CADERNOS AA

DIAS DE ÍNDIO: PERFORMANCE, ESTÉTICA, POLÍTICA E A PRESENÇA DOS XAVANTE NA TELEVISÃO DA DÉCADA DE 1980

Samuel Leal¹

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Os Xavante têm uma longa relação com as imagens. Sua história, notadamente a partir de meados do século XX, é marcada por uma intensa presença em imagens. Isso significou muitas vezes captura, mas também emancipação. O autor propõe lançar um breve olhar para o momento em que grupos xavantes começam a se conscientizar das possibilidades do uso das imagens em seu favor. Tomamos como material de análise dois trechos de programas televisivos da década de 1980, cuja especificidade é a consciência de sujeitos xavantes de se exporem como imagem a partir de objetivos políticos definidos. São iniciativas que, ainda que não tenham sido plenamente bem-sucedidas, produziram imagens singulares que constituem usos políticos da linguagem audiovisual

Palavras-chave: xavante, imagem, política, identidade

INTRODUÇÃO

O imaginário acerca do indígena brasileiro é mobilizado desde o século XVI em diferentes contextos políticos, culturais e sociais. Duas figuras recorrentes são os estereótipos do bom e do mau selvagem. Manuela Carneiro da Cunha associa essas figuras a duas tradições distintas de caracterização dos nativos do atual território do Brasil, consolidadas ao longo do século XVI: uma tradição francesa que os exalta e outra ibérica que os deprecia (2009b:199). Mesmo entre os colonizadores portugueses ela aponta diferentes disposições quanto aos vários grupos nativos: os Tupi eram tidos como indígenas honrados, praticantes de uma antropofagia ritualística baseada na vingança; já para os Aimoré, Tapuia e Oitacás era reservado o lugar do nativo bárbaro e selvagem, afeito ao canibalismo alimentar movido simplesmente pela fome (Cunha 2009b:200).

1 Contato do autor: samuca.leal@gmail.com.

Mais recentemente, idealizações sobre os povos nativos do território brasileiro como lastro da identidade nacional fizeram parte da literatura romântica de fins do século XIX, do modernismo dos anos 1920 e do integralismo na década seguinte (Garfield 2011:56). Entre as décadas de 30 e 40, tais estereótipos foram atualizados no contexto do avanço da fronteira agropecuária sobre o Cerrado. O próprio projeto do Marechal Rondon para o Serviço de Proteção aos Índios² era baseado na premissa de que os índios brasileiros, notadamente os não-contactados, preservavam valores de “resistência”, “bravura” e “generosidade” (Garfield 2011:51), os quais seriam aproveitados na formação da nação brasileira a partir do momento em que esses nativos assimilassem os benefícios da civilização.

A trajetória dos Xavante, etnia indígena do tronco linguístico macro-jê, foi também fortemente marcada pela incidência desses estereótipos. Entendemos, no entanto, que há nessa trajetória uma especificidade: a intensa mobilização de imagens técnicas,³ que deram corpo a vetores tanto de dominação quanto de emancipação. Isso implica a possibilidade de acompanhar diferentes modos dos Xavante habitarem essas imagens, tarefa da qual esse artigo procura realizar uma pequena parte.⁴

OS XAVANTE E AS IMAGENS TÉCNICAS

Os Xavante habitam o estado do Mato Grosso desde meados do século XIX, quando atravessaram o Rio das Mortes vindos do norte de Goiás, fugindo do avanço dos colonos que ocupavam terras ao longo do Rio Tocantins (Maybury-Lewis 1974:1).⁵ Eles ocuparam esse território por quase um século em relativa tranquilidade, num isolamento voluntário decorrente de conflitos que remontam ao século XVIII.⁶ Foi somente a partir da década de 1940 que eles tiveram que lidar novamente com o assédio sobre seu território, com a chegada da expedição Roncador-Xingu, frente de expansão, na região Centro-Oeste, do programa de ocupação territorial chamado “Marcha para o Oeste”.⁷

2 O SPI foi um órgão estatal criado em 1910 sob a direção do Marechal Rondon para assistir, proteger e mediar a relação com os povos indígenas no Brasil. Foi extinto em 1967 e suas atribuições foram transferidas para a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

3 Utilizamos a noção de *imagens técnicas* a partir do conceito de Vilém Flusser, cuja proposta é distingui-las das *imagens clássicas*. Para o filósofo, a imagem técnica é derivada do discurso científico e produzida por aparelhos resultantes desse conhecimento. Em outras palavras, ele entende a fotografia e o cinema como técnicas produtoras de imagens técnicas, às quais poderíamos adicionar atualmente o vídeo e a computação gráfica. Cf. Flusser 1996:15.

4 Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. O problema da presença em imagens é abordado na pesquisa a partir de um conjunto mais amplo. O artigo aborda apenas uma parte desse problema, suscitada pelas imagens propostas.

5 Maybury-Lewis (1974) distingue três grupos de xavantes, conforme o parentesco e o território ocupado. Tratamos neste artigo dos Akwe-Shavante, que vivem no Mato Grosso desde meados do século XIX.

6 Em 1788, cerca de dois mil xavantes sobreviventes de conflitos com colonos e com o exército foram levados à então cidade de Goiás para uma tentativa de assentamento e sedentarização forçados. Eles foram confinados com indígenas de outras etnias em um aldeamento chamado Pedro III ou Carretão. No entanto, a escassez de recursos para os aldeamentos, decorrentes da crise econômica que a região enfrentou após o declínio da mineração no final do século XVIII, piorou as já precárias condições em Carretão. A fome e as doenças levaram os indígenas a atacarem estoques de fazendeiros e vilarejos vizinhos ou então a fugir para o mato. Depois disso eles se isolaram e evitaram novos contatos por mais de um século (Maybury-Lewis 1979:215).

7 A chamada “Marcha para o Oeste” foi lançada em junho de 1943 pelo Governo Vargas com o intuito de assegurar a soberania do Estado sobre o território no contexto da Segunda Guerra Mundial, além de expandir a

Esse projeto colocou o Planalto Central e as populações que ali viviam no centro dos debates da sociedade brasileira. Em 1942, o fotógrafo Jean Manzon e o jornalista David Nasser publicaram na revista *O Cruzeiro* o ensaio “*Enfrentando os Chavantes*”. Trata-se da primeira vez em que uma imagem dos Xavante circulou massivamente, colocando-os definitivamente em evidência no imaginário nacional. A essa altura os Xavante já simbolizavam os nativos selvagens do interior do Brasil, representando um entrave e um problema a ser resolvido pelo projeto da nação de Getúlio Vargas.

Tal situação aumentava consideravelmente o impacto que a pacificação do contato com os Xavante, um dos objetivos da Expedição Roncador-Xingu, teria sobre a opinião pública. É nesse contexto que um novo conjunto de imagens foi produzido pela Seção de Estudos (SE)⁸ do SPI entre 1946 e 1947: os registros das expedições que buscavam um contato pacífico com os xavantes do baixo Rio das Mortes.

Nesse momento, ganhava força uma concepção universalista dos direitos indígenas “que enfatizava a não discriminação e a participação política, e da qual a Declaração dos Direitos Humanos pode ser considerada um marco” (Cunha 2009a:327). Tal disposição foi apropriada pelo governo Vargas de forma a alinhar uma suposta defesa dos direitos indígenas ao nacionalismo proposto pelo seu projeto de governo: assim como a fauna e a flora, as culturas nativas também compunham o patrimônio do povo brasileiro.

A favor ou contra sua vontade, esses grupos que ocupavam o interior do Brasil foram convocados para serem fundadores da identidade nacional. Pegos em uma situação de duplo vínculo, restava então a decisão de integrar-se ou não no projeto de modernidade brasileira: se por um lado valorizava-se o status simbólico de sua indianidade, por outro se tornavam índios brasileiros, “uma fórmula que a condensa ambiguidade inerente à condição de indígena” (Cunha 2009a:331). Esse estatuto ambíguo colocou os povos indígenas do Cerrado uma situação de dupla fragilidade: nem completamente sujeitos políticos, por serem incorporados enquanto cidadãos tutelados; nem completamente sujeitos humanos, por serem reduzidos a uma “cultura primitiva”.

Como nos diz o historiador Seth Garfield, para os Xavante foi preciso entender que “sua etnicidade era um marcador político que restringia ou lhes conferia direitos e obrigações como povos indígenas e cidadãos brasileiros” (2011:24). Ainda segundo o historiador, não tardou muito para eles perceberem que sua identidade indígena poderia se fazer presente como fronteira cultural, afirmada como valor, impondo resistência, descontinuidade e desacordo ao projeto de modernidade que chegava. “Para os Xavante, tornar-se brasileiro e tornar-se índio significou [...] a abertura de um novo campo de luta” (Garfield 2011:208).

Dadas as condições em que se deu sua aproximação com o Estado, os Xavante acabaram se vendo obrigados a expandir seu repertório político para comportar o antigo inimigo, o *wa-*

fronteira econômica (Garfield 2011:71).

8 A Seção de Estudos do SPI foi criada no início da década de 1940 e “tinha entre suas atribuições a documentação fotográfica e cinematográfica da vida indigenista e a investigação das origens, ritos e tradições do índio brasileiro” (Mendes 2006:3).

radzú.⁹ Para isso foi preciso dominar o idioma essencialmente estético e imagético com que expressam as identidades étnicas ainda hoje.

VER O OUTRO: A POLÍTICA PELAS IMAGENS

O contexto de entrada dos Xavante na política nacional foi marcado pela sua presença em imagens. A consolidação, no século XX, dos meios de comunicação de massa como arena política acabou por definir as formas possíveis para suas estratégias de relação com a sociedade *waradzú*. Ou seja, o projeto político xavante após a pacificação do contato com o Estado brasileiro, em 1946, teve que operar sobretudo dentro de um campo estético e simbólico.

A afirmação do modo de vida tradicional xavante passou desde o início pela tarefa de positivar signos estigmatizados. Por isso, para entendermos a noção de etnicidade como “marcador político”, como propõe Garfield, é preciso levar em conta seu aspecto relacional e performativo. É sobre essa dimensão performática da identidade que repousa a singularidade que buscamos ressaltar nas imagens que analisaremos. Isso porque se trata de uma prática que, além de definir o que se entende por identidade cultural no mundo contemporâneo, é constitutiva de toda relação interétnica.

Manuela Carneiro da Cunha aborda tal questão a partir de um esquema de conjuntos, em que qualquer grupo étnico ocupa simultaneamente diferentes conjuntos relacionais: um local e endógeno; um interétnico que articula diferentes povos tradicionais, Estados nacionais e instituições privadas; e um mais amplo que unifica povos não-ocidentais de um lado e sociedades complexas ocidentais de outro. Esses conjuntos são necessariamente interdependentes na medida em que é impossível para os indivíduos agirem conscientemente em apenas um deles (2009a:362). Conforme a autora, tal esquema aponta para uma dimensão complexa do contato interétnico, na medida em que delimita um espaço de metanarração da cultura em “cultura” (2009a:362), camada reflexiva das identidades onde acontecem as operações propriamente políticas na disputa pelos modos de visibilidade. Em outras palavras, trata-se da operação pela qual as populações não-ocidentais modulam um discurso sobre si a partir do idioma do Outro não-indígena com quem se relacionam.

Podemos dizer que essa dinâmica já estava em ação na aproximação entre os Xavante e o SPI na década de 1940. Sobre tudo se considerarmos o histórico conflitivo e fragmentário do contato antes do século XX, é possível afirmar que as experiências passadas provavelmente moldaram estratégias de aproximação com as diferentes frentes de contato.¹⁰ As décadas pós-

9 *Waradzú* é a palavra utilizada pelos Xavante para se referir ao não-indígena. Trata-se de um termo que marca uma oposição precisa entre formas culturais distintas, ao mesmo tempo aproximando os Xavante dos demais povos indígenas e dando conta das complexas formas culturais que constituem a sociedade que os circunda. Embora seja traduzida geralmente por “homem branco”, preferimos utilizá-la no idioma original para manter essa complexidade na definição da alteridade que a tradução simplifica excessivamente.

10 Maybury-Lewis separa os Akwe-Shavante em xavantes ocidentais e xavantes orientais, baseado principalmente na localização geográfica que passaram ocupar após o contato e na mediação de que se valeram para a pacificação da relação com os brancos. Os chamados xavantes ocidentais ocupam a região do alto Rio das Mortes e formaram suas atuais aldeias principalmente em torno de missões salesianas, fugindo de conflitos com fazendeiros e facções dos xavantes do leste. Eles tem portanto uma fixação ao território mais tardia (décadas de 50 e 60). Já os xavantes orientais se relacionaram principalmente com o SPI, em um processo de aproximação mais antigo (década

-pacificação complexificaram essa consciência. Segundo Garfield, foi um momento em que os xavantes perceberam que uma “adaptação cultural seletiva” lhes daria maiores chances de lutar pelos seus costumes e territórios e facilitaria a relação com a sociedade brasileira (2011:175).

Isso nos leva à década de 1980, data das imagens de televisão que tomamos como objeto central de análise. São imagens que de certo modo constituem o desdobramento daquele momento inicial do contato, pois marcam uma complexificação na prática de modulação da própria imagem por parte dos Xavante na relação com o *waradzú*.

O final dos anos 80 no Brasil foi o momento de rearticulação da resistência ao regime militar instalado desde 1964, quando novos atores surgiram e fizeram visíveis outros territórios políticos para além do binômio Estado-classes sociais, o que se convencionou chamar de sociedade civil organizada. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro comenta sobre esse contexto que “os índios foram importantes por sua força exemplar, seu poder de condensação simbólica. Eles apareceram como portadores de outro projeto de sociedade, de outra solução de vida que contraprojetava uma imagem crítica da nossa” (2010).

Manuela Carneiro da Cunha diz que o período entre as décadas de 80 e 90 foi um momento em que o movimento indígena organizado passou por profundas transformações. As mudanças principais foram no modo de colocar suas reivindicações, que passaram a acontecer notadamente no âmbito da Organização das Nações Unidas e de outras entidades internacionais. Segundo a antropóloga, foi um período em que as organizações indígenas assimilaram, ainda que de modo ambíguo, as teorias “metropolitanas” acerca da natureza do conhecimento tradicional.¹¹ Isso permitiu a reivindicação de direitos sobre elementos de cultura material em geral. Além disso, faz surgir um entendimento mais restrito acerca da propriedade desse conhecimento, que no limite foram organizados em unidades culturais de propriedade de cada povo específico (2009a:326).

Os direitos adquiridos com a Constituição de 1989 e consolidados nos primeiros anos da década de 90 fizeram proliferar as associações civis indígenas, fundamentais como vetores de reivindicações e para a concretização de projetos. Em relação aos Xavante, a antropóloga Laura Graham diz que as jovens lideranças se aproveitaram de “uma nova legislação que permite financiamentos internacionais independentes da Funai (...) [e] começaram a implementar associações autônomas” (2000:696).

Esse refinamento das possibilidades de articulação e de reivindicação do conhecimento tradicional lhes forneceu novos meios de luta política. O lugar de destaque que os Xavante conservavam no imaginário nacional os aproximou da narrativa política do movimento ambientalista do período. Junto com os demais “povos do cerrado”, constituíam no Brasil a vanguarda dos povos nativos na luta pelas causas ambientais, processo que teve um de seus ápices

de 40), cujas aldeias foram fixadas próximas aos postos indígenas no baixo curso do Rio das Mortes. As imagens que analisamos aqui são desse segundo caso. Sobre os diferentes processos de aproximação dos Xavante da sociedade brasileira e suas consequências, cf. Maybury-Lewis 1984:50; Garfield, 2011:177; Silva 1986:31.

11 Cunha discute como a primeira afirmação dos direitos sobre o conhecimento tradicional colocava este sob um regime de “patrimônio da humanidade”, que funcionava antes para organizar esse conhecimento para a apropriação capitalista do que para proteger os detentores desse conhecimento. A partir da década de 1980 essa situação começa a mudar, com ênfase na defesa do conhecimento indígena como direito de minorias. Para discussão mais aprofundada, cf. Cunha 2009a.

na ECO92.¹² Tal contexto lhes permitiu diversificar as alianças¹³ e ocupar cada vez mais espaço entre os *waradzú*. As imagens que tratamos a seguir são consequências diretas desse movimento de abertura estratégica dos Xavante.

BRINCANDO DE ÍNDIO: IMAGEM E CONFLITO

Tal abertura significou para os Xavante a necessidade de inventar novas formas de modulação da imagem de si para a sociedade com que se relacionavam. Um dos principais caminhos encontrados foram as parcerias com instituições e produtoras culturais para divulgar sua visão de mundo, seu estilo de vida e suas tradições.

A antropóloga Laura Graham analisa esse processo. Ela distingue nessas ações dois objetivos diferentes que orientam tais alianças e dão forma às performances e produtos culturais. Por um lado, existe a busca por reconhecimento político e identitário, estratégia que privilegia a obtenção de uma valorização pela diferença. Trata-se para a autora de uma forma de reivindicação próxima da que existe nos estudos de gênero, por exemplo, “um reconhecimento direto da diferença em um sistema de iguais” (Graham 2005:632).

O outro tipo é o que ela chama de *reconhecimento existencial*. Trata-se de uma forma de reconhecimento que implica o estímulo ativo da diferença e da particularidade. Nessa perspectiva, a cultura Xavante não seria importante apenas pelo direito à existência do modo de vida tradicional. Ela teria um valor intrínseco e que poderia contribuir para o enriquecimento das demais culturas com que se relaciona (Graham 2005:632).

A diferença entre as duas formas de posicionamento diante da cultura do outro reside, portanto, na vontade de reciprocidade que o reconhecimento existencial implica. Em outras palavras, a disposição para estabelecer um diálogo efetivo procura *radicalizar* a ideia de *igualdade* e ir além do simples reconhecimento da diferença.

Nesse sentido, podemos dizer que, na passagem de uma forma de reconhecimento a outra, acontecem operações sucessivas de distanciamento e generalização dos lugares de fala. Ou seja, enquanto na busca por reconhecimento identitário há o estabelecimento de domínios exclusivos para a expressão das diferenças, no reconhecimento existencial acontece a sobreposição desses conjuntos, de forma que eles se contaminem mutuamente.

12 Na conferência sobre o meio ambiente realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), foi manifestada a reivindicação dos Xavante de um território do qual foram expulsos durante a Ditadura Militar no Brasil, conhecido como Maraiwatsédé. A terra foi vendida a uma multinacional italiana que, depois de pressão por ativistas, devolveu o território à União. Em 1992, foi prometida pelo Governo Federal a restituição da terra aos Xavante. Essa promessa só foi cumprida em 2014, após novas mobilizações em outra conferência da ONU sobre o tema, a Rio+20.

13 Além dos casos analisados no texto, a parceria com a banda de heavy-metal Sepultura é uma das alianças emblemáticas desse período. O resultado foi o álbum *Roots* (1996), parcialmente gravado na aldeia Pimentel Barbosa, localizada na T.I. de mesmo nome, no estado do Mato Grosso. A maioria das pessoas que participaram das gravações, as quais incorporaram os cantos xavantes, estão vivas e se lembram com grande entusiasmo do acontecimento. É ainda hoje uma referência de parceria bem-sucedida com o *waradzú*. Para um panorama da produção cultural dos Xavante na década de 90, Cf. Graham 2000.

É preciso ainda levar em conta o corte geracional entre reconhecimento identitário e reconhecimento existencial que Graham observa (2005:636). O primeiro seria uma característica das lideranças mais jovens, enquanto o segundo seria um projeto dos anciãos. Adotamos esse corte para afirmar a complementaridade entre essas duas formas de diplomacia intercultural. Trata-se antes de uma relação de cooperação que de oposição, por meio da qual as diferentes gerações conciliam o pragmatismo necessário para a relação intercultural com os valores tradicionais que desejam preservar.

É precisamente sob essa forma que se apresenta o problema colocado pela participação de alguns xavantes no “Xou da Xuxa” em 1989. Trata-se de um programa infantil de auditório transmitido pela Rede Globo entre 1986 e 1992, comandado pela apresentadora Xuxa Meneghel.¹⁴ O programa em questão foi ao ar no dia 19 de abril e comemorava o Dia do Índio,¹⁵ razão pela qual eles foram convidados.

O programa começa com a apresentadora desejando bom dia para “todos os índios de todas as tribos”, para em seguida convidar os xavantes para o palco, chamando cada um pelos nomes, que lê com alguma dificuldade. As crianças se aproximam primeiro. Ela interage com o menino que está mais próximo tocando seu cabelo, o que desperta alguma desconfiança por parte dele. Com todos posicionados à frente do palco, Xuxa passa a se dirigir aos dois homens que lideram a comitiva, os caciques Celestino Tsorino e José Luís Tsereté.

O primeiro a ter a palavra é José Luís Tsereté, de uma geração que cresceu em contato com o *waradzú* e fala português. Depois é convidado a falar o cacique Celestino, homem mais velho, nascido antes da pacificação do contato, ancião de sua comunidade e que só fala xavante. Ao mesmo tempo em que passa a palavra a Celestino, Xuxa sublinha o contexto de onde sua fala deve partir (“num dia que é todo de vocês”) e a quem ela deve se dirigir (“para todas as tribos que estão ouvindo”). Então o ancião fala em seu idioma para depois ser traduzido por José Luís:

O cacique Celestino estava dizendo que o Dia do Índio é uma grande colaboração com o Xou da Xuxa. Ele veio de longe para a defesa da natureza, a defesa do nosso país, a defesa do nosso território, do Brasil. Por isso ele veio fazer nossa homenagem ao Brasil, a homenagem que fazemos vivendo a nossa cultura. Por isso ele veio, e daqui a pouco as crianças vão mostrar a nossa cultura.

Existem em operação aqui pelo menos duas camadas de enunciação. A primeira é colocada pela apresentadora, que de antemão enquadra a fala de Celestino em um contexto de exceção: o Dia do Índio é o dia em que os indígenas brasileiros podem aparecer, mas apenas sob a condição de falar para e sobre *todos os índios* do Brasil. A generalização do índio e seu afastamento da sociedade brasileira imobiliza de antemão qualquer possibilidade de contato ou relação intercultural. Em seguida, temos a própria fala do cacique Celestino. Por permanecer parcialmente inacessível no vídeo pela ausência de legendas, sua fala estabelece uma certa continuidade com o movimento iniciado pela apresentadora, constitui um signo genérico de indianidade.

14 A análise foi desenvolvida a partir de trechos do programa disponíveis em <http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/xou-da-xuxa-dia-do-indio/3161332> e <https://www.youtube.com/watch?v=88R12RcZ-G2U>. Último acesso em 30/04/2017 18h38.

15 O Dia do Índio foi instituído no Brasil em 1943 pelo Presidente Getúlio Vargas, em razão do Primeiro Congresso Indigenista Interamericano, realizado no México em 1940. Impossível não atentar para as datas, apenas dois meses antes do lançamento oficial da Marcha para o Oeste.

Com a tradução feita pelo cacique mais novo acontece a primeira tentativa de desestabilizar esse dispositivo generalizante. José Luís começa enfatizando que aquela apresentação é uma colaboração com o programa. Com isso, ele procura se posicionar em uma situação de igualdade com seus interlocutores no dispositivo que integram naquele momento. Em seguida ele enuncia o objetivo daquela presença, a defesa do país, reforçando a mensagem de que se trata de um projeto conjunto com o *waradzú*: eles lutam por todos. Finalmente, ao oferecer sua cultura em homenagem ao Brasil por meio de um gesto que será executado pelas crianças, ele procura colocar seu povo em condição de igualdade com a sociedade brasileira.

Os caciques propõem com essas falas um gesto diplomático: uma tentativa de aliança por meio da apresentação de uma imagem forte dos Xavante. Por mais limitada que seja, tal escolha procura mostrá-los como uma cultura que tem coisas a oferecer, não como uma população carente que necessita de auxílio. Tomando como ferramenta de análise o corte geracional proposto por Graham, entendemos que essa tradução enuncia com clareza a complexa articulação entre diferentes projetos de reconhecimento em jogo nessas apresentações públicas. Ao mesmo tempo em que procuram se fortalecer enquanto diferença, eles tentam criar pontes para um diálogo de troca mútua.

No entanto, o dispositivo generalizante retorna com toda força na anunciação da apresentadora: “agora a gente vai dançar para vocês a música do índio, no dia de vocês”. E assim o programa chega ao seu clímax, com a Xuxa cantando uma de suas músicas mais conhecidas, a qual tem como tema o “índio” na sua figura mais genérica. Signos que caracterizam essa identidade no senso comum são invocados, como “arco”, “flecha”, “canoa”, “apito” e “pintura”. O figurino inspirado em uma versão *country* de roupas dos indígenas norte-americanos, aliado à coreografia, reforça essa tendência. Quando se expressa em primeira pessoa, a letra deixa de conjugar os verbos, simulando a voz do índio que afirma sua situação de precariedade, seja por não dominar o idioma, seja por não “fazer mais guerra” nem ser “o dono desta terra”. Essa situação encontra solução na síntese das demandas por carinho e paz. Finalmente, a apresentadora convoca as crianças para “pintar a pele”, “brincar de índio, e ensinar as pessoas a terem respeito ao índio, que é a natureza viva”. A última frase da música explicita todo o conflito que habita a imagem: o índio brasileiro deve ser respeitado por sua condição de natureza.

Há, portanto, uma tensão na sobreposição de duas camadas discursivas, que correspondem a dois modos distintos de habitar a imagem. Por um lado, o grupo liderado por Celestino propõe uma imagem baseada num modo de vida autêntico, que será elaborada a partir de performances de signos como o canto e a dança. Por outro lado, há uma pressão constante da narrativa do programa para que esses sinais de uma cultura xavante específica sejam repostos em um registro generalizante. Tal operação faz com que esses signos sejam intercambiáveis entre si e, portanto, estéreis na medida em que suportam qualquer significado acerca dessas identidades.

A presença deles em rede nacional fazia parte de uma estratégia de busca de diálogo e visibilidade com a sociedade brasileira. Integrava um projeto mais amplo de apresentações de cantos e danças, exposição de objetos e publicação de livros, CDs e DVDs, que traziam temas como hábitos alimentares, mitos, tradições, artesanato, rituais, etc. Graham (2005) desenvolve sua análise no referido artigo sobre as performances culturais dos Xavante indicando certo desconforto, na medida em que a exposição descontextualizada das práticas culturais fortaleceria um estereótipo generalizante da figura dos indígenas ao invés de fortalecê-los culturalmente. No caso do Xou da Xuxa, entendemos que tal desconforto é derivado justamente desta tensão:

o cruzamento de elementos locais em contextos globais cria uma série de instabilidades na constituição da imagem.

A apresentação de signos da tradição para um público estrangeiro tem objetivos bem definidos pelas lideranças: o *reconhecimento existencial* de sua cultura frente ao *waradzú*. Esse tipo de posicionamento se aproxima das próprias formas expressivas que os Xavante utilizam tradicionalmente para criar continuidades e expressar identidades no contexto local (Graham 2005:636). Tal objetivo, no entanto, nem sempre é expresso e executado de maneira harmônica. Com isso voltamos à questão geracional: Graham avalia que as lideranças mais jovens, que em geral lideram tais excursões, tendem a se preocupar com a “imagem pública” dos Xavante na esfera nacional (Graham 2005:631). Embora tenha pontos em comum com o que ela entende por reconhecimento existencial, o objetivo principal desses jovens líderes tem um viés mais instrumental. Entendem que é preciso fortalecer a imagem de seu povo enquanto uma cultura forte e íntegra, de modo que possam atrair parcerias e projetos, fontes de recursos e poder. Evitam associar essas apresentações a demandas mais concretas por infraestrutura básica em suas comunidades, por exemplo, pois entendem que isso os ligaria a uma imagem negativa de necessidade e miséria.

Essas divergências sutis de objetivos constituem problemas de representabilidade, na medida em que apresentam conflitos de obrigações e regulagens representativas. A encenação de trechos de rituais se alinha, do ponto de vista local, com uma série de encadeamentos que constroem a pessoa xavante. A constituição da agência e do caráter do indivíduo entre os Xavante passa por uma série de cerimônias e transições entre grupos sociais. Para os anciãos, isso determina o reconhecimento existencial que qualifica os Xavante enquanto cultura perante o Outro. Em outras palavras, expor esses mecanismos locais para o público estrangeiro alinha as condições internas de representação com o olhar externo, cria as condições para a boa representação global da cultura local. No entanto, para os jovens, isso não é o suficiente. É necessário ainda uma outra camada de mediação para regular do olhar. A imagem pública do grupo precisa estar em fase com o que pode ser dito sobre eles no âmbito da sociedade brasileira.

LIMITES: IMAGEM E DISPOSITIVO

Graham entende que tais apresentações operam performances de “romantizadas ideias europeias de autenticidade” (2005:635). No entanto, tal crítica só permanece válida se tomarmos tais imagens como representações totais do acontecimento. Nos termos de Didi-Huberman, tomar as imagens pela sua superfície de representação as fetichiza na medida em que “demanda demais” delas, exige que mostrem “toda a verdade” (2003:48).

Colocar o olhar nesses termos deixa escapar o caráter fragmentário da relação entre imagem e história e simplifica a complexidade do processo em questão. Afirmar que a busca por visibilidade dos Xavante no Xou da Xuxa é prejudicial, pois estariam sujeitos às classificações semânticas da Rede Globo e à interpretação equivocada do espectador desinformado ou ingênuo, é exigir que essa presença pudesse dar conta de séculos de relação interétnica. Realiza-se com isso a mesma operação generalizante da direção do programa. Ao demandar toda a verdade da imagem, exige-se que aqueles xavantes deem conta de toda a questão indígena no Brasil em

poucos minutos de cadeia nacional. Do mesmo modo, reduzi-las ao simples índice documental desvia o olhar do que os gestos retratados têm de significativo.

Propomos construir esse problema a partir do modo como Rancière define a ação política: um gesto que permite ouvir como fala uma voz que não era considerada parte do *logos*. Nos seus termos, há política quando se “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho” (1996:42). Trata-se de uma concepção de política baseada no campo do sensível, em que a percepção não enxerga aquilo que não tem parte no domínio do *logos*.

Nesse sentido, quando se afirma que as prestações culturais dos Xavante são uma tentativa inerte de buscar um lugar de fala, invalida-se sua possibilidade de acesso ao *logos*. Isso acontece na medida em que ao mesmo tempo se estabelece regras de representabilidade e se nega aos Xavante o acesso a elas. Com isso, se perde de vista o que Didi-Huberman chama de “duplo regime da imagem” (2003:48), o fato de que sua verdade é exatamente a parcialidade do seu testemunho.

As imagens dos Xavante no programa infantil são constituídas de uma profusão de fragmentos de tempo e significado sobrepostos. A sequência do número musical é significativa quanto a isso. Assim que a música começa, as assistentes de palco passam para a frente dos índios, que praticamente desaparecem do plano. Aquela violência narrativa se consolida: os xavantes se tornam definitivamente “coadjuvantes, atiradores de lanças hollywoodianos” em um filme no qual a Xuxa “desempenha o papel principal” (Shohat e Stam 1994/2014:421 tradução do autor).

Porém, quando já no final ela tenta formar uma roda com as crianças xavantes, o dispositivo começa a falhar, ainda que momentaneamente: as crianças hesitam, se recusam a seguir a apresentadora, dirigem olhares apreensivos aos adultos. Finalmente elas cedem, mas não “brincam de índio” como ela gostaria. “Xuxa tenta ensiná-los a serem bons indiozinhos, mas eles não são muito bons alunos, [...] e com uma espécie de opacidade indiferente se recusam a interpretar sua imagem de si mesmos” (Shohat e Stam 1994/2014:421).

Por mais totalizante que seja o dispositivo, o modo como os Xavante habitam essas imagens impedem sua plena realização. Disso resulta uma imagem heterogênea e conflitiva. De um lado há um dispositivo comunicacional que tenta capturar as instabilidades dos corpos retratados e enquadrá-las na narrativa purificadora e linear da historicidade moderna. Por outro lado há corpos indóceis que, por meio de uma passividade imprevista, impedem o pleno funcionamento desse dispositivo.

Trata-se, no limite, da criação de um ambiente de tradução, de um espaço de mediação a ser aberto pelas performances visuais. Ou seja, a exposição da cultura xavante convertida em imagem permitiria a abertura do diálogo intercultural, ainda que limitado. Retomemos a metáfora dos conjuntos proposta por Carneiro da Cunha. A coexistência de instâncias discursivas sobrepostas, entre as quais o sujeito oscila conforme o contexto de onde fala, faz com que identidades também sobrepostas operem em uma mesma imagem. Nas imagens em questão coabitam as identidades: de grupos xavantes do alto Rio das Mortes, da etnia Xavante, de índios brasileiros e de sujeitos não-ocidentais. A disputa implícita na performance busca garantir que

uma determinada camada prevaleça sobre as outras. Ao mesmo tempo, o trânsito entre essas camadas é fundamental para que uma imagem desejada se concretize.

Esses gestos, ou melhor, essa recusa de gestos, interrompe, mesmo que parcialmente, o dispositivo simplificador que limita a identidade xavante a um lugar de natureza. Esse dispositivo, baseado na noção de modernidade, entende a natureza como dado universal, enquanto as culturas são fenômenos múltiplos (Latour 1994:55). Sendo assim, a cultura é o lugar da política por excelência, enquanto a natureza é um objeto da ciência. Ao travarem tal dispositivo, os Xavante se afirmam enquanto cultura e reivindicam para si agência política.

Isso acontece pois eles disputam um espaço de produção de significado acerca da identidade. Perturbam uma ordem estabelecida das sensibilidades na medida em que não se encaixam no estereótipo preparado para eles. Enquanto “natureza viva”, os corpos na imagem permanecem índios genéricos que devem permanecer nos livros, no passado e na bandeira nacional. Enquanto pessoas dotadas de voz e agência política, irrompem como povo Xavante, que possui direito a terras e autodeterminação.

O DEPUTADO E A GRAVATA

Os paradoxos que envolvem essa disputa pelas imagens nos remetem a um processo bem mais intenso vivido por um outro xavante: Mário Juruna. Sua trajetória constitui um verdadeiro processo político-linguístico, um exemplo ainda mais explícito do conflito que permeia essa relação mediada por imagens dos Xavante com a sociedade nacional.

Liderança do movimento indígena, Juruna despontou para o contexto nacional na década de 1970 e se tornou presença constante nos jornais impressos e na televisão do país. Ele foi um dos primeiros indígenas a utilizar os meios de comunicação de massa, a imagem pública e as novas tecnologias para reivindicar direitos, publicizar demandas e pressionar autoridades. No início da década de 1980, foi apadrinhado politicamente por Leonel Brizola e, em 1982, foi eleito deputado federal pelo PDT-RJ.

A questão da inteligibilidade da fala em uma cena política é o cerne de sua atuação enquanto militante e deputado, notadamente na relação com os meios de comunicação. Os processos sucessivos de instrumentalização e estigmatização do seu discurso político antes e durante seu mandato como deputado federal pelos meios de comunicação de massa (Graham 2011), assim como sua própria relação com esses meios, evidenciam as tensões que caracterizam esse movimento geral de “entrada nas imagens” realizada pelos Xavante na segunda metade do século XX.

Ao analisar o tratamento dado pela mídia impressa a Juruna entre 1973 e 1983, Laura Graham aponta a mudança de disposição desses meios com a alteridade indígena representada por ele. Segundo ela, quando ganhou visibilidade política, Juruna serviu de “portador” das críticas que a grande mídia passou a dirigir ao regime militar a partir da intensificação da censura (2011:281). Nesse primeiro momento, Juruna teve suas falas veiculadas pelos grandes jornais brasileiros de modo positivo, num contexto de crescente repressão. Sua condição indígena permitia maior ousadia por parte dos editores, que podiam publicar as críticas do xavante em manchetes sem comprometer-se com o conteúdo das mesmas. “Usando a voz de Juruna, os editores

da imprensa puderam expor publicamente a existência da dissidência sem entrarem em conflito com a censura” (Graham 2011:283). Um indício significativo dessa boa vontade seria o fato de os jornais transcreverem as falas de Juruna corrigindo os erros gramaticais característicos de sua fala em português.

No entanto, ao entrar na política parlamentar, ele teria despertado o antagonismo desses mesmos veículos (Graham 2011:286). Além disso, com a redemocratização, a necessidade de falar por meio de Juruna para criticar o governo não era mais tão fundamental. Ainda, ao ser eleito por um partido de esquerda a um cargo legislativo, ele teve seu mandato muito identificado com as classes trabalhadores e excluídas, e por isso ganhou inimigos num contexto de disputa por direitos no retorno ao governo civil. Tudo isso transformou o tratamento recebido nos jornais. De “defensor puro e primitivo de virtudes políticas nobres”, sua imagem foi transformada em um “insolente político bárbaro que deve ser abafado ou silenciado e posto em seu lugar” (Graham 2011:272). Quanto às transcrições, seus erros não só deixaram de ser corrigidos como passaram a ser enfatizados com marcas textuais e correções entre parênteses (Graham 2011:292).

Uma matéria do Globo Repórter, que foi ao ar em 29/03/1984,¹⁶ é bastante significativa do processo que observamos. Trata-se de um balanço do seu primeiro ano no Congresso, assinado pelo jornalista Ernesto Paglia e roteirizado por Fernando Gabeira. Um trecho que marca exemplarmente a força do estereótipo e a fragilidade da posição de Juruna é trazido à análise.

A reportagem fala das concessões de Juruna em relação à sua imagem pública, marcada pela performance identitária que foi a base de sua vida política. O narrador ressalta as intenções iniciais do novo deputado ao assumir o cargo: a determinação em usar camisas de mangas curtas e discursar no idioma xavante. Sobre imagens de arquivo de Juruna recebendo do então presidente da Câmara o Regimento Interno da Casa, o narrador enfatiza sua disposição de “mudar muita coisa” no Congresso.

Na sequência, um corte mostra o deputado xavante se olhando no espelho enquanto coloca uma gravata. A narração, desta vez feita por Paglia, enfatiza: “hoje, um ano depois, as maiores mudanças parecem ter atingido o próprio Juruna”. A imagem de Juruna colocando lentamente a gravata é traduzida pela fala do jornalista como um símbolo de resignação diante das regras do novo jogo em que entrou. O contraste é entre a camisa de mangas curtas que fugiam do protocolo parlamentar no momento da posse e o traje social representado pela gravata e o paletó que, segundo o jornalista, Juruna prometera “não usar de jeito nenhum”.

Os gestos direcionam o olhar para o assunto principal: o ato de vestir a gravata e o paletó. Os dois objetos são justapostos à expressão contrariada e resignada de Juruna, que em conjunto funcionam como signos para os limites da agência do deputado indígena no Congresso. Ao recusar as normas de vestimenta do protocolo parlamentar, Juruna adotou uma estratégia política que partia de escolhas estéticas para marcar uma distância entre ele e os demais deputados. O narrador sublinha a dimensão pública do fracasso dessa estratégia: o terno é a face visível do “processo civilizatório” imposto ao político indígena.

16 O trecho está disponível em <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/globo-reporter-juruna-poe-a-gravata-para-ir-ao-congresso-1984/4067173/>. Último acesso em 30/04/2017, às 18:50.

A montagem aponta, no entanto, para uma dimensão mais profunda desse fracasso. A fala do narrador está presente apenas nos primeiros vinte segundos dessa sequência. Os quarenta segundos seguintes mostram os gestos lentos de Juruna em silêncio. Nas bordas da imagem, um elemento significativo: a moldura de um espelho. Ou seja, o que vemos é um reflexo de Juruna. O plano sobrepõe o olhar do espectador e o olhar do personagem, ambos veem a mesma imagem. Trata-se portanto de um olhar reflexivo, uma autoimagem projetada para o próprio sujeito. O local em que o gesto é filmado também é importante: Juruna está em um banheiro, de frente para o espelho. Entramos em uma dimensão íntima e cotidiana da vida do personagem. Mais que isso, temos nosso olhar identificado com o dele. A partir do tom adotado pelo narrador, é como se pudéssemos ouvir seus pensamentos. A montagem desloca o conflito: agora é com sua própria consciência que Juruna deve lidar.

Voltamos com Juruna ao plenário da Câmara. O paletó parece pesar sobre seus ombros enquanto ele caminha em direção à tribuna. A necessidade de fazer os discursos em português é enunciada pelo narrador como uma segunda concessão, uma segunda derrota. Juruna fala da submissão do brasileiro frente aos interesses estrangeiros, escolha bastante irônica da edição. A submissão que critica no país se torna na reportagem uma metáfora para sua própria submissão. Após a sequência do espelho sua crítica não tem mais eficácia: Juruna já está derrotado.

A reportagem acaba funcionando como uma celebração dessa derrota, um desfecho lógico de uma situação de duplo vínculo que retorna periodicamente no embate entre populações nativas e regimes hegemônicos. Vargas reproduziu as mesmas condições com sua Marcha para o Oeste e o Congresso Nacional a atualiza mais uma vez. Para evitar o risco de não ser escutado de modo algum, Juruna foi obrigado a falar em português, idioma que dominava apenas parcialmente. Com isso ele repetiu a mesma escolha de seus avôs, pegos na encruzilhada entre “branquear ou desaparecer”.

Essas imagens carregam, ainda que sutilmente, a disposição de ridicularizar a fala de Juruna no Congresso Nacional. Ainda que com boas intenções,¹⁷ o jornalista acaba por dar voz ao revanchismo de setores da classe política nacional, para os quais a Rede Globo atua tradicionalmente como porta-voz. A passagem de Juruna de “cara amarrada” colocando a gravata tem algo de sádico por parte de uma audiência que agora se satisfaz em ver o deputado indígena se conformando às regras do jogo político da sociedade que tenta enfrentar.

Da utilidade em tempos de repressão à imprensa ao escárnio público por sua identidade indígena no Congresso, a presença de Juruna nos meios de comunicação de massa entre as décadas de 1970 e 1980 é representativa das potências, limites e contradições da entrada dos Xavante na vida pública nacional por meio da atuação política em Brasília e dos meios de comunicação de massa.

Mais uma vez a figura do bom e do mau selvagem seria atualizada no imaginário nacional, permitindo diferentes modos de representação da alteridade. Mais uma vez estamos lidando com o imaginário nacional enquanto uma arena de disputa. Se por um lado essa presença de um

17 Importante ressaltar a probabilidade de que tanto Gabeira quanto Paglia fossem então aliados de Juruna. Presumimos isso tanto pela trajetória dos dois quanto pelo fato de que, em 1983, Juruna já tinha uma posição cautelosa quanto aos jornalistas aos quais se expunha. Sobre a relação tardia de Juruna com jornalistas, Cf. Graham 2011:297.

indígena no Congresso Nacional pressupõe a capacidade de diálogo com a sociedade nacional, e portanto sua agência política, por outro lado permite sua captura em estereótipos ambíguos.

CONCLUSÃO

Os dois casos analisados são exemplos da intensa presença dos Xavante em imagens televisivas da década de 1980. Naquele contexto, estar na televisão significava participar de uma arena política privilegiada no país durante um período de intensas transformações sociais, que tiveram seu ápice na redemocratização. A visibilidade que os Xavante buscaram nos meios de comunicação de massa foi determinante para seu protagonismo político naquele momento, o que contribuiu para criar as condições de novos modos de representação para si.

Se nessas imagens da década de 1980 permanece uma certa tensão que busca reduzir uma proposta de igualdade radical, é porque persiste nelas a mesma articulação de um discurso de poder que atua desde fora dos corpos filmados. Do mesmo modo com que foram filmados nas frentes de contato pelo SPI, nessas imagens televisivas predomina um distanciamento, que se pretende ontológico, entre a voz do dispositivo comunicacional como sujeito de enunciação e os corpos indígenas como objetos desse enunciado. O resultado é a redução de uma alteridade radical a signos mais facilmente domesticáveis.

Porém, se nas primeiras décadas logo após a pacificação do contato as condições de representação de si eram muito limitadas, a segunda metade do século trouxe para os Xavante um novo contexto que deslocou o problema da sua irrepresentabilidade para uma questão de mediação do olhar. Ou seja, nessas imagens da década de oitenta há uma diferença fundamental: a consciência da participação no dispositivo de representação. Se nas frentes de contato é plausível supor que os xavantes retratados não tinham uma noção clara dos efeitos da câmera sobre seu próprio destino, os caciques Celestino, José Luís e o deputado Juruna entram no jogo correndo um risco calculado. Instaura-se um conflito que passa pela disputa de narrativas, em que operações de rememoração e ficcionalização são determinantes na elaboração dos enunciados de si. Temos, no centro dessas imagens, a questão da eficácia da performance cultural e sua capacidade de consolidar uma narrativa acerca da identidade étnica.

A efetividade dessa “entrada no jogo” por parte dos Xavante, descontextualizando elementos tradicionais em favor de uma estratégia de futuro mais ampla, passa por uma tomada de consciência da importância de se fazer política por meio das imagens. Isso aconteceu em parte pela intensificação do contato, que permitiu aos Xavante incorporarem não somente estratégias políticas do não-indígena, mas também tecnologias como câmeras de vídeo, celulares, televisão e computadores. Isso vai permitir, notadamente a partir da década de 1990, o florescimento de projetos de produção audiovisual nas aldeias, o que permite uma tomada definitiva dos meios de produção de discurso imagético de si. Mas isso já é uma outra história...

BIBLIOGRAFIA

- Cunha, Manuela Carneiro da. 2009a. "Cultura' e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais." Pp. 311-373 in *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify
- _____. 2009b. "Imagens de índios do Brasil no século XVI." Pp. 179-200 in *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Édition de Minuit.
- Flusser, Vilém. 1996. *Pour une Philosophie de la Photographie*. Paris: Circé
- Garfield, Seth. 2011. *A luta indígena no coração do Brasil: Política indigenista, a marcha para o oeste e os índios xavante (1937-1988)*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Graham, Laura. 2000. "Os Xavante na cena pública." Pp. 693-697 in *Povos Indígenas no Brasil 1996/2000*. C. A. RICARDO. São Paulo: Instituto Sócio-Ambiental.
- _____. 2005. "Image and instrumentality in a Xavante politics of existential recognition: The public outreach work of Etenhiritipa Pimentel Barbosa." *American Ethnologist* 32(4): 622-641.
- _____. 2011. "Citando Juruna: imaginário linguístico e a transformação da voz indígena na imprensa brasileira." *Mana. Estudos de Antropologia Social* 17(3): 271-312.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Maybury-Lewis, David. 1974. *Akwe-Savante Society*. New York, London, Toronto: Oxford University Press.
- _____. 1979. *Dialectical Societies. The Gé and Bororo of Central Brazil*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Mendes, Marcos de Souza. 2006. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro: cinema documentário no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949/1959*. 445 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Rancière, Jacques. 1996. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 2005. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Silva, Aracy Lopes da. 1986. *Nomes e Amigos: da Prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê*. São Paulo: USP-FFLCH.
- Shohat, Ella and Robert Stam. 1994/2014. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London and New York: Routledge, 1994.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. "Antropologia Renovada: depoimento." *Revista Cult*, Dez 2010.

INDIANS DAYS: PERFORMANCE, AESTHETICS, POLITICS AND THE XAVANTE'S PRESENCE IN 1980'S TELEVISION

The Xavante people have been abundantly represented in images, notably from the mid-1940s on. This has often meant to be "captured", but has also been a means emancipation. The article discusses the moment when some of the Xavante groups became aware of the possibility to use images to their favour. Two excerpts of television programs from the 1980s are analyzed, which demonstrate the Xavantes' endeavour to expose themselves in images for clearly defined political purposes. The Xavantes' initia-

tive, though not altogether successful, has produced singular television images that define a political use of the audiovisual language.

Keywords: xavante, images, politics, identity

Recebido em: 2016-10-31

Aceitado em: 2017-05-25