao que se espera ver dos povos indígenas, ainda idealizados como “selvagens”, no entanto, é justamente a presença desses elementos que nos dizem das culturas indígenas na contemporaneidade, resultantes do contato, das trocas incessantes entre os Ikpeng com os não indígenas.

Ilustração 36 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b, s/p).

NA ALDEIA IKPENG, OS MENINOS CONSTROEM SEUS PRÓPRIOS BRINQUEDOS. COM O TALO DA PALMEIRA, FAZEM AVIÕES.

– EU NÃO SEI SE VOCÊS BRINCAM COMO A GENTE. NOSSOS BRINQUEDOS SÃO FEITOS DE MADEIRA. COMO VOCÊS FAZEM OS SEUS? – ERUWÓ QUER SABER.

MARANGMOTXINGMO UGWONTOWO İLON EGEMELİNGMO TİMANGKUNGMO. İRİNKENİ EGEMENAGMO MOPYA PREKTXIGE.

– TXIMNA ARA NAMAN OENMARUMNANGMO ETO. YAY EGEMEREM NEYAM MAN TXIMNA MANGKU. ARA NAMAN MEGEMETKENANGMO MAN ETO AMANGKUNGMO? – IRAN MAN ERUWÓ. (CARELLI, 2014b, s/p).

As imagens seguintes revelam a convivência de elementos tradicionalmente indígenas junto a outros elementos não indígenas, que foram incorporados, ao longo dos anos, ao cotidiano da aldeia – ocas ao lado de antenas parabólicas, rios e bicicletas, vestes de rituais (penas e pinturas corporais) misturados a roupas em tecido e poliéster. Essas alternâncias de imagens são indicativas das incorporações e das mudanças que o povo vem experimentando em sua vida cotidiana.

Poderíamos dizer que essas mesclas entre o tradicional e o moderno são resultados de um sincretismo cultural. Entretanto, García Canclini (2019) adverte que “hibridismo” seria o conceito mais adequado para tratar desses processos, objetos e práticas socioculturais que integram e inter-relacionam elementos de diferentes culturas. Nessa dinâmica, o autor de *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, sugere o termo “hibridação”, posto que este termo:

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (GARCÍA CANCLINI, 2019, p. 19, grifo do autor).

Assim, na aldeia Ikpeng, as crianças apresentam a convivência entre tradição e modernidade, de modo a desconstruir o estereótipo da pureza cultural, que denega a interculturalidade e a existência dos povos indígenas no tempo presente. Essas imagens contradizem uma visão purista dos indígenas, segundo a qual eles permanecem com a sua cultura intacta, sem modificações sociais e culturais.

O documentário promove uma interessante discussão em torno da ambivalência que envolve as questões da tradição e da modernidade, e das tensões e negociações entre as gerações de indígenas (mais jovens e mais velhos) e as culturas (indígenas e não indígenas) e do processo de apropriação das tecnologias de produções de imagens e sons como modo de resguardar as memórias e reelaborar as tradições ancestrais indígenas.

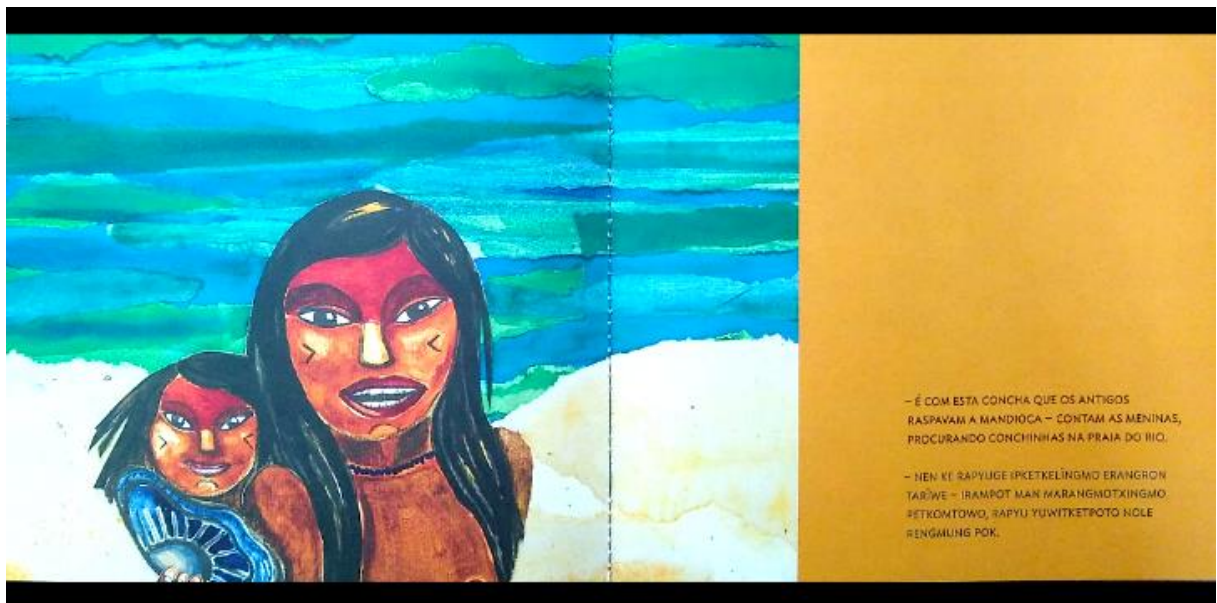
Outro exemplo desse hibridismo entre o ontem e o agora, dá-se quando as meninas, em uma relação simbiótica com a natureza circundante, mostram uma pequena concha, retirada da praia à beira do rio. Elas dizem que esse elemento serve como instrumento de corte e para a raspagem da mandioca. “Assim as mulheres faziam para raspar a mandioca”. Mais adiante, há a recriação dessa cena pela ilustradora Rita Carelli.

Ilustração 37 – Fotograma da vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b).

Ilustração 38 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b, s/p).

– É COM ESTA CONCHA QUE OS ANTIGOS RASPAVAM A MANDIOCA – CONTAM AS MENINAS, PROCURANDO CONCHINHAS NA PRAIA DO RIO.

– NEM KE ROPYUGE IPKETKELINGMO ERANGRON TARIWE – IRAMPOT MAN MARANGMOTXINGMO PETKOMTOWO, ROPYU YUWITKETPOTO NOLE RENGUMUNG POK. (CARELLI, 2014b, s/p).

Nas cenas posteriores, o filme desliza numa mescla de temporalidades – o tempo presente, da gravação, e o tempo passado, pelo uso de imagens de arquivo. O vídeo está mostrando a preparação de Eruwó para o Wagré – ritual de iniciação das crianças no mundo adulto, com a tatuagem no rosto – e, de repente, aparecem imagens de arquivo, mostrando a tatuagem de Kamatxi, em 1998.

Ilustração 39 – Fotograma da vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b).

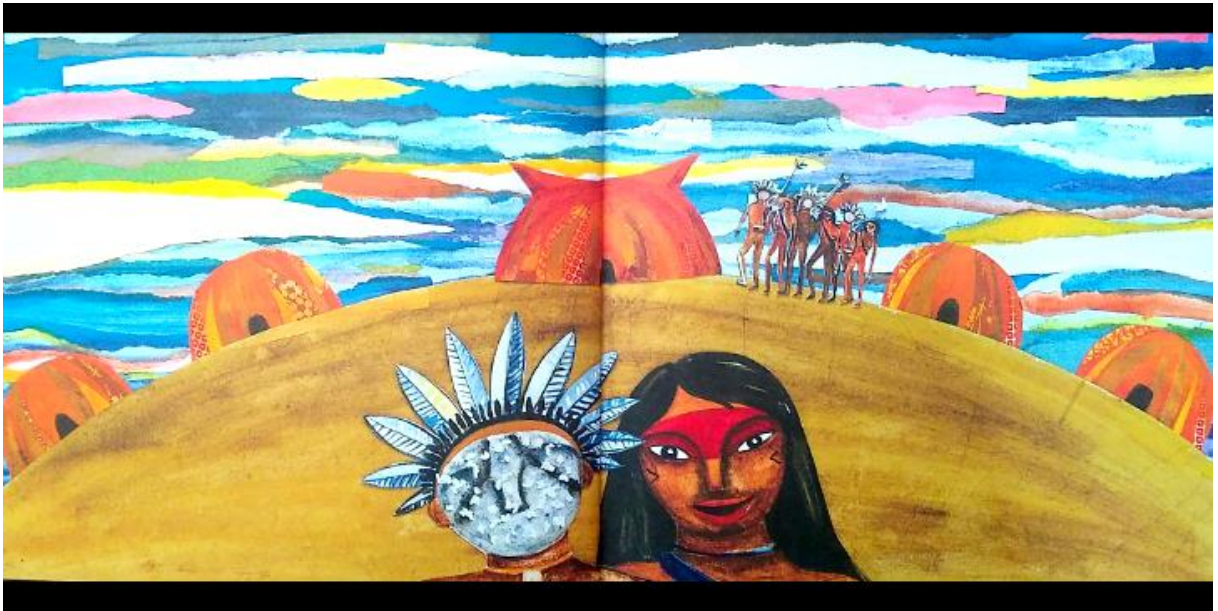
Ilustração 40 – Fotograma da vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b).

Já no livro há um amalgamado e superposição de cenas. As mídias performativas são capazes de fundir o passado, presente e futuro, simultaneamente. “O ‘enquanto isso’, ‘em outro lugar’ e ‘tempos depois’ da literatura encontram seus equivalentes na ‘fusão de imagens’ – à medida que uma imagem surge, a outra desaparece, e tempo e espaço se confundem de um modo mais imediato do que é possível com palavras.” (HUTCHEON, 2013, p. 100, grifo da autora). A adaptação, por seu turno, apresenta uma *bricolagem* sincrônica, com o imbricamento de diferentes tempos, como se pode ver na ilustração abaixo:

Ilustração 41 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Das crianças Ikpeng para o mundo*.



Fonte: Carelli (2014b, s/p).

Ao final, as crianças se despedem e aparecem tomando banho de rio, junto com os cineastas e realizadores do filme, que reforçam o pedido feito inicialmente por aquelas – que outras crianças, do mundo inteiro, também lhe enviem vídeos para mostrar as suas aldeias – encerrando a sua vídeo-carta, exatamente como deve ser em uma correspondência, com uma saudação e a assinatura.

O filme mostra de que maneira a mídia pode atuar como uma ponte, um meio de dar voz ao outro. O vídeo torna-se, afora o fato de ser um documentário, um documento, uma vídeo-carta, como se as crianças Ikpeng houvessem-na escrito para as crianças do mundo. No caso, o registro feito em vídeo, escrito pelo corpo, pela *performance* de cada uma das crianças e pessoas da aldeia. O material

audiovisual, enquanto arquivo, garante a persistência da memória para as futuras gerações dos povos indígenas e não indígenas.

A vídeo-carta *Das crianças Ikpeng para o mundo* é um material registrado e editado pelos Ikpeng, como aparece nos créditos da película. Revela a identidade e cultura Ikpeng a partir de seus enunciatários, as crianças indígenas. A narrativa do documentário em análise é construída a partir das cenas com as crianças somadas às imagens de arquivo, levando o espectador a conhecer diferentes tempos da história. A imagem revela uma vivência, ou melhor, uma sobrevivência da memória, capaz de atravessar o tempo histórico.

Há um momento no vídeo em que as crianças, numa brincadeira, reconstituem o passado da etnia em que chegaram a duelar com outros povos indígenas e reforçam que hoje isso não passa de uma memória. Une o concreto ao abstrato, as memórias individuais à coletiva, de modo dialético. O descanso e o aparentemente banal também têm lugar de destaque e são explorados pelas crianças e pelos cineastas na realização audiovisual. O roteiro da filmagem é proposto por elas mesmas.

Já no livro, a cultura Ikpeng fora reinterpretada por meio de um processo de tradução cultural de modo que a adaptação não é mera repetição de um texto em outra mídia. Hutcheon (2013, p. 29) explica que isto ocorre porque a adaptação, como processo criativo, “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.”. A adaptadora sintetiza os quase 35’ de filmagem em pouco mais de uma dezena de imagens e textos verbais, de tal maneira que cria, no livro, uma verdadeira crônica da aldeia.

O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. [...], pois o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, [...], mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados. (HUTCHEON, 2013, p. 123).

A adaptadora afina e (re)inventa a sequência poética de imagens, os ritmos e os efeitos da vídeo-carta para o livro, posto que o exercício da adaptação é,

também, uma (re)criação. A cada nova versão há uma recombinação de elementos, um novo texto, por assim dizer, uma vez recriado.

Almeida e Queiroz (2004, p. 195), acertadamente pontuam que:

Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil. Se os viajantes europeus dos séculos XVI e XVII descreviam o território, a fauna e a flora, os rios e as gentes aqui encontrados, para com isso apresentar ao público o novo mundo, agora, os nativos estão revertendo a história. Cerca de quarenta povos indígenas do Brasil já publicaram seus textos em livros e “cartilhas” que, quase sempre, se dirigem disfarçadamente aos brancos para redesenhar o seu terra à vista. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 195, grifo das autoras).

Com a sua vídeo-carta sobre a aldeia Ikpeng, as crianças atualizam a cronística dos viajantes colonizadores. O escrivão Pero Vaz de Caminha registrou o contato entre os portugueses e os indígenas no Brasil e ofereceu ao seu interlocutor, o rei D. Manuel, de Portugal, informações acerca da terra e do povo nativo, segundo um ponto de vista exótico. O texto é puramente descritivo e dotado de um poder inaugural sobre a figura dos indígenas, desde então caracterizado como selvagem. O propósito único do cronista era lavrar a escritura de posse da Terra de Vera Cruz.

Mais de quinhentos anos depois dos primeiros contatos, os papéis são invertidos. Apropriados com a tecnologia dos brancos – o audiovisual – são elas, as crianças, quem dão as cartas e descrevem seu território, os elementos naturais, suas casas, seus costumes, seus rituais e nos fazem descobrir, com efeito, um novíssimo e mais verdadeiro Brasil. Elas nos dizem em sua própria língua quem são, interpelam os interlocutores e contrariam os estereótipos historicamente construídos a respeito dos povos indígenas. Os Ikpeng, com o vídeo, ao reverso daquela primeira crônica, elaboram o que se poderia chamar de uma legítima anticarta de Caminha.

4 UM DIA DO VÍDEO, OUTRO DO LIVRO – AS ADAPTAÇÕES DE ANA CARVALHO

Os teóricos do cinema, Aumont e Marie (2012, p. 75), estabelecem que “a ideia de descrição contém, a um só tempo, a ideia de escritura e a da origem dessa escritura (naquilo que se descreve). Nesse sentido, que é o da linguagem corrente, a descrição é um gesto da análise de filme, e mesmo, em princípio, o primeiro.”. Assim, a descrição vem a ser um gesto recorrente e necessário quando se faz a análise de qualquer adaptação que envolva processos fílmicos e se estabelece na apresentação de quadros comparativos das imagens consideradas elementares.

Ainda conforme Aumont e Marie (2012), a descrição deve estar na base de toda reflexão sobre os filmes e ela deve aparecer também na análise das transcódificações, quer dizer, de todos os produtos ou obras decorrentes do processo de adaptação de um código a outro ou de uma mídia a outra. Seguindo essa orientação, nesta seção, apresento a descrição comparativa dos filmes e das adaptações realizadas por Ana Carvalho – *A história do monstro Khátpy, Depois do ovo, a guerra* e, por último, *Palermo e Neneco*, das etnias Kisêdjê, Panará e Mbya-Guarani, respectivamente – com ilustrações de Mariana Zanetti e Rita Carelli.

4.1 Contar e mostrar – *A história do monstro Khátpy*

Ilustração 42 – Portadas do livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2018b; 2014b).

A história fundamentada na mitologia Kisêdjê conta que esse povo se formou a partir da apropriação de diferentes características de animais e de traços culturais de outros povos indígenas. Os Suyá, como se autodenominam, até hoje se identificam pelo uso de discos auriculares e labiais, costume ainda mantido pelos mais velhos. Os Kisêdjê ou Suyá são o único grupo falante de uma língua de tronco Macro-Jê, da família linguística Jê, que habita o Parque Indígena do Xingu¹⁶.

Mas desde sua chegada na região (provavelmente na segunda metade do século XIX), seu contato com outros povos xinguanos e, principalmente, com aqueles da chamada área cultural do Alto Xingu, ocasionou a incorporação de muitos costumes e tecnologias alheias. Entretanto, jamais abriram mão de sua singularidade cultural, cujo principal emblema pode ser reconhecido num estilo particular de canto ritual, expressão máxima das individualidades e do modo de ser da sociedade Kisêdjê. (TRONCARELLI; SEEGER, 2003, s/p).

A narrativa ora contada – “A história do monstro Khátpy” – é um dos filmes mais breves produzidos pelo VNA, com apenas 6’, sob a direção de Whinti Suyá, Kambrinti Suyá, Yaiku Suyá, Kamikia P. T. Kisêdjê e Kokoyamaratxi Suyá. É possível assistir ao filme dublado em língua portuguesa em: <<https://youtu.be/hj8XiNTijT4>>. O quarto volume da Coleção UDNA traz processos variados de contar e mostrar uma mesma narrativa tradicional do povo Kisêdjê. De acordo com Hutcheon (2013, p. 35), “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestésicamente [sic].”.

Nas primeiras cenas do filme, conhecemos o pajé Kisêdjê. Ele usa botoque nos lábios e alargadores nas orelhas. Até hoje os Suyá mantêm o costume de usar grandes discos labiais e auriculares, tradição que revela a importância conferida à boca e aos ouvidos, ao cantar e ao ouvir para esse povo. Para eles, falar e ouvir significam conhecimento e sabedoria. Sentado no tronco de uma árvore, o velho reconta a história do encontro entre um caçador Kisêdjê e o monstro Khátpy. As crianças da aldeia ouvem atentas.

¹⁶ Informações disponíveis em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kis%C3%AAAdj%C3%AA>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Ilustração 43 – Fotograma do filme *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b).

Ilustração 44 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b, s/p).

SENTADO SOBRE O TRONCO DE UMA ÁRVORE, UM VELHO ÍNDIO KISÊDJÊ, ENFEITADO COM DISCOS NAS ORELHAS E BOTOQUE NA BOCA, CONTA ÀS CRIANÇAS DA ALDEIA A HISTÓRIA DO CAÇADOR E DO MONSTRO KHÁTPY, O ÍNDIO FEIO QUE HABITA AS FLORESTAS.

HWÍ RO ME THO RA NHY, KISÊDJÊ THUMJÊ THO RA SUMKHRE ME SAKHÁ KHÂM NHYN NGÁTYREJÊ MÃ KHÁTPY JARE, KHUPE KASÁG TA PÁ KHÂM MBRAJ TA. (CARVALHO, 2014b, s/p).

O pajé Kisêdjê começa a contar uma história que se passa há muito tempo, quando um jovem caçador precisou sair para caçar e alimentar sua família. Enquanto isso, no mesmo dia, em outro lugar da mata, o monstro Khátpy saía à caça, pois ele também tinha uma família e precisava alimentá-la. Ambos saem e, durante as andanças na mata, eles têm um surpreendente encontro.

Ilustração 45 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b, s/p).

NAQUELA MESMA MANHÃ, EM SUA CASA, NO CORAÇÃO DA FLORESTA, O MONSTRO KHÁTPY TAMBÉM SE PREPARAVA PARA UMA CAÇADA. SEUS FILHOS-MONSTROS TINHAM FOME.

AKATXI KHET ITHA WYTI KHÂM, KHÁTPY RA PÁ KHÂM SYRYKHWÃ KHÂM, KE PÁ KHÔT THEM MÃ AJI RO PA. KHÁTPY KHRAJÊ RA ARÂ KE KHWÃ HRÂMÃ. (CARVALHO, 2014b, s/p).

E o velho segue contando que naquele dia de caça, Khátpy avistou o caçador subido em uma árvore, enquanto apanhava um macaco que estava preso entre os galhos. Ambos têm uma breve conversa exaltada, um reclama da presença do outro até que o monstro acerta o oponente em cheio com um golpe de borduna, que caiu

como morto. O monstro pensou consigo que havia capturado uma grande caça e que teria um farto jantar em sua casa, com os seus filhos-monstros.

Ilustração 46 – Fotograma do filme *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b).

Ilustração 47 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b, s/p).

“AH, NÃO! É O ÍNDIO FEIO!”, EXCLAMOU O CAÇADOR KISÊDJÊ AO VER KHÁTPY. “A MATA É TÃO GRANDE, VOCÊ PODIA CAÇAR EM OUTRO LUGAR!”

“NÓS DOIS SOMOS FEIOS!”, FALOU FURIOSO O MOSTRO. E ATINGIU O CAÇADOR COM UM GOLPE DE BORDUNA. ELE CAIU DESACORDADO NO CHÃO.

“HÕ! KHUPEKASÁK NA KE!”, ME THÕ RA KHÁTPY MUN NEN KHAPERE. “PÁ TXI WET KHÔT ATHEM WA ITÔRA PÁ TXI WÊT KHÔT ITHEM NA!”

“TA KHUPEKASÁK NE WA RO RI WA KASÁKÁ!”, KHÁTPY RA SÁK REN KHWÃ NE. NEN KHÁP TO ME THO KU RA. SABAK KHET TO KUME NHY NÕ. (CARVALHO, 2014b, s/p).

O “índio feio”, que tem o corpo todo coberto de pelos, segue feliz com o grande bicho que havia capturado. Prepara um cesto, coloca a presa dentro e segue de volta à sua casa, no coração da floresta. Enquanto retorna, Khátpy deixa o cesto no chão para abrir caminho na densa mata. Nesse ponto da narrativa, no filme, a fala do velho pajé é entrecruzada pela narração de uma mulher que intervém complementando a história.

Enquanto realiza um trabalho manual, a senhora vai detalhando a trama. Ela conta que em uma das vezes em que Khátpy abria caminho na mata, o caçador, que não havia morrido, mas apenas desmaiado, acorda assustado com a picada de um inseto. Muito esperto, ele se finge de morto, aproveita um momento quando o mostro estava longe, sai do cesto e, em troca, o enche com muitas pedras, para que o monstro não desconfiasse que ele, na verdade, estava vivo e havia escapado.

Ilustração 48 – Fotograma do filme *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b).

Ilustração 49 – Fotograma do filme *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b).

Curiosamente, essa figura feminina aparece somente no vídeo, no livro a sua presença é esquecida, privilegiando e centralizando a voz narrativa na figura masculina do velho pajé. No vídeo, há a presença desses dois narradores – a mulher e o pajé. No livro, apenas um narrador ficcional anuncia a história. Este é um ponto fulcral a ser considerado – a autoria da narrativa.

Para as sociedades de tradição oral, as narrativas não pertencem a um único indivíduo, mas à comunidade que as sedimentada no imaginário coletivo. No entanto, isso não significa dizer que todos os velhos saibam todas as narrativas. O que comumente ocorre é que esses indivíduos conhecem versões alternativas de uma mesma história. O que pode, em hipótese, justificar a presença da mulher contando uma parte da narrativa é o fato de esse trecho não ter sido contemplado na narração do pajé. Parece que esse foi um recurso utilizado no filme para complementar o sentido daquilo que foi narrado.

Em sendo, pois, os mais velhos aqueles que conhecem as narrativas de sua comunidade, são eles que podem contar essas memórias e sabedorias ancestrais às gerações mais jovens. Considera-se aqui o conceito de memória, a partir do entendimento apresentado por Maurice Halbwachs (2006), como um fenômeno individual, mas também social, construído coletivamente e submetido a flutuações,

transformações e mudanças constantes, conforme as dinâmicas sociais nas quais se manifesta.

Então, embora a adaptação para a literatura tenha sido realizada por uma pessoa não indígena, o que ela traduz para o âmbito do escrito é a enunciação de um bem comum, a narrativa oral Kisêdjê. Janice Thiél (2012, p. 86), estudiosa das textualidades indígenas, elucida que a questão da autoria assume uma ambivalência na produção indígena, pois aparece “vinculada tanto ao universo da oralidade e do anonimato da autoria coletiva quanto ao universo da escrita e da propriedade intelectual dentro de um mercado editorial”.

De acordo com a Thiél (2012), as histórias indígenas são de “domínio público”, no sentido de que não se conhece a autoria, ou mesmo como ela pode ter sido paulatinamente construída, por uma coletividade, ao longo de anos, à medida em que foi sendo (re)contada. Em outras palavras, na instância primeira da oralidade, a autoria indígena se dilui na coletividade. Já na instância da literatura, do universo da escritura, essa autoria deixa de estar vinculada ao anonimato e à coletividade e passa a ter um caráter mais restritivo, de uma autoria única e individual, moldada pelo mercado editorial.

No filme, a narrativa, contada por dois indivíduos, correlaciona a estética e a ética própria das comunidades indígenas, fundamentadas no princípio da memória étnica coletiva. No entanto, na adaptação, esse princípio da coletividade não foi mantido, talvez porque em nossa cultura letrada estejamos mais acostumados a focalizar as histórias em um único narrador. Há outra hipótese, a de que seria mais difícil divisar as ilustrações e os discursos numa forma plural, quer dizer, entre dois narradores. O literário, neste aspecto, é demasiadamente limitante.

Ilustração 50 – Fotograma do filme *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b).

Ilustração 51 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b, s/p).

ELE CONTOU ESTA HISTÓRIA PARA SEUS FILHOS E ATÉ HOJE NÓS CONTAMOS PARA AS CRIANÇAS DA ALDEIA COMO O JOVEM ÍNDIO KISÉDJÊ ESCAPOU DE SER DEVORADO PELO MONSTRO KHÁTPY, PARA QUE ELAS CONHCEÇAM OS PERIGOS QUE A MATA ABRIGA.

HEN NEN KHRAJÊ MÃ SARE NE KU ARAG NGATYRÊJÊ MÃ SAREN NDO WA PA. ME TUJARENI, KHÁTPY RA ME THO RO

THEM NHY, KHWE KHATHORO RON THEM NDA, NENHY ARAK
PÁ KHÔ MÃ ME JA SÊ. (CARVALHO, 2014b, s/p).

“Foi assim que o mostro quase matou nosso caçador. Ele contou para a família e a gente conta até hoje”, diz o velho pajé, no filme, ao encerrar a narrativa. Note-se que no livro (Ilustração 51), uma figura feminina aparece como mais uma ouvinte, junto das crianças, não como alguém que participa do ato de contar a história, como no filme. Esse fato corrobora a hipótese de que a literatura, em especial aquela voltada ao público infantil, tende a centralizar a voz narrativa em um único narrador, para não desviar a atenção do leitor.

No filme, os Kisêdjê encenam para a câmera, numa espécie de autoficção que desliza entre a narrativa contada pela voz dos mais velhos e a montagem das cenas realizada por jovens cineastas indígenas da comunidade. Os recursos sonoros e imagéticos dão o tom na elaboração do clímax narrativo. Como anunciado anteriormente, na cultura Kisêdjê, a voz ocupa um lugar de vital importância. Durante o filme, enquanto a voz *off*¹⁷, alternadamente entre a do pajé e da velha senhora, narra a história antiga, os jovens da aldeia a encenam, as crianças ouvem. A narração prevalece sobre as imagens de tal modo que se pode dizer que elas somente confirmam e ilustram aquilo que é dito pelos narradores.

O modo de atuação dos Kisêdjê traz uma reflexão essencial ao que estamos vivenciando hoje. Quase não vemos mais essa forma mais tradicional do contador de histórias, sentado em um banquinho com os ouvintes ao seu redor, por exemplo. Nós, que vivemos em centros urbanos, com as vidas e agendas ocupadas, mandamos muitas mensagens de texto, replicamos imagens com textos prontos, enviamos áudios sim, mas raras ou poucas vezes fazemos chamadas de voz, porque não nos disponibilizamos à escuta, pois não há tempo para isso. Faz falta ao homem moderno e cosmopolita esse tempo de escuta, de paciência, de troca.

Walter Benjamin (1994) aponta que este pode ser o fim da narrativa viva como a conhecemos, porque a experiência deixou de ser comunicável:

A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma

¹⁷ Um som ou voz *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada fora de campo, quer dizer, que os sons são emitidos por um personagem não presente na cena. Isso acontece, por exemplo, quando a voz comenta ou explica algo que é visto por outro personagem. (AUMONT; MARIE, 2012, p. 214-215).

característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201, grifo do autor).

O sujeito que narra desempenha essencialmente o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido, pois: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Quem narra não é o mesmo sujeito que escreve o livro. Dito de outra forma, embora aparentemente seja uma mesma pessoa, como numa autobiografia, por exemplo, não se pode confundir o indivíduo, ser psicológico e social, com o autor, ser que escreve, e o narrador, entidade de papel que conta uma história.

A narrativa audiovisual *Kisêdjê*, seguindo a explicação de Juliano Araújo (2015), a respeito das vozes e das estruturas enunciativas:

Pode ser pensada, concretamente, a partir de duas estruturas: a voz (som) e a tomada (imagem-câmera) [...]. O conceito de voz é compreendido como as diferentes possibilidades enunciativas que o cineasta pode empregar em um documentário: comentário em voz *over*, também chamado de voz do Saber ou “voz de Deus” (enuncia fora de campo sem corpo, personalidade ou entidade); comentário em voz *off* (enuncia fora do campo sem corpo, mas possui identidade); enunciar dialógico (depoimentos, entrevistas e diálogos), ou ainda o enunciar em primeira pessoa, seja em voz *over* ou *off*, muito presente nas produções contemporâneas marcadas pela subjetividade. (ARAÚJO J., 2015, p. 154, grifo do autor).

Todos esses recursos expressivos da oralidade, presentes no filme, são recriados nos espaços das páginas dos livros. É importante observar o papel que o registro audiovisual desempenha, nesse contexto, à medida que assegura a manutenção da história e da memória desse povo para além da tradição oral.

Ilustração 52 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *A história do monstro Khátpy*.



Fonte: Carvalho (2014b, s/p).

Nas últimas páginas ilustradas, monstro e caçador são postos num mesmo plano. Exemplos de chefes de família. Ainda assim, o indígena Kisêdjê vence pela esperteza. As narrativas servem à transmissão dos saberes da comunidade, constituindo o repositório e o veículo dos conhecimentos e tradições culturais. Almeida e Queiroz (2004, p. 234) reportam que as narrativas indígenas só existem em função de serem contadas. “É o ato de enunciação que faz o enunciado. O essencial não é o que diz o contador, mas o fato de que profere uma fala diante de um auditório, criando com ele um ser-conjunto. Contar é, antes de tudo, procurar, instaurar um prazer, o de estar junto.”

“Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis”. (HUTCHEON, 2013, p. 49). De fato, nada mais vívido do que ouvir as narrativas diretamente da boca, da voz, do corpo do contador de histórias. No entanto, como dar vida a essas histórias que são transmitidas oralmente entre as gerações quando os mais velhos se forem?

As histórias precisam ser ouvidas para serem transmitidas, por isso a audiência é tão importante para a transmissão do discurso da tradição e é tão cara à cultura Suyá. A adaptação cumpre um papel de salvaguarda dessas narrativas, registra e recria uma história que poderia desaparecer com a morte dos narradores. O ato de escrever se assemelha ao ato de contar uma história. O livro, afinal, utiliza

a mesma matéria – a palavra – em diferentes suportes, a voz e a impressão da voz, para garantir a permanência da narrativa tradicional Kisêdjê.

4.2 Comer, brincar e amar – *Depois do ovo, a guerra*

Ilustração 53 – Portadas do livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2018a; 2014a).

Os Panará, também conhecidos como Krenakore, que na língua significa “cabeça cortada redonda”, em referência ao corte de cabelo tradicional da etnia, quase foram exterminados pelos conflitos com povos inimigos e pelas doenças trazidas e disseminadas a partir do contato com os brancos. A alcunha de “índios gigantes”, dada pelos antigos adversários, aumentava a imagem heroica dos seus vencedores. Em 1975, os Panará foram removidos compulsoriamente para o Parque Indígena do Xingu. Somente mais de duas décadas depois é que eles lograram retornar a uma porção de seu antigo território, onde construíram uma nova aldeia. Os Panará são falantes de uma língua de tronco Macro-Jê, da família linguística Jê¹⁸.

O intenso repovoamento dos últimos anos fez com que os Panará possuam, na atualidade, uma população estimada em mais de quinhentos indivíduos, divididos em cinco aldeias. A maior parte desse censo é formada por jovens e crianças, por

¹⁸ Informações disponíveis em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Panar%C3%A1>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

essa razão, a infância predomina nas aldeias e os mais velhos ensinam aos mais jovens sobre as histórias e as tradições de seu povo e contam sobre os tempos difíceis que viveram no passado.

“Depois do ovo, a guerra” é uma produção de cerca de 15’ dirigido pelo cineasta indígena Komoi Panará, realizada durante a oficina do Vídeo nas Aldeias, sob a coordenação de Mari Corrêa e Vincent Carelli. O filme foi realizado na aldeia Nãsêpotiti¹⁹, localizada na Terra Indígena (TI) Panará, na divisa entre os estados do Pará e Mato Grosso. É possível assistir ao filme dublado em português em: <<https://youtu.be/N8LbzwUy9Qs>>.

No filme, as crianças Panará apresentam seu universo em dia de brincadeiras na aldeia e propõem uma espécie de desforra contra os seus adversários históricos – os Txucarramãe, numa batalha épica encenada pelos meninos no meio da floresta. Hoje, as crianças recontam essa história a seu próprio modo.

Ilustração 54 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

ESTE LIVRO CONTA UMA HISTÓRIA DE ANTIGAMENTE. A HISTÓRIA DA GUERRA ENTRE OS ÍNDIOS PANARÁ E SEUS VELHOS INIMIGOS, OS TXUCARRAMÃE. O TEMPO DA GUERRA ACABOU, MAS ELA CONTINUA VIVA NA IMAGINAÇÃO DAS CRIANÇAS DA ALDEIA.

¹⁹ Nãsêpotiti significa “morcego queimado”. Informações disponíveis em: <<https://territoriodobrincar.com.br/biblioteca-cat/olhares-brasil/aldeia-nasepotiti/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

PIA KÂPREPA MÃ SURIN SUANKIARAMERA HÃ. RE PIN PARAHÃ
TA SOPAPIOWA ME PANARÁ JÕ TOPYTUM PANKIA, IPEKIJY ME.
INPYTI KÕ RE PIN PARI JYPIO MAMÃ RA MÃ RE PY WAJÃRI
INSÂ KIAN AMÃ PRIARÃ. (CARVALHO, 2014a, s/p).

Na Casa dos Homens, os meninos Krekio, Kuka, Santó, Hotita e Tumasyri têm a ideia de brincarem de guerra, como no tempo passado. No filme, as crianças encenam uma batalha dos tempos antigos, quando os Panará duelavam com os Txucarramãe. O que elas sabem ou conhecem a respeito desse evento é por meio das histórias que lhes são repassadas pelos mais velhos.

Importante dizer que em muitas aldeias de diversos povos indígenas existe uma casa especial para os homens. Não é um lugar onde eles moram, mas sim um lugar onde eles se reúnem e podem realizar rituais, onde é permitida somente a presença masculina. As mulheres não podem entrar, nem participar dos rituais que ocorrem no interior dessa casa²⁰.

Como já pudemos observar, entre os indígenas há uma divisão de atividades por gêneros – o que é tarefa dos homens e o que é tarefa das mulheres. A Casa dos Homens é o espaço onde fica mais evidente essa diferenciação – masculino e feminino. Por essa razão, somente os meninos aparecem nas cenas no interior da casa. Igualmente, somente os meninos é que brincam de guerra, e eles são muitos, porque somente os indivíduos do sexo masculino é que, desde o passado histórico, podiam manusear as armas de combate e guerrear contra os povos adversários.

²⁰ Informações disponíveis em: <<https://mirim.org/pt-br/como-vivem/casas>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

Ilustração 55 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

NA CASA DOS HOMENS, KREKIO, KUKA, SANTÓ, HOTITA, SEWÂ E TUMASYRI DECIDEM REVIVER A BATALHA EM FORMA DE BRINCADEIRA.

– PRIMEIRO VAMOS COMER ALGUNS OVOS, POIS PARA LUTAR É PRECISO ESTAR FORTE! – KUKA SUGERE.

INKÂ AMÃ RÊ WAJĀRI INPEE KREKIO HEN, KUKA HEN, SANTÓ HÕ KE, HOTITA HEN, SEWÂ HEN, TUMASYRI HEN ME REN KÔKÔPY SIRI REN WAJĀRI PIN PARI INSÂ PIN JASERI.

– PAKIA PÊJ RÊ SE KREE KOTITANKRÉ, REN PIN PARI AHÊ RA TĀTI HÊ! – TI JĀRI KUKA HEN. (CARVALHO, 2014a, s/p).

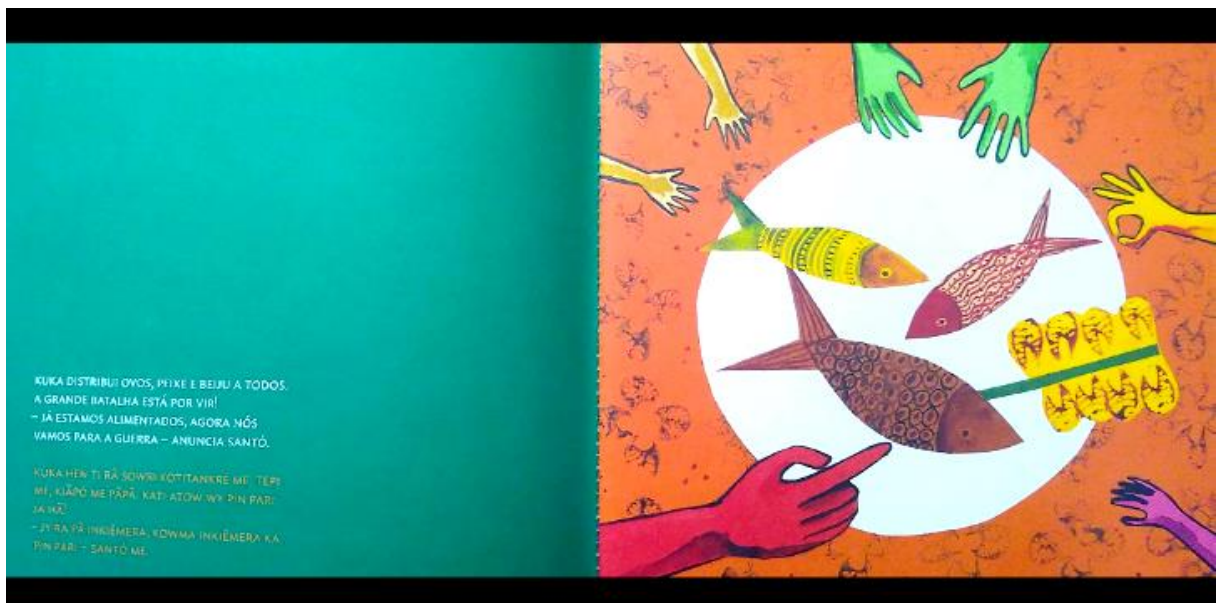
Os meninos resolvem performatizar o tempo da guerra, mas, antes, dizem que precisam estar alimentados. Kuka distribui ovos e beiju entre eles. Organizados, cada um deles tem a responsabilidade de encontrar um material de que precisarão para confeccionar os objetos na brincadeira – facões, urucum, tesoura, carvão, entre outros.

Ilustração 56 – Fotograma do filme *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

Ilustração 57 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

KUKA DISTRIBUI OVOS, PEIXE E BEIJU A TODOS. A GRANDE BATALHA ESTÁ POR VIR!
 – JÁ ESTAMOS ALIMENTADOS, AGORA NÓS VAMOS PARA A GUERRA – ANUNCIA SANTÓ.

KUKA HEN TI RÃ SOWRI KOTITANKRÉ ME, TEPI ME, KIÃPÓ ME PÁPÃ. KATI ATOW WY PIN PARI JA HÃ!

– JY RA PÂ INKIÊMERA, KOWMA INKIÊMERA KA PIN PARI –
SANTÓ ME. (CARVALHO, 2014a, s/p).

Depois de comer, partem em direção à mata. Como quem vai à guerra, eles vão enfileirados em pelotão, gritando palavras de ordem. No trajeto, os meninos vão entoando as canções de guerra que aprenderam com os mais velhos. Vão abrindo caminho na mata, cortando galhos e troncos de árvores para fabricar bordunas, as armas que os indígenas utilizavam naquele tempo e continuam utilizando para matar caças. Pintam os corpos com urucum e carvão. Grudam cabelos no queixo e nos genitais para parecerem mais velhos. Os meninos, então, se dividem em dois grupos – de um lado, os Panará, do outro, os Txucarramãe.

Ilustração 58 – Fotograma do filme *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

Na ilustração de Rita Carelli, cada criança é representada com uma cor de pele diferente, para marcar bem cada uma delas: “No filme Panará a floresta, para mim, é a grande protagonista, então criei esse fundo bem forte com carimbos de folhas. São várias as crianças que levam o filme, então, fiz essa opção meio ‘pop’ de representar cada menino de uma cor a fim que os leitores não se perdessem com tantos personagens.” (Conforme Apêndice A). O verde intenso é a cor predominante. O cenário – a floresta – também é destaque nos livros.

Ilustração 59 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

PARA ELES, BRINCADEIRA É COISA SÉRIA! TAL QUAL OS GUERREIROS DE VERDADE, OS MENINOS LEVAM URUCUM, CARVÃO E ALGODÃO PARA PINTAR O CORPO, TESOURA PARA CORTAR OS CABELOS E FACÕES PARA FABRICAR AS ARMAS.
 – NÓS SOMOS OS PANARÁ E VAMOS ATACAR OS TXUCARRAMÃE! – EXCLAMA PARTE DO GRUPO.

PAA MARAMERA JÕ, PIN JASERI SIPÉ! PIJA SITEPIPEJA SIPÉ PRIARA RÊ KUÂRI PYHIN, PIPJÂ ME, ASÂTI ME REN JÕ KJYA HE INKÔKÔ KÕ, RÊ YÂKÂRI POPOWAKRITI HO RÊ SOTI WAJÂRI SAI RIN KÂJASÂ HATON.
 – IKIÊMERA PANARÁ KA PARI IPEKIYMERAI! – IKIÊMERA JÂPJÂRA. (CARVALHO, 2014a, s/p).

Ilustração 60 – Fotograma do filme *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a).

Já na mata, eles se preparam como atores nas coxias de um tablado. Os que vão atuar como Panará cortam os cabelos ao estilo dos antigos. Kuka exclama: “Primeiro vou cortar o de Sewá, que nem casco de tatu. Este é o corte dos antigos. Quem tem cabelo comprido é Txucarramãe.” E corta o cabelo do amigo, mas adverte: “Ele é meu amigo, mas ainda vou matá-lo.”. Quer dizer, eles são amigos na vida real, mas na brincadeira são inimigos e o objetivo é acabar com o oponente.

As crianças são atores da vida real. Levam a brincadeira muito a sério. Entre uma tarefa e outra, elas não têm muito diálogo entre si, estão concentradas para o momento exato da atuação. A câmera acompanha os grupos já formados que montam acampamentos com folhagens, distantes uns dos outros, porque representam povos adversários. Os meninos inventam a brincadeira e são eles mesmos quem fabricam os seus brinquedos, a partir de elementos que encontram na mata, que logo se transformam em potentes objetos cênicos no momento máximo do divertimento.

Ilustração 61 – Fotograma do filme *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a).

Os meninos que representam o seu próprio grupo têm os cabelos cortados como casco de tatu, ao estilo dos antigos. Escondidos em seus acampamentos, os Panará dizem que devem ficar todos juntos, estrategicamente, para que não sejam atacados pelos Txucarramãe. Fingem dormir. Em seguida, acordam e vão em direção onde estão os inimigos. Ao comando de “Ataque!”, os meninos começam a gritar os nomes de antigos guerreiros, como se pode ver no fotograma a seguir:

Ilustração 62 – Fotograma do filme *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a).

“Somos Panará, e vamos atacar os Txucarramãe!”, exclamam as crianças. Os Txucarramãe também revidam. Entre golpes de borduna, muito riso e muita alegria, os Panará vão eliminando, pouco a pouco, os seus inimigos. Os vencedores carregam os derrotados e replicam: “Eram estes aqui que matavam a gente. Agora matamos todos eles.”. Depois da brincadeira, os inimigos voltam a ser amigos. Os meninos seguem juntos para tomar um refrescante banho de rio.

Ilustração 63 – Ilustração de Rita Carelli para o livro *Depois do ovo, a guerra*.



Fonte: Carvalho (2014a, s/p).

PARA COMEMORAR, SEGUEM OS GUERREIROS, VENCIDOS E VENCEDORES, PARA UM BANHO FRESQUINHO NO RIO. O TEMPO DAS GUERRAS ACABOU. AMANHÃ SERÁ MAIS UM DIA DE SOL NA ALDEIA NÃSÊPOTITI.

JY RA KI RÊ WAJÃRA MÃ SITEPINPÉIAPJÂRA, RAPREN AMÃ JY TÃ RA TOW JAMÃ, JAMÃ PYTI JY SUÂRI HAMAKJY AHÉ PAREWY AMÃ. SÖKIENTITA RÊ PINPARI TÃ KIA NÖPREN. PYKOWMA, PAA IKIETAJA PYTI AKA SONKIENTITA KRI NÃSÊPOTITI. (CARVALHO, 2014a, s/p).

O episódio encenado pelas crianças emprega a chamada “profilmia²¹ libertadora”, permitindo aos sujeitos filmados, enquanto personagens em atuação, inscreverem aspectos de suas subjetividades na narrativa. O espectador tem acesso à memória dos vencidos e outrora dominados. Pela primeira vez, os “índios gigantes” têm uma história de vitórias para contar. O filme acrescenta uma nova dimensão à memória e à história social dos Panará.

Viveiros de Castro (2002), no capítulo “A iminência do inimigo”, demonstra que o que caracteriza a guerra entre os ameríndios, principalmente, é a indistinção entre agressor e vítima. Essa fusão se manifesta, ao primeiro momento, como reconhecimento da alteridade e, posteriormente, como processo de pacificação do outro. Marina Guimarães Vieira, no artigo a respeito da guerra e do ritual, relaciona:

²¹ Profilmia é “qualquer forma espontânea de comportamento ou de auto-*mise en scène* suscitada nas pessoas filmadas pela presença da câmera”. (ARAÚJO J., 2015, p. 179).

Se para os brancos pacificar significa simplesmente reduzir o outro a um igual, desprovido de toda potência estrangeira, para os Maxakali e outros grupos jê pacificar pode significar igualar-se ao outro, imitá-lo, ocupar seu ponto de vista, podendo assim tornar-se sujeito de um conhecimento reconhecidamente alheio. (VIEIRA, 2010, p. 139).

A compreensão de Vieira (2010) a respeito dos Maxakali pode ser aplicada também ao entendimento do contexto das crianças Panará, que pertencem ao grupo jê. Sem querer, elas fusionam, no momento da brincadeira, a sua identidade à alteridade dos seus inimigos, no sentido de pacificar as tensões antes existentes entre essas etnias. As crianças assimilam as dessemelhanças e promovem diálogos entre gerações, numa reelaboração de discursos e apropriação de imagens que vão sendo utilizadas como modo de apropriação da própria história que, em diálogo com o conhecimento e história dominantes, apontam ainda para um modo de apropriação da própria cultura.

A história encenada pelos Panará exemplifica bem a proposta de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) quando diz que: “A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.” (KRENAK, 2019, p. 27). As crianças adiam o que antes foi ou parecia ser o “fim” de sua própria comunidade, na luta de seus antepassados com os Txucarramãe, recontam uma história, conforme os seus sonhos pueris, que ainda experimentam e realizam a fantasia.

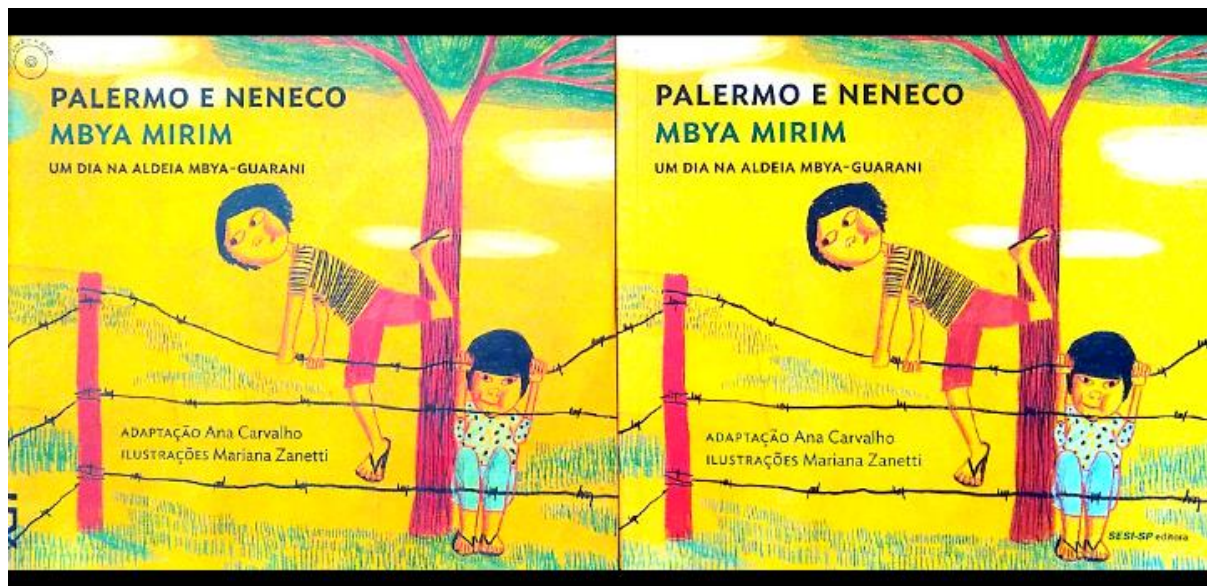
A respeito do sonho, Krenak (2019) mais adiante coteja:

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. (KRENAK, 2019, p. 52).

Povos de distintas tradições, como os Panará e os Txucarramãe, e mesmo os homens brancos de direita ou de esquerda, afora o passado de inimizades e de diferenças culturais, políticas e ideológicas, entendem que hoje não há mais espaço para a guerra, senão para a pacificação, para o amor e para a paz. Precisamos, portanto, sonhar em comunhão.

4.3 *Beat it, com Palermo e Neneco*

Ilustração 64 – Portadas do livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2018c; 2014c).

Os Guarani, de acordo com o Instituto Socioambiental (2018), são uma das populações indígenas de maior presença no território sul-americano, entre Argentina, Paraguai e Brasil. Em território nacional esse povo se distribui entre os subgrupos Kaiowá, Ñandeva e Mbya, que se reconhecem como *Ñandeva Ekuéry*, que significa “todos os que somos nós”²². Os Guarani são falantes de línguas da família linguística Tupi-Guarani, de tronco linguístico Tupi.

Na primeira década dos anos 2000, a população Mbya-Guarani no Brasil estava estimada em torno de 7 mil pessoas, no Paraguai, 14 mil, e na Argentina, em 5 mil. Os Mbya podem ser encontrados no interior e no litoral dos estados da região Sul do país – Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e em várias aldeias próximo à Mata Atlântica.

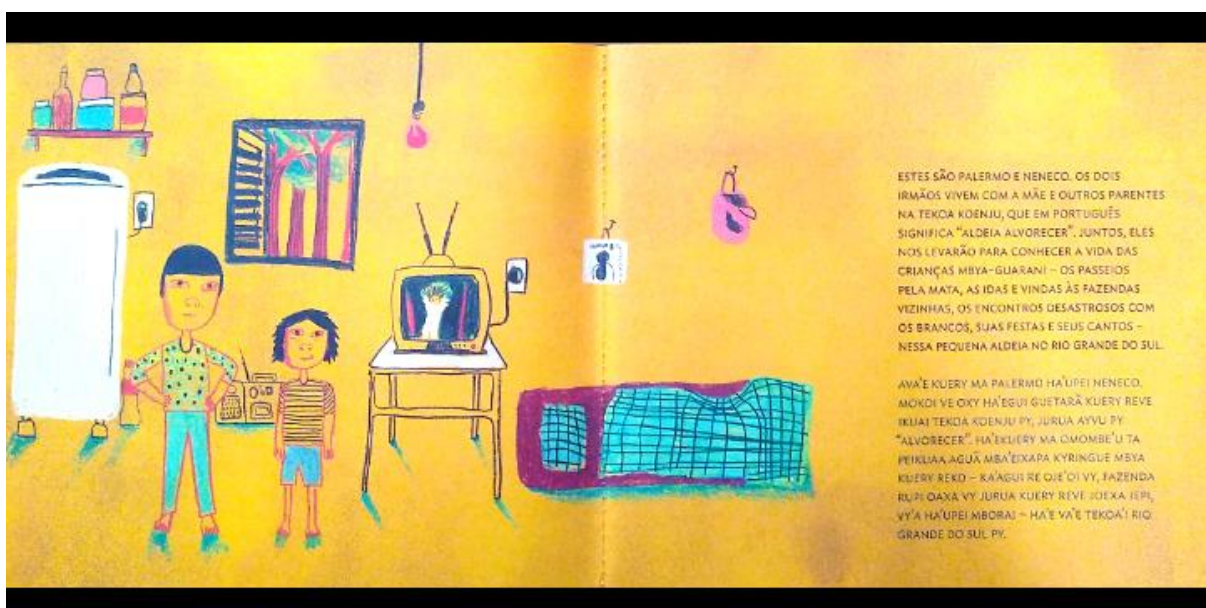
O VNA trabalha na formação de cineastas Guarani na aldeia Anhantenguá, na periferia de Porto Alegre, e na Koenju, no município de São Miguel das Missões, ambas no Rio Grande do Sul. O filme de aproximadamente 23’, sob a direção de Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, dois cineastas Mbya-Guarani, foi realizado em duas oficinas do VNA na aldeia Koenju, sob a coordenação de Amandine

²² Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya>. Acesso em 23 abr. 2021.

Goisbault e Tiago Campos Tôrres. É possível assistir ao filme dublado em português em: <<https://youtu.be/Gce8DIqAPQY>>.

Os cineastas acompanham os irmãos Palermo e Neneco em suas atividades cotidianas – ajudam a mãe no artesanato, buscam lenha, montam armadilhas para passarinhos, compram sabão e pedem pão na fazenda vizinha e, por fim, participam de uma festa na aldeia. Espirituosos, os meninos dão um jeito de se divertir e dar risada até quando precisam ajudar nas tarefas da aldeia.

Ilustração 65 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c, s/p).

ESTES SÃO PALERMO E NENECO. OS DOIS IRMÃOS VIVEM COM A MÃE E OUTROS PARENTES NA TEKOA KOENJU, QUE EM PORTUGUÊS SIGNIFICA “ALDEIA ALVORECER”. JUNTOS, ELES NOS LEVARÃO PARA CONHECER A VIDA DAS CRIANÇAS MBYA-GUARANI – OS PASSEIOS PELA MATA, AS IDAS E VINDAS ÀS FAZENDAS VIZINHAS, OS ENCONTROS DESASTROSOS COM OS BRANCOS, SUAS FESTAS E SEUS CANTOS – NESSA PEQUENA ALDEIA NO RIO GRANDE DO SUL.

AVA'E KUERY MA PALERMO HA'UPEI NENECO. MOKOI VE OXY HA'EGUI GUETARÃ KUERY REVE IKUIA TEKOA KOENJU PY, JURUA AYVU PY “ALVORECER”. HA'EKUERY MA OMEMBE'U TA PEIKUAA AGUÃ MBA'EIXAPA KYRINGUE MBYA KUERY REKO – KA'AGUI RE OJE'OI VY, FAZENDA RUPI OAXA VY JURUA KUERY REVE JOEXA JEPI, VY'A HA'UPEI MBORAI – HA'E VA'E TEKOA' RIO GRANDE DO SUL PY. (CARVALHO, 2014c, s/p).

Segundo Vincent Carelli (2011, p. 150), a dupla de jovens irmãos, Palermo e Neneco, disputa o estrelato de “Bicicletas de Nhanderú” (2011), do catálogo do VNA, com o sábio Solano, o protagonista do longa. As crianças se destacaram tanto no filme que ganharam um curta somente delas, intitulado com os seus nomes. Os cineastas acompanham o dia a dia dos dois irmãos. Num primeiro momento, eles aparecem recolhendo guarirobas bem cedinho junto a outras crianças. Colhem e levam ao pátio da aldeia à velha Kunhã Karaí, a xamã Guarani, para purificá-las.

É costume dos Guarani que as primeiras frutas da estação sejam lavadas por Nhanderú, somente depois é que podem consumi-las. Para isso, a velha Pauliciana sopra fumaça sobre elas. Para a cosmologia Guarani, Nhamandu Ru Ete ou Nhanderú Tenonde é o primeiro deus que existiu e criou os outros deuses, também chamados de Nhanderú (AFFONSO; LADEIRA, 2015).

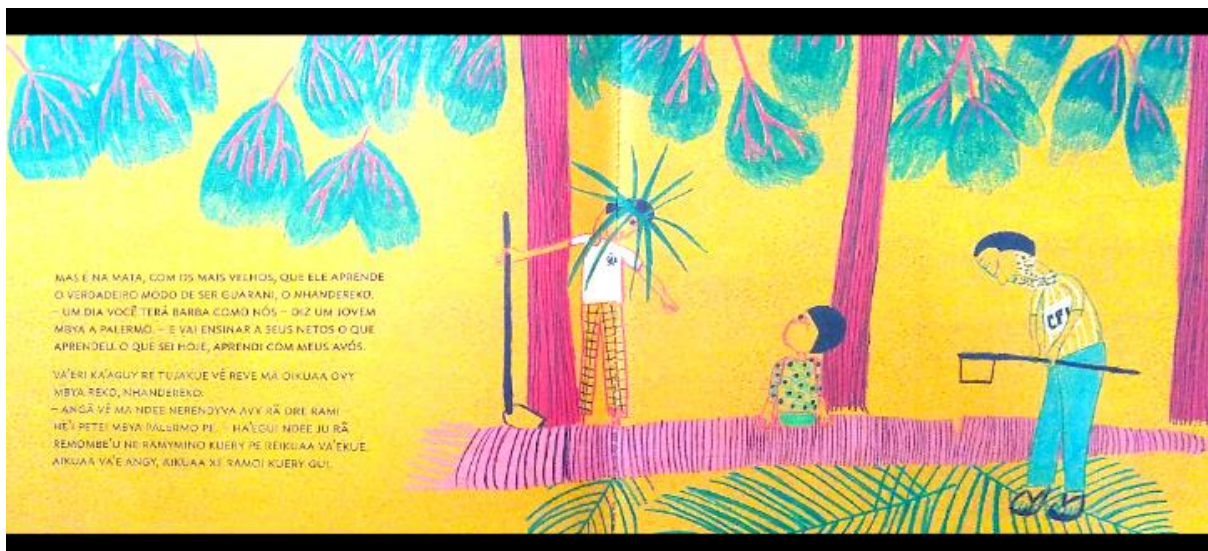
Os meninos vão à escola da aldeia, aprendendo lições de língua portuguesa. Mas repetir o alfabeto em português parece pouco interessante a Palermo, que não para sentado. O irmão pede que ele preste mais atenção, mas o moleque pega a merenda e logo arranja uma maneira de escapar e ir brincar lá fora com outros meninos da aldeia. Aprender em contato com a natureza e observando os homens mais velhos parece ser mais importante.

Ilustração 66 – Fotograma do filme *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c).

Ilustração 67 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c, s/p).

MAS É NA MATA, COM OS MAIS VELHOS, QUE ELE APRENDE O VERDADEIRO MODO DE SER GUARANI, O *NHANDEREKO*.

– UM DIA VOCÊ TERÁ BARBA COMO NÓS – DIZ UM JOVEM MBYA A PALERMO. – E VAI ENSINAR A SEUS NETOS O QUE APRENDEU. O QUE SEI HOJE, APRENDI COM MEUS AVÓS.

VA'ERI KA'AGUY RE TUJAKUE VÊ REVE MA OIKUAA O VY MBYA REKO, NHANDEREKO.

– ANGÃ VÊ MA NDEE NERENDYVA AVY RÃ ORE RAMI – HE'I PETEI MBYA PALERMO PE. – HA'EGUI NDEE JU RÃ REMOMBE'U NE RAMYMINO KUERY PE REIKUAA VA'EKUE. AIKUAA VA'E ANGY, AIKUAA XE RAMOI KUERY GUI. (CARVALHO, 2014c, s/p).

Com uma pequena área territorial (a aldeia ocupa cerca de 230 hectares), os Mbya precisam atravessar o limite de suas terras para conseguirem material para fazer os artesanatos que vendem na cidade. “Atravessar a cerca”, como aparece desde a ilustração da capa, carrega ainda um outro sentido, para além do literal, significa também atravessar concepções de mundo, culturas (a sua fora cerceada), uma vez que a noção de território para os Guarani não é determinada por fronteiras materiais.

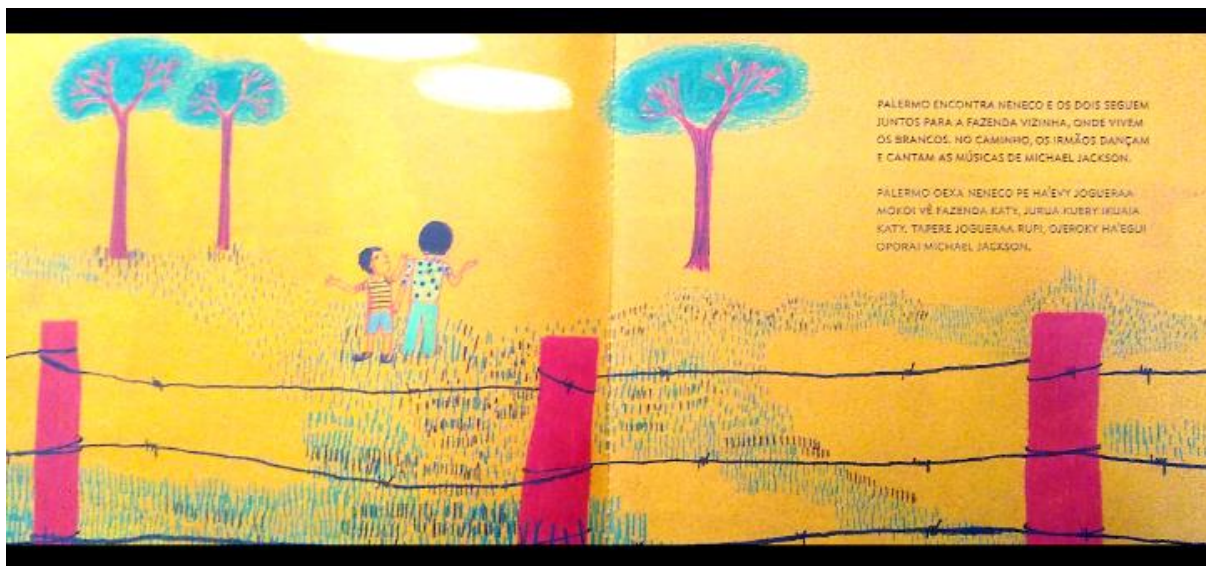
Antes de atravessar, Palermo diz: “Nós não podemos mais fazer armadilhas muito longe, senão os brancos atiram na gente, e não seria bom que isso acontecesse. Estamos chegando na fazenda do Raimundo”. Mais adiante, desabafa: “Os brancos desmataram tudo. Por isso, os passarinhos se mudaram para outro

mundo. Já não pegamos mais nada porque estão extintos. A nossa mata é muito pequena”.

A situação dos Mbya-Guarani com o entorno é bastante conflituosa. Eles possuem um pequeno espaço e precisam comprar tudo o que necessitam para sobreviver, pois não há onde plantar. Daí que os cineastas buscaram retratar a realidade da aldeia, acompanhando o dia a dia das pessoas. A aldeia é comprimida entre as grandes fazendas.

Quando vão buscar lenha, deparam-se com uma árvore cortada: “Olhem só! Cortaram uma cerejeira. Eles cortaram uma que a gente come. Todas essas árvores têm espírito. E elas não querem morrer. Só que os brancos cortam com motosserra”, lamenta Palermo, remetendo aos valores dos Mbya, para os quais a natureza é dotada de vida e espírito e esses incidentes do cotidiano são permeados de significados sagrados. Neneco e Palermo voltam à casa carregando lenha, cantando e dançando, brincando e fazendo gracejos para a câmera, gestos de leveza em resposta à violência e às restrições impostas pelos vizinhos fazendeiros.

Ilustração 68 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c, s/p).

PALERMO ENCONTRA NENECO E OS DOIS SEGUEM JUNTOS PARA A FAZENDA VIZINHA, ONDE VIVEM OS BRANCOS. NO CAMINHO, OS IRMÃOS DANÇAM E CANTAM AS MÚSICAS DE MICHAEL JACKSON.

PALERMO OEXA NENECO PE HA'EVY JOGUERAA MOKOI VÊ FAZENDA KATY, JURUA KUERY IKUAIA KATY. TAPERE

JOGUERAA RUPI, OJEROKY HA'EGUI OPORAI MICHAEL JACKSON. (CARVALHO, 2014c, s/p).

Ilustração 69 – Fotograma do filme *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c).

Os irmãos seguem pelas fazendas e no caminho brincam e rolam no chão imitando Michael Jackson, enquanto vão cantarolando a música *Beat it*. Neneco refere-se ao artista como “o Michael”, com intimidade. Não à toa Michael é o Rei do Pop, da popularidade, reconhecido por distintas culturas ao redor do mundo. A sobreposição da trilha sonora com a versão da canção interpretada por Milton Nascimento, artista brasileiro defensor dos direitos indígenas, que foi batizado em 2010 pelos Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul, como *Ava Nheyeyru Iyi Yvy Renhoi*, que na língua Guarani significa “Semente da Terra”²³, potencializa a performance dos meninos.

A simples presença da câmera modifica também presença dos sujeitos, fazendo aparecer alguns elementos ou ações que não apareceriam caso não estivessem sendo filmados. A cena é emblemática, pois as crianças, mesmo sem compreender o que diz a letra em inglês, reelaboram o seu significado. Vejamos o que diz a letra traduzida do cantor norte-americano:

²³ Informações disponíveis em: < <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/em-entrevista-milton-nascimento-detalha-turne-sementes-tem-de-tudo>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

Caia Fora²⁴

Eles lhe disseram
 Nunca mais volte aqui
 Não querem a ver sua cara
 É melhor você desaparecer

Há fogo em seus olhos
 E suas palavras são bem claras
 Então caia fora, apenas caia fora

É melhor você correr
 É melhor fazer o que puder
 Não queira ver nenhum sangue
 Não seja machão

Você quer ser corajoso
 É melhor fazer o que puder
 Então caia fora
 Mas você quer enfrentar

Apenas caia fora, caia fora
 Caia fora, caia fora
 Ninguém quer sair perdendo
 Mostrando como você briga bem
 Não importa quem está certo ou errado

Apenas caia fora, caia fora
 Apenas caia fora, caia fora
 Apenas caia fora, caia fora
 Apenas caia fora, caia fora

Eles estão atrás de você
 É melhor ir embora enquanto puder
 Não queira ser um menino
 Você quer ser um homem

Você quer ficar vivo
 É melhor fazer o que puder
 Então caia fora, apenas caia fora

Você tem que mostrar a eles
 Que você realmente não está assustado
 Você está brincando com a sua vida
 Não é nenhuma verdade ou consequência

Eles vão te chutar, então vão bater em você
 Eles dirão bem feito
 Então caia fora, mas você quer ser mau

Apenas caia fora, caia fora
 Caia fora, caia fora
 Ninguém quer sair perdendo
 Mostrando como você briga bem
 Não importa quem está certo ou errado

Caia fora, caia fora

²⁴ Tradução da letra de "Beat it", composição de Michael Jackson. Disponível em: <<https://m.letras.mus.br/michael-jackson/64237/traducao.html>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

“*Beat It*” é a quinta canção do sexto álbum solo de Michael Jackson, *Thriller*, e o terceiro *single* do disco. A canção composta pelo próprio cantor marca um momento histórico para o cenário musical norte-americano, quando, na década de 1980, as barreiras entre a música negra e branca começaram a ser rompidas. Por causa da letra, a música se tornou um hino antigangues. A respeito da composição, Michael disse em entrevista à época: “Para mim, a verdadeira bravura está na resolução das diferenças sem uma luta e tendo a sabedoria para fazer esta solução possível.”²⁵. Precisamente, os meninos Palermo e Neneco performatizam a letra da música e são bravos, porque “caem fora” quando o cerco se fecha para eles.

Em outra cena, já na fazenda vizinha, os irmãos se deparam com uma criança branca que se esconde ao avistar a câmera. Os irmãos desafiam o outro menino. Nunes (2017), em seu estudo a respeito das imagens indígenas nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbya-Guarani, comenta sobre essa cena em questão, que aparece igualmente no filme “Bicicletas de Nhanderú”:

Essa atuação da câmera (ao flagrar o garoto que se esconde), somada à fala de Palermo (que diz que ele vai ser filmado mesmo sem querer) parece funcionar como um contra-luz* de gestos vivenciados pelos povos indígenas ao longo de sua história, continuamente colocados na condição de objetos de registros imagéticos que serviam para construir discursos do “outro” sobre eles. (NUNES, 2017, p. 181, grifo do autor).

Neneco diz: “Ele não quer aparecer no nosso filme. Mas vai aparecer assim mesmo.”. O ponto de vista é modificado. Olha, quem antes era objeto do olhar alheio. De objeto, passa a ser sujeito. A câmera, consoante ao que escreve Nunes (2017), possibilita essa troca de objetividade, não neutra, carregada de sentidos mais que estéticos, se não políticos. Os Mbya-Guarani interpelam, desconcertam, incomodam os espectadores.

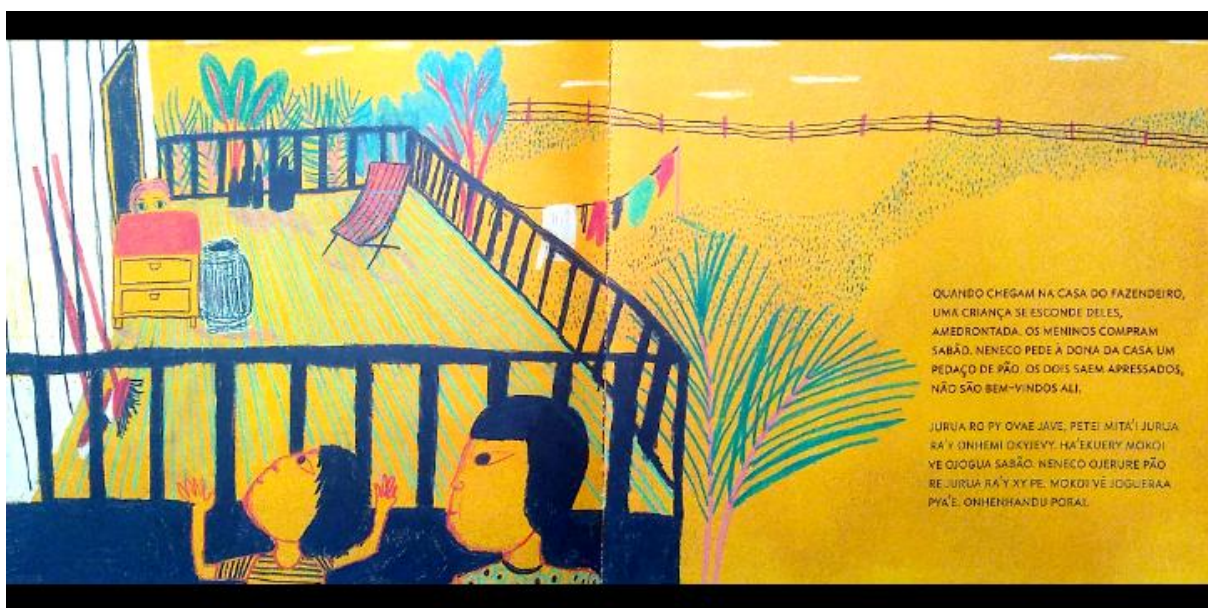
²⁵ Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/www.culturagenial.com/musicas-michael-jackson/amp/>>. Acesso em: 27 dez. 2020.

Ilustração 70 – Fotograma do filme *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c).

Ilustração 71 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c, s/p).

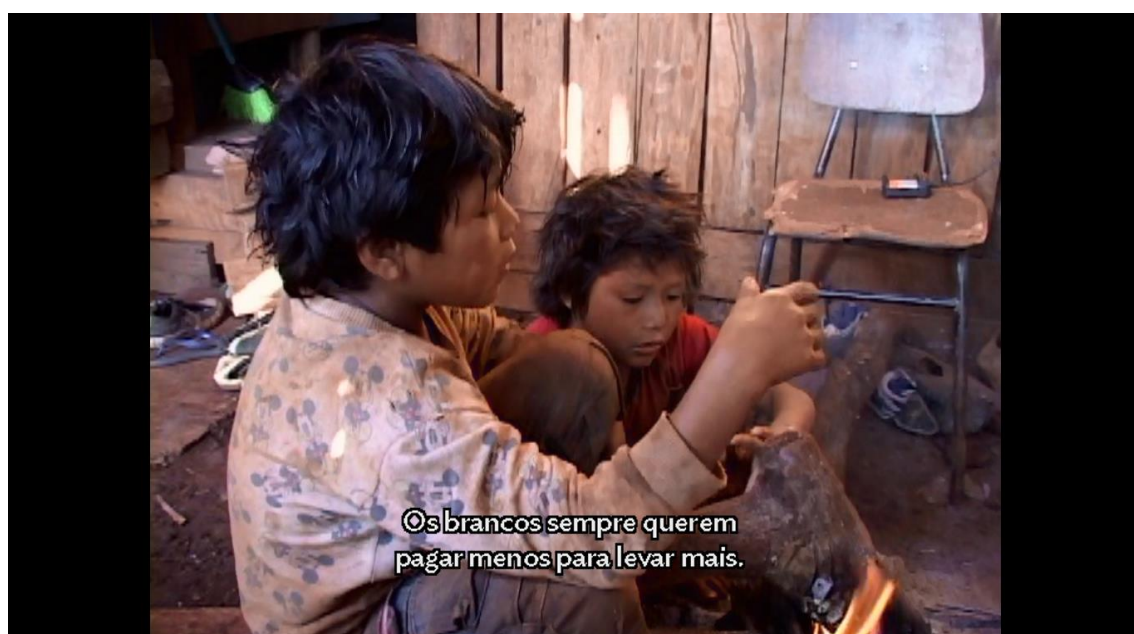
QUANDO CHEGAM NA CASA DO FAZENDEIRO, UMA CRIANÇA SE ESCONDE DELES, AMEDRONTADA. OS MENINOS COMPRAM SABÃO. NENECO PEDE À DONA DA CASA UM PEDAÇO DE PÃO. OS DOIS SAEM APRESSADOS, NÃO SÃO BEM-VINDOS ALI.

JURUA RO PY OVAE JAVE, PETEI MITA'I JURUA RA'Y ONHEMI OKYJEVY. HA'EKUERY MOKOI VE OJAGUA SABÃO. NENECO

OJERURE PÃO RE JURUA RA'Y XY PE. MOKOI VÊ JOGUERAA
PYA'E, ONHENHANDU PORAI. (CARVALHO, 2014c, s/p).

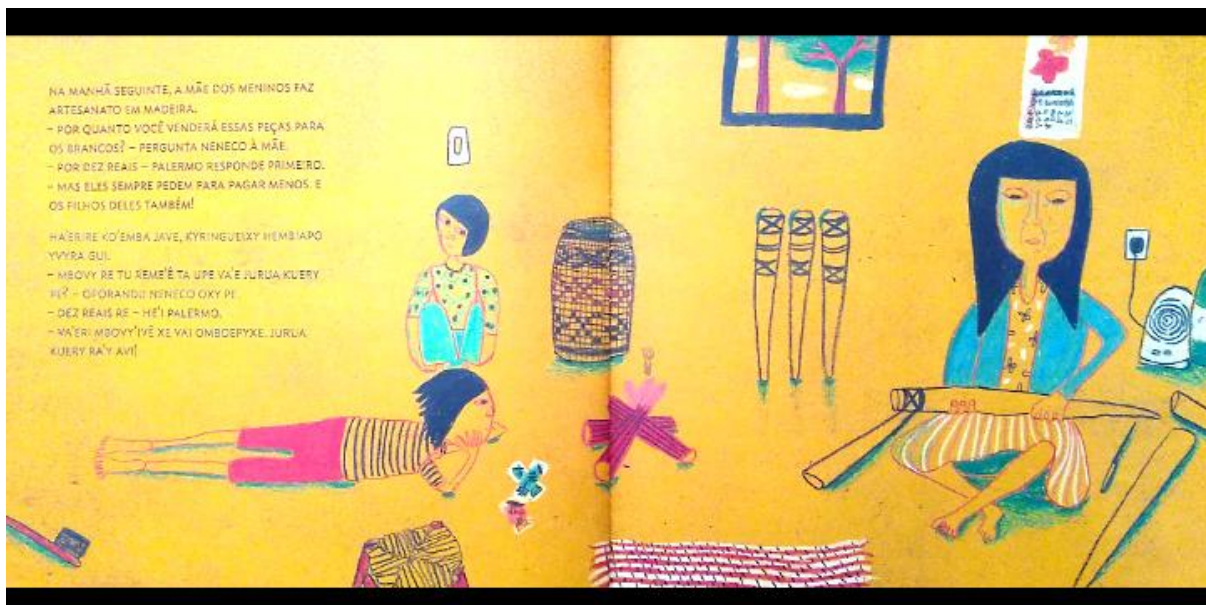
Neneco e Palermo assim que compram sabão, retornam depressa à casa. Anoitece e os Guarani festejam na aldeia Koenju – dançam as músicas dos brancos, jogam cartas como os brancos e se divertem como os brancos. A dura realidade que os Mbya enfrentam como efeito da ação externa, em seu interior, é atravessada e ocupada pelo riso e pela alegria das crianças.

Ilustração 72 – Fotograma do filme *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c).

Ilustração 73 – Ilustração de Mariana Zanetti para o livro *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c, s/p).

NA MANHÃ SEGUINTE, A MÃE DOS MENINOS FAZ ARTESANATO EM MADEIRA.

– POR QUANTO VOCÊ VENDERÁ ESSAS PEÇAS PARA OS BRANCOS? – PERGUNTA NENECO À MÃE.

– POR DEZ REAIS – PALERMO RESPONDE PRIMEIRO.

– MAS ELES SEMPRE PEDEM PARA PAGAR MENOS. E OS FILHOS DELES TAMBÉM!

HA'ERIRE KO'EMBA JAVE, KYRINGUEIXY HEMBIAPO YVYRA GUI.

– MBOVY RE TU REME'Ê TA UPE VA'E JURUA KUERY PE? – OPORANDU NENECO OXY PE.

– DEZ REAIS RE – HE'I PALERMO.

– VA'ERI MBOVY'IVÊ XE VAI OMBOEPYXE. JURUA KUERY RA'Y AVI! (CARVALHO, 2014c, s/p).

Amanhece no interior da casa e os meninos conversam com a mãe, que pede a eles para buscar lenha para o café. Eles dizem que vão verificar a armadilha que prepararam no dia anterior e aproveitar para trazer lenha. E, com a saída deles, mais uma vez, começa a ser delineado o clima de tensão que envolve o entorno indígena – as cercas de arame farpado, os fazendeiros. Os meninos vão apontando os efeitos da presença do “branco” no cotidiano da aldeia, mata pequena com escassos recursos e ameaças constantes, já que precisam passar por áreas de fazendas para conseguir recursos, além do desmatamento e a extinção de animais.

As crianças deflagram o preconceito e o destrato das pessoas em relação aos Guarani, quando denunciam que o “branco” e os filhos deles querem pagar sempre menos pelos artesanatos Guarani que, muitas vezes, representa a única fonte de renda das famílias. E os meninos trabalham como gente grande.

Os meninos relembram de um grande susto! Um dia eles trabalhavam na mata e um grupo Mbya-Guarani fora atacado por fazendeiros. Eles ouviram tiros e todos saíram correndo. Voltaram à aldeia com muito medo. Os tiros eram verdadeiros, com armas de verdade. Quer dizer, a criança indígena vivência experiências e o perigo como se fosse gente grande. A violência não prediz faixa etária – da criança ao adulto ao idoso, mas ela tem sim um alvo preferencial, que historicamente marcou e marca os negros e os indígenas na sociedade brasileira.

Ao final de mais um dia, Palermo e Neneco retornam à aldeia e juntamente com outras crianças, mulheres e homens trabalham na construção da *Opy*, casa de rezas Guarani. Em confraternização, os Guarani, sob o cuidado da velha Karaí, cantam para que Nhanderú faça outro alvorecer e os abençoe em todas as manhãs na nova estação.

As principais sequências do filme ilustram bem a questão da convivência dos indígenas com o entorno não indígena, possibilitando uma discussão sobre a ruptura dos estereótipos e das relações que constroem as culturas e identidades indígenas na contemporaneidade. As últimas ilustrações do livro revelam uma panorâmica da aldeia Koenju e sua cercania, um pedaço de terra bem medido, uma cota diminuta para as Mbya-Guarani. As grandes questões, para o indígena, apontam Almeida e Queiroz (2004), perpassam pela territorialidade.

Cada livro editado nesse processo de criação literária serve para indicar que é a partir da terra que os livros são escritos. Assim como nossa tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação) – um livro nasce de outro livro, e assim por diante – as várias literaturas indígenas servem-se da territorialidade: cada trecho de livro copiado, cada voz transcrita, cada tradução interlingual, cada parte do mosaico, que são os livros aqui referidos, é um pedaço de terra concretamente desapropriado e reapropriado ao mesmo tempo. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 197-198)

Ilustração 74 – Fotograma do filme *Palermo e Neneco*.



Fonte: Carvalho (2014c).

Fecho com essa imagem simbólica do filme, que foi transposta para a capa do livro e serve bem ao propósito do que fazem os indígenas Mbya-Guarani, Panará, Kisêdjê, Ashaninka, Ikpeng e Wajãpi na Coleção Um Dia na Aldeia – transpor as cercas, materiais e imateriais, e ocupar o território simbólico da escrita, sob os domínios da literatura. Na ficção e na realidade, as cercas deveriam ser sempre ultrapassadas. O território de todos os povos, de todas as origens, deve ser o mundo.

5 EM FIM

A Coleção Um Dia na Aldeia, adaptação aqui estudada, envolveu diferentes mídias, linguagens e culturas, numa recodificação que se dá de forma intersemiótica, quer dizer, de um sistema de signos para outro, do som e da imagem em movimento dos filmes, para a letra e a ilustração nos livros. As adaptações da Coleção, ao mesmo tempo em que se aproximam das suas fontes – os filmes do projeto Vídeo nas Aldeias – se constituem como obras autônomas e distintas, não somente pela óbvia modificação de mídia e de engajamento, senão porque nos são apresentadas pelas suas criadoras através do que Linda Hutcheon (2013, p. 123) chama de “filtros artísticos individuais”.

As adaptadoras não se perdem das obras fontes, uma vez que estas ainda estão “linkadas” pelo *QR code*, quer dizer, não há uma completa autonomia de fato. Esse *link* também representa uma forma de movimentar e aumentar o número de visualizações (*views*) dos vídeos nas plataformas digitais do projeto Vídeo nas Aldeias. As adaptações proliferam e podem ser encontradas em diversos suportes, refletindo também os anseios da nossa sociedade da informação e comunicação, sempre ávida por conteúdos, preferencialmente os digitais. As formas de engajamento – contar, mostrar, interagir – diferem no tipo e na forma de mídias e de recepção das histórias. A adaptação de um modo para outro exige uma reflexão sobre as diferentes configurações de envolvimento com o público, bem como, sobre as mídias e suportes para o lançamento das adaptações no mercado.

As adaptadoras Rita Carelli e Ana Carvalho se tornaram primeiro intérpretes, depois criadoras de histórias, em outras palavras, a adaptação da Coleção envolveu um processo duplo – de interpretação e de criação. Nesta instância, a estética de cada adaptação dependeu igualmente da verve criativa de cada uma das adaptadoras e ilustradoras, das intencionalidades e das interpretações que cada uma delas atribuiu às fontes de suas obras. As escolhas de cada uma foram feitas conforme um contexto criativo e interpretativo, que também é ideológico, social, histórico e cultural.

Os textos apresentados pelas adaptadoras aproximam-se, pela referência à cronologia “um dia”, da tipologia literária da crônica, pois trabalham com os acontecimentos da vida cotidiana e com o tempo presente. Na composição dos livros, as imagens das aldeias e de suas organizações sociais mostram que as

comunidades representadas mantêm um vínculo muito estreito com a terra e com as tradições ancestrais. A aldeia passa a significar a imagem do tempo e do espaço, das realidades dos indígenas e dos seus lugares no mundo.

Há uma potência criativa nos filmes e no modo como os cineastas indígenas vêm se apropriando da ferramenta audiovisual, uma vez que não reproduzem modelos, senão, fazem dela um instrumento de criação e transformação em torno da imagem e do pensamento a respeito dos povos tradicionais no Brasil. A referência a elementos, *a priori*, não indígenas, aparece como marca de muitas dessas produções, de maneira que as mudanças nas sociedades indígenas, a partir do contato com o não indígena, se dão em muitos níveis, que perpassam desde a modificação de perspectivas e alteridades à apropriação de tecnologias.

Essas modificações só são possíveis por meio do contato entre as culturas. Os livros da Coleção só existem em razão do envolvimento e da parceria entre os seus realizadores. O contato intercultural pode modificar mutuamente as culturas envolvidas, assumindo, de um lado, um caráter negativo, quando há relações de dominação, às vezes de forma mais destrutiva; e de outro lado, um caráter positivo, quando há a possibilidade de renovação a partir de relações democráticas. O contato será sempre uma via de mão dupla.

A transposição para o papel, a redação escrita das tradições orais, sofreu a adaptação, adequando a linguagem ao público infantil. Orais antes de serem escritas, construídas para as crianças e com a colaboração delas, essas narrativas que trazem os indígenas como protagonistas, criam, de acordo com o que conceitua Cláudia Neiva de Matos (2005), “textualidades escritas contemporâneas” das histórias e memórias vividas pelos indígenas nas aldeias. A descrição comparativa foi o método que permitiu compreender os processos da adaptação dos filmes em livros, o cerne desta investigação, bem como os complexos culturais neles apresentados.

Em relação ao descritivismo, repetindo o gesto antropológico e linguístico dos estudos culturais sobre os povos indígenas, esta pesquisa a respeito da descrição comparativa entre objetos audiovisuais e literários, se torna pioneira nesta temática e abordagem dentro do campo de estudos da literatura. Vale dizer que há também escassez de materiais acadêmicos e não acadêmicos, publicações de pesquisas e curiosidades que contribuam mais efetivamente para a interpretação das obras e das culturas indígenas mostradas na Coleção segundo uma perspectiva mais

literária. Esta tese, por ser a primeira a respeito desse conjunto de livros, se oferece como um material basilar para estudos vindouros.

A Coleção faz parte de um bravíssimo e atualíssimo projeto que traz à contemporaneidade as narrativas e os saberes ancestrais vinculados às comunidades indígenas no Brasil. A literatura de temática indígena é uma necessidade. Escrever nas línguas indígenas e em língua portuguesa é outro imperativo. Essas obras de literatura infantil são, antes de mais nada, obras literárias. E foram assim planejadas e executadas. Há todo um cuidado e responsabilidade com a qualidade do material que é oferecido ao público leitor. Nada adiantaria a temática étnica ser apresentada sem o necessário acuro editorial para o reconhecimento e distinção de cada uma das culturas indígenas.

As pinturas, as tatuagens, os adornos corporais representam a ancestralidade dos povos, por essa razão, é importante perceber como esses traços identitários estão materialmente ilustrados nos livros. Os filmes acentuam demasiadamente a linguagem visual e isso se reflete nas ilustrações que chegam, algumas vezes, a ocupar páginas inteiras dos livros. Para os pequenos leitores, os livros devem ser fartamente ilustrados, com boas e legíveis ilustrações, que sejam capazes de transmitir com os traços e as cores o que eles, ainda não alfabetizados para as letras, não conseguem ler.

Não é nenhum demérito o fato de as adaptações estarem voltadas ao público infantil, ao contrário, constituem um material de qualidade, rico em possibilidades de leituras. Cruzam gêneros, formas de imaginários a partir dos quais os indígenas criam e explicam a vida. Quanto mais cedo mostrarmos às nossas crianças, sejam nossos filhos ou nossos alunos, a diversidade das culturas que formam o nosso país, então, cumprimos o nosso dever de responsáveis e educadores compromissados em desvelar as histórias alternativas em detrimento à história única e oficial que, como se sabe, foi construída a partir de incontáveis equívocos no que diz respeito aos povos originários.

Os livros, como os filmes, revelam um processo coletivo e colaborativo entre indígenas e não indígenas, de aprendizagens e progressiva realização. As adaptações refletem bem a natureza própria do VNA, que mobiliza as coletividades. A enunciação polifônica das obras comunica o amplo repertório narrativo armazenado na memória e transmitido de geração a geração. A Coleção UDNA convoca a uma leitura interdisciplinar e intersemiótica, ao mesmo tempo em que

permite a observação das relações entre identidade e alteridade, deslocamentos, adaptações, buscando aproximações e dissonâncias sobre diferentes cosmovisões e linguagens, num profícuo diálogo ét(n)ico.

Até hoje as histórias sobre monstros, os contos maravilhosos, as fábulas, os mitos, as brincadeiras da infância, as coisas mais banais e cotidianas são temáticas presentes na literatura feita para as crianças. Esses temas são de interesse do público leitor da literatura infantil e juvenil e são conteúdos indispensáveis ao conhecimento e deleite das crianças. Muitas dessas histórias, inclusive, transmitem conhecimentos necessários a várias idades, porque representam o que de melhor os povos têm selecionado de sua própria experiência através dos tempos.

O conteúdo moral dessas histórias ainda hoje é um instrumento de educação, como se pode ver na apresentação dos objetivos da Coleção, que traz um olhar único a respeito dos povos indígenas. É uma moral prática, porque ensina pelo exemplo. Na comunhão dessas histórias, ensinamentos, modos de pensar e agir sobre o mundo bem diferentes das do homem branco que precisa conhecê-las, aprendê-las afim de praticar a real fraternidade. Que a criança curiosa possa ler estes livros. Que o adulto curioso possa ler estes livros. Indistintamente.

A linguagem literária elabora imagens poéticas ao mesmo tempo em que essas imagens vão organizando uma literatura, um jogo de deslocamentos e condensações. A força de tais imagens, embora de natureza diferente das imagens geradas pelo cinema, continua atingindo os leitores, mesmo neste tempo em que o audiovisual ganha desproporcionalmente. O leitor criança ou o leitor adulto ainda é capaz de se encantar com as ilustrações dos livros. O livro físico, de papel, possui ainda o seu magnetismo e mistério.

Os filmes e os livros atuam essencialmente como um registro da identificação da expressividade dos povos indígenas. O que foi aqui descrito e exposto, todas essas informações e pormenores a respeito da Coleção Um Dia na Aldeia são elementos relevantes para o entendimento das razões de uma adaptação. As adaptações da Coleção desestabilizam, provocam uma revisada nas teorias já consolidadas pela literatura quando se apresentam como produções de insurgência artística contemporânea, atualíssimas até mesmo para os estudos mais recentes sobre adaptação no campo das artes de modo geral.

Este estudo representa uma abertura, como anunciada nas primeiras páginas desta pesquisa, ainda que seja uma fresta, para se refletir tanto o processo

adaptativo quanto o literário, em que se pense as questões identitárias dos povos indígenas que, por muito tempo, diante das circunstâncias históricas, foram invisíveis e por vezes interditados de figurar no universo das artes. Na Coleção Um Dia na Aldeia, os indígenas Wajãpi, Ikpeng, Panará, Kisêdjê, Ashaninka e Mbya-Guarani encenam, assumem o protagonismo enunciativo, das películas dos filmes às páginas dos livros, nesse maravilhoso intercâmbio de signos, mídias e culturas. Pintar no papel, escrever suas histórias e trazer os indígenas à cena de uma pesquisa em literatura, faz mais viva a existência e a resistência desses povos.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, Ana Maria Ramo y; LADEIRA, Maria Inês (org.). **Guata Porã/Belo Caminhar**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2015. (Projeto pesquisadores Guarani no Processo de Transmissão de Saberes e Preservação do Patrimônio Cultural Guarani – Santa Catarina e Paraná/ Agosto de 2014 – Novembro de 2015).

ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita (org.). **Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico**. Marseille: IRD Éditions, 2002. Disponível em: <<http://books.openedition.org/irdeditions/24689>>. Acesso em: 10 jan. 2021 p. 532

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004. 304 p.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Tradução de David Radgers. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias**. 2015. 270 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2015.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm >. Acesso em: 04 dez. 2019.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Brasília, DF: Presidência da República, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 14 mai. 2019.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea. 2)

CARELLI, Rita. **A história de Akykysia, o dono da caça**. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. 48 p. 20 ils. (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 01)

CARELLI, Rita. **A história de Akykysia, o dono da caça**. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018a. 48 p. 20 ils.

CARELLI, Rita. **Das crianças Ikpeng para o mundo**. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. 48 p. 20 ils. (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 02)

CARELLI, Rita. **Das crianças Ikpeng para o mundo**. Adaptação e ilustrações: Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018b. 48 p. 20 ils.

CARELLI, Rita. **No tempo do verão**. Adaptação: Rita Carelli. Ilustrações: Mariana Zanetti. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. 48 p. ilustradas (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 05)

CARELLI, Rita. **No tempo do verão**. Adaptação: Rita Carelli. Ilustrações: Mariana Zanetti. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018c. 48 p. ilustradas

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Tradução de David Radgers. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 42-51

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: estratégia transdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 1, p. 9-21, mar. 1991. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

CARVALHO, Ana. **Depois do ovo, a guerra**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Rita Carelli. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. 48 p. 20 ils. (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 03)

CARVALHO, Ana. **Depois do ovo, a guerra**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Rita Carelli. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018a. p. 20 ils.

CARVALHO, Ana. **A história do monstro Khátpy**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Mariana Zanetti. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. 48 p. ilustradas (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 04)

CARVALHO, Ana. **A história do monstro Khátpy**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Mariana Zanetti. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018b. 48 p. ilustradas

CARVALHO, Ana. **Palermo e Neneco**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Mariana Zanetti. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. 48 p. ilustradas (Coleção Um Dia na Aldeia. Vol. 06)

CARVALHO, Ana. **Palermo e Neneco**. Adaptação: Ana Carvalho. Ilustrações: Mariana Zanetti. 1. ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018c. 48 p. ilustradas

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Histórias indígenas dos tempos antigos**. Ilustrações Zé Vicente. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 119 p.

CHARAUDEAU, Patrick. Modos de organização narrativo. In: CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2009. p. 151-200

COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 23-52.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 383 p.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX**. Tradução Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016. 272 p.

DICIO. **Abertura**. 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/abertura/>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

FRANCE, Claudine. **Cinema e antropologia**. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

FREITAS, Renata Cezarini de; MILTON, John (org.) **Adaptação: pesquisas do GREAT (Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução)**. São Paulo: Paulistana, 2017. 163 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. (Ensaio Latino-americanos, 1) 385 p.

GAVAZZI, Renato Antonio (org.). **Etnomapeamento da terra indígena Kampa do Rio Amônia: o mundo visto de cima**. APIWTXA, AMAAIAC, CPI/AC – Rio Branco: [s.n.], 2012. 143 p. ils.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013. 200 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003. 224 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Quem são? 2018. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o>. Acesso em: 13 dez. 2019.

KREBS, Katja (ed.). **Translations and Adaptations in Theatre and Film**. Nova York; Londres: Routledge, 2014.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. 7. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 387-440

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Daniela Batista de; BECHELANY, Fabiano Campelo. O descaso induzido: o desterro dos Tapayuna e dos Panará. **Mediações**, Londrina, v. 22, n. 2, p. 179-203, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/32257/pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

LISBOA, Rose Suellen (org.). **Guia [de] elaboração de trabalhos acadêmicos**. 2. ed., rev., ampl. e atual. Belém: Universidade Federal do Pará, Biblioteca Central, 2019.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Textualidades indígenas no Brasil**. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de literatura e cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. Coordenação André Seffrin. 4. ed. São Paulo: Global, 2016. 95 p.

MICHAELIS. **Abertura**. 2020. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=abertura>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**: conversa sobre a origem e a cultura brasileira. Ilustrações Mauricio Negro e Luciano Tasso. 2. ed. São Paulo: Global, 2009. 103 p.

NUNES, Karliane Macedo. **Imagens indígenas em movimento**: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbya-Guarani. 2017. 204 f. Tese (Doutorado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, BA, 2017. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5063670>. Acesso em: 16 ago. 2018.

OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008. 213 p.

PIMENTA, José. “Viver em comunidade”: o processo de territorialização dos Ashaninka do Rio Amônia. **Anuário Antropológico**. 2006. Disponível em: <http://dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202006/2006_josepimenta.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2021.

PIMENTA, José. Indigenismo e ambientalismo na Amazônia ocidental: a propósito dos Ashaninka do rio Amônia. **Revista de Antropologia**, 50(2), 633-681. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000200005>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. Entrevista com Ana Carvalho e Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias na 32ª Bienal de Arte de São Paulo. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 459-469, jan./jul., 2018.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos; 93)

PRIBERAM. **Abertura**. 2020. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/abertura>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Relações Interétnicas e performance ritual: ensaios de antropologia fílmica sobre os Waiwai do norte da Amazônia. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 53-75.

REIS, Bia. Coleção dedicada às crianças e iniciação no universo indígena. **Estadão**, São Paulo, publicado em 28 de setembro de 2014. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,colecacao-dedicada-as-criancas-e-iniciacao-no-universo-indigena,1567619>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

RODRIGUES, Maria Luiza. A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias: uma entrevista com Vincent Carelli. In: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (org.). **Estéticas Indígenas**. III Colóquio de Estética da FALIL/UFG. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 212-223.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Organização Sergio Cohn; tradução Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SERAFIM, José Francisco. Imagem em movimento e estudo dos aprendizados infantis no grupo indígena Wasusu. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). **Descrever o visível**: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 107-133.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 162 p. (Coleção Práticas Docentes; 3)

TOOGE, Marly D'Amaro Blasques. Miss Favela, personagem brasileira: olhar estrangeiro sobre utopias e distopias brasileiras no cinema. In: FREITAS, Renata Cezarini de; MILTON, John (org.) **Adaptação**: pesquisas do GREAT (Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução). São Paulo: Paulistana, 2017. p. 13-34

TRONCARELLI, Maria Cristina; SEEGER, Anthony. **Kisêdjê**. 2003. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kis%C3%AAadj%C3%AA>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Ler, comparar, pensar**: reflexões sobre literatura e cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. 130 p.

VIEIRA, Marina Guimarães. “A gente não faz mais guerra, agora a gente está pensando”: xamanismo e educação escolar entre os Maxakali. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 135-150, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**: Eduardo Viveiros de Castro. 5. ed. 2. reimp. 2016. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 552 p. 10 ils.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 128 p.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Tradução do original francês de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. 345 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 1. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 128 (Cosac Naify Portátil)

Documento audiovisual

A história de Akykysia, o dono da caça. Direção: Dominique Tilkin Gallois e Vincent Carelli. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 10 min, DVD-ROM, son., color.

A história do monstro Khátpty. Direção: Whinti Suyá, Kambrinti Suyá, Yaiku Suyá, Kamikia P. T. Kisêdjê e Kokoyamaratxi Suyá. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 06 min, DVD-ROM, son., color.

DAS crianças Ikpeng para o mundo. Direção: Natuyu Yuwipó Txicão e Karané e Kumaré Ikpeng. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 32 min, DVD-ROM, son., color.

DEPOIS do ovo, a guerra. Direção: Komoi Panará. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 15 min, DVD-ROM, son., color.

NO tempo do verão. Direção: Wewito Piyãko. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 22 min, DVD-ROM, son., color.

PALERMO e Neneco. Direção: Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira. Produção: Vídeo nas Aldeias. [S. l.]: Vídeo nas Aldeias, 2014. 23 min), DVD-ROM, son., color.

APÊNDICE A – Entrevista com Rita Carelli

Esta entrevista foi concedida no dia 09 de março de 2020, via correspondência eletrônica (*e-mail*). Rita Carelli assinou um termo em que cede e autoriza a publicação integral da entrevista para fins acadêmicos e de divulgação da pesquisa.

Nathália Cruz (NC): Você poderia se apresentar?

Rita Carelli (RC): Eu sou atriz, escritora, ilustradora, diretora e agora mãe da Ada. Sou também filha de dois grandes ativistas da causa indígena, a antropóloga Virginia Valadão, falecida em 1998, e Vincent Carelli, fundador do Vídeo nas Aldeias.

NC: A Coleção Um Dia na Aldeia foi o seu primeiro trabalho com adaptação? Comente.

RC: Para livro sim. Nós qualificamos o texto dos livros da coleção de adaptação e não de autoria, pois eles partem dos filmes feitos pelos cineastas indígenas do Vídeo nas Aldeias. O tema, a história, já estavam ali, nos filmes que acompanham os livros, eu e Ana Carvalho apenas as transpusemos do formato audiovisual para o formato de livro.

NC: Quais foram os critérios utilizados para a escolha dos vídeos do projeto Vídeo nas Aldeias a serem adaptados para a literatura?

RC: Eu escolhi esses filmes do catálogo do Vídeo nas Aldeias, pois me pareceram os mais adequados para o público infantil. Eles não foram feitos exclusivamente para crianças, mas agradam a elas. Testei com meus sobrinhos! (Risos). Além dos filmes já prontos selecionados dentro do catálogo (“Das crianças Ikpeng para o mundo”, “Depois do ovo a guerra”, “A história do monstro Khátpy”), extraímos uma das histórias do filme “Segredos da mata”, de Vincent Carelli e Dominique Gallois, feito com os índios Wajãpi (é o único filme da coleção que não tem autoria indígena, mas que foi realizado em uma colaboração muito estreita com

a comunidade no início das atividades do Vídeo nas Aldeias). Este extrato resultou em A história de Akykysia, o dono da caça. Também fizemos uma remontagem do belíssimo “Bicicletas de Nhanderú” de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira que resultou no filme Mbya-Guarani “Palermo e Neneco” e, por último, encomendamos um novo filme para Wewito Piyãko que realizou para a coleção “No tempo do verão”, o filme sobre o povo Ashaninka. Era importante para nós que a coleção refletisse o mínimo de diversidade, mostrando que os índios não são todos iguais, por isso compusemos este pequeno panorama.

NC: Você fez a adaptação de três dos seis volumes da Coleção. Pôde escolher para os quais faria essa adaptação? Quais critérios utilizou? Comente.

RC: Sim, na verdade eu coordenei toda a coleção, mas essa escolha foi feita junto com a Ana Carvalho, a outra adaptadora e minha parceira nesta empreitada. Nós escolhemos os filmes que íamos adaptar de acordo com nossas proximidades com cada um dos povos.

NC: Qual o seu envolvimento com as etnias apresentadas na Coleção? Fez algum tipo de pesquisa ou estudo a respeito delas?

RC: Nós temos, ou tivemos, uma convivência estreita com cada um desses povos e seus autores em algum momento da história do Vídeo nas Aldeias e de nossas vidas pessoais. Sejam visitas e trabalhos com as comunidades, seja a presença de membros delas no Vídeo nas Aldeias durante o processo de feitura de seus filmes. Eu chamaria de vivência mais do que de pesquisa.

NC: O que motivou essa adaptação dos vídeos produzidos por indígenas para a literatura e por que a Coleção foi direcionada às crianças?

RC: Eu já trabalhava com teatro para o público infantil. Gosto de realizar produtos artísticos para crianças, tenho familiaridade com a linguagem. O desejo de criar uma coleção com histórias indígenas para os pequenos foi natural, tratou-se de unir as duas pontas da minha vida e compartilhar um pouco da minha sorte de ter frequentado aldeias na minha infância. Além disso, partimos de um desejo de

Vincent Carelli que, depois de tornar-se avô, também sentiu uma necessidade muito forte de aproximar a produção do Vídeo nas Aldeias das novas gerações, como uma forma de introduzi-las ao universo indígena no qual é mergulhado e tentar diminuir a ignorância das próximas gerações sobre essa diversidade tão rica e preciosa.

NC: Como foi o processo de transposição das histórias apresentadas nos filmes para os livros e a ilustração? Houve dificuldades nesse processo? Quais? Comente.

RC: Como os livros partiam dos filmes já existia uma referência visual muito forte. Foi uma delícia fazer essa transposição. Dos três livros que illustrei tentei me basear um pouco no espírito de cada filme e até na dinâmica de enquadramentos. Por exemplo: no filme Ikpeng as crianças falam diretamente para a câmera, tem muitos planos médios e as ilustrações acompanham isso. No filme Panará a floresta, para mim, é a grande protagonista, então criei esse fundo bem forte com carimbos de folhas. São várias as crianças que levam o filme, então, fiz essa opção meio “pop” de representar cada menino de uma cor a fim que os leitores não se perdessem com tantos personagens. Já no livro Wajãpi peguei essa inspiração de filmes de monstros japoneses, que eu acho que conversa muito com o filme deles, e usei um bocado de papéis de origami para fazer as minhas colagens. Também escolhi uns “enquadramentos” mais de histórias em quadrinhos. Tudo foi feito com bastante liberdade, mas com muita responsabilidade também. Quando a editora convidou a Mariana Zanetti, que não tem a mesma familiaridade com os povos indígenas, para ilustrar três dos livros da coleção, alimentei muito o trabalho dela com imagens, revisei os esboços. Minha preocupação era a de que cada adorno, pintura corporal, corte de cabelo correspondesse efetivamente ao povo retratado. E ela fez um trabalho impecável. A coleção tem uma vocação de abrir o horizonte das crianças sobre alguns povos indígenas e estava fora de questão aumentar a confusão e a tendência de generalização sobre eles.

NC: Na sua opinião, essas produções podem ser consideradas como uma literatura indígena?

RC: Este é um trabalho híbrido, que tem autoria indígena (nos filmes) em associação com artistas não indígenas, com profundo engajamento com essas culturas.

NC: Qual foi a tiragem total de exemplares da Coleção (publicada pela Cosac Naify e pelo Sesi-SP)?

RC: Na Cosac foram feitas tiragens de 2 (dois) mil exemplares sendo que 600 (seiscentos) exemplares foram destinados à doação, a maior parte deles para as escolas indígenas, mas também para bibliotecas, associações, escolas públicas não indígenas e para o patrocinador, no caso, a Petrobras, por meio do Programa Petrobras Cultural. O Sesi imprimiu 1.200 (mil e duzentos) livros de cada volume.

NC: Quem recebe os direitos autorais dessas publicações? Algum valor é destinado às comunidades indígenas?

RC: As comunidades, assim como os autores dos filmes e os responsáveis pela versão dos textos nas línguas indígenas receberam um valor fechado na ocasião do financiamento do projeto. Eles preferiram assim ao pinga-pinga esparso e burocrático dos repasses de direitos autorais. Atualmente, os menos de 10% a que temos direito por contrato referente às vendas dos livros são divididos entre as autoras, as ilustradoras, a coordenação da coleção e o Vídeo nas Aldeias.

NC: Como se deu a circulação desses livros? Eles foram distribuídos gratuitamente nas escolas das aldeias? Qual a recepção por parte dos indígenas dessas obras?

RC: Sim, como já disse acima, os livros tiveram uma importante distribuição gratuita nas escolas indígenas. A recepção foi muito boa, o que nos deixa muito felizes. De qualquer forma, todos os livros antes de seguirem para a impressão passaram pelo crivo dos povos com quem foram feitos, o que ajudou a garantir a satisfação deles com os produtos finais.

NC: Embora seja voltado ao público infantil, os livros obtiveram uma grande notoriedade da crítica especializada, alguns deles recebendo importantes indicações e conquistando premiações literárias nacionais e internacionais. Ao que você atribui esses êxitos? Comente.

RC: Acho que tem muita autenticidade nesses trabalhos, relações sólidas de cooperação com os povos com que foram feitos, intimidade com os temas tratados e creio que isso transparece nos livros. Eles também vêm somar, junto com as publicações dos autores indígenas, cada vez mais expressivas, e com as de outros parceiros, há ainda uma grande lacuna sobre esses povos para o público geral. Além disso, eles foram feitos com muito capricho para estarem à altura de um mercado editorial cada vez mais rigoroso.

APÊNDICE B – Termo de Cessão de Entrevista



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

TERMO DE CESSÃO DE ENTREVISTA

Eu, **Maria Rita Valadão Carelli**, inscrita sob o RG: 3XXXX.XXX-8 SSP/SP e CPF: 052.XXX.XXX-10, declaro para os devidos fins que autorizo e cedo os direitos, em caráter exclusivo, da publicação de entrevista à discente Nathália da Costa Cruz, matrícula nº 201605880022, do Programa de Pós-graduação em Letras – Doutorado, Área de Estudos Literários, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, em razão da pesquisa de tese por ela desenvolvida, intitulada

DAS PELÍCULAS AS PÁGINAS – O INDÍGENA (EN)CENA,

sob orientação da Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal, que versa sobre o processo de adaptação da Coleção Um Dia na Aldeia, da qual sou uma das adaptadoras, sem quaisquer restrições quanto aos efeitos patrimoniais e financeiros sobre de uso das informações por mim fornecidas em entrevista, pelas quais declaro autoria, para serem utilizadas integralmente ou em partes, desde que seja para fins acadêmicos e/ou de pesquisa e/ou nas publicações provenientes da pesquisa, sem restrições de prazo e citações, com a ressalva de sua integridade e indicação de fonte e autoria, a partir da presente data.

A discente e professora orientadora ficam, assim, autorizadas a utilizar a entrevista concedida, sendo esta concessão a título gratuito, não oneroso, não fazendo jus, portanto, a qualquer remuneração por direitos autorais.

Por ser expressão da verdade, firmo o presente termo, para fins de direito.

São Paulo/ SP, 09 de março de 2020.