

Cadernos de
Pesquisa do CDHIS DOI: <https://doi.org/10.14393/cdhis.v32n2.2019.52>

A linguagem audiovisual e a desconstrução de
uma personalidade.

**Audiovisual language and the deconstruction of a
personality.**

Alexandre Moroso Guilhãõ¹

¹ Doutorando em História em regime de dedicação exclusiva como bolsista CAPES/PUCRS.

Resumo: O presente trabalho visa uma análise do documentário *Hakani* filme de conteúdo publicitário que visa corroborar com uma certa visão distorcida que parte da população tem do que é chamado “genocídio indígena”. Para realizarmos este trabalho, nos utilizaremos de recursos de análise fílmica. Nos propomos aqui a utilizar o produto audiovisual não como um material complementar de consulta, nem tampouco como ilustração imagética, mas como fonte primária de pesquisa. Pensando esse documento audiovisual como fonte primária, nos cabe problemáticas de pesquisa e conferir ao objeto uma historicidade. Vamos buscar compreender as noções de “pessoa”, “corpo” e “vida” que estão em jogo nesse debate.

Palavras-chave: Documentário, Cinema-História, Hakani

Abstract: The present work aims at an analysis of the documentary *Hakani* publicity film that aims to corroborate a certain distorted view that part of the population has of what is called “indigenous genocide”. To do this work, we will use film analysis resources. We propose here to use the audiovisual product not as a complementary consultation material, nor as an imagery illustration, but as a primary source of research. Thinking this audiovisual document as a primary source, it fits us research problems and give the object a historicity. Let us try to understand the notions of "person", "body" and "life" that are at stake in this argumentation.

Keywords: Documentary, Film History, Hakani.

Um debate acerca da vida indígena se estabelece.

Em 2008 foi produzido um documentário, de cerca de 35 minutos de duração, chamado *Hakani*, que demonstra cenas de um suposto genocídio indígena. Esse filme foi alvo de diversas polêmicas e produziu diversos subprodutos, tais como, outros documentários menores que utilizam as imagens, conteúdo de cunho jornalístico mantido por canais evangélicos que veiculam as imagens alegando serem reais, além de dezenas de pequenos trechos do filme que foram recortados e espalhados pela internet brasileira carregando diferentes títulos e alegando-se se tratar de cenas reais. Um desses vídeos, intitulado “crianças vivas enterradas na Amazônia – HAKANI” foi alvo de artigo do antropólogo Santos Graneiro, o qual detalharemos mais tarde. Nesse caso, até o título do vídeo induz ao erro de parecer que *Hakani* seja o

nome de algum tipo de prática, quando se trata, em realidade, do nome de uma criança. Esse vídeo tinha 50 segundos e não está mais disponível no Youtube, plataforma que o abrigava.

Utilizaremos essa pungente produção de imagens sobre o tema, bem como, a entrada do debate que se desenrola até o congresso nacional para desenvolver questões sobre noções de pessoa, de indígena e de cultura que estão postas à prova.

Escolhemos trabalhar com esse conjunto de imagens primeiro pelo que o historiador José D'Assunção Barros considera ser a arte do século (BARROS, 2012, p. 55), o Cinema e sua produção de imagens e ideários. Tratamos aqui de um documentário sendo este impregnado de técnicas cinematográficas cujo faz dele um dispositivo narrativo em dissenso à ficção. Ainda sim, um dispositivo narrativo cinematográfico². Walter Benjamin considera que tudo aquilo que pensamos, o fazemos através de imagens, mesmo entre aquilo que não conhecemos pensamos fazendo associações com imagens que conhecemos. Para isso fazemos uso do que ele chama de *estoque de imagens* (2004) que é a soma das imagens que fazemos relação dentro de nossa vivência. Para ele, as imagens do Cinema, como sendo o principal veiculador de imagens do século XX, tem forte impacto sobre o imaginário. Evidente que nas duas primeiras décadas do século XXI, onde nosso debate se situa, a produção de imagens da internet também ocupa parte desse espaço.

Hakani, o documentário em transição.

É possível encontrar o documentário *Hakani* em diferentes locais da internet, como antes já referido, inclusive sendo anunciado com diferentes títulos. A cópia, a qual despendemos nossa análise, veio com o título de *Hakani: Uma menina chamada sorriso*, mas também é possível encontrar o mesmo filme

² Sempre que nos referirmos ao Cinema enquanto linguagem específica, utilizaremos a expressão *cinemático*, diferente do uso do termo *cinematográfico*, ligado ao mercado ou indústria do Cinema.

em outros lugares anunciados como *Hakani: Voz pela vida*. Além das dezenas de pequenos fragmentos em vídeos que se tem por aí, cada qual, com o título a gosto do usuário que fez a postagem. Nos créditos finais do filme, encontramos apenas o título *Hakani* como sendo seu nome.

Partindo para uma análise, de fato, o filme se inicia com o anúncio de um projeto chamado “Projeto luz e vida: missão amazônica”. Após isso entra um fundo negro com um letreiro que avisa: “contém nudez indígena e cenas fortes”. Entra outro letreiro: “Região amazônica, povo suruwaha. Uma história verdadeira”. Note-se que a nudez anunciada é especificamente indígena, como sendo uma categoria à parte, uma peculiaridade. A “região amazônica” referida é muitas vezes repetida ao longo do filme, porém nunca especificada.

A primeira cena³ do filme se inicia com um movimento de câmera frontal de travelling⁴, em que crianças nuas brincam e correm. Elas jamais reparam na câmera, como se não soubessem estarem sendo filmadas. Existem imagens sendo captadas de diversas câmeras e em diversos ângulos. Não são necessários muitos minutos de filme para que um olhar mais experiente no trabalho com imagens perceba tratar-se de uma encenação ficcional. Mas seguindo a tradição do cinema ocidental, a câmera jamais é percebida pelos personagens, causando o efeito chamado de “câmera invisível” onde nem personagens, nem espectador percebem, de plena consciência, que a história é filmada. Dentre as crianças temos um primeiro plano em Bibi, apresentada através de um letreiro. Bibi é, de fato, a protagonista do filme. Depois nos são apresentados Hakani, irmã mais nova de Bibi, Niawi, irmão mais novo de Bibi, Bujini, mãe de Bibi. Ouvimos sempre uma música de fundo com chocalho e cantoria que remete a um ritmo

³Dentre as muitas concepções de estrutura de filme que se tem, estamos utilizando a estrutura de cena-plano-sequencia e a escala de planos disponível em (GERBASE, 2012, P.94).

⁴O movimento de “travelling” no cinema se dá quando a câmera, posta em trilhos ou algum equipamento de suporte, faz o movimento de aproximação (in) ou de afastamento (out) do objeto filmado, como podemos definir em (GERBASE, 2012, P.110).

supostamente tribal. Quando saem da mata e do rio, onde as crianças brincavam e voltam para a maloca, onde habita a tribo, nos são apresentados, sempre com legendas, Auwaji, irmão mais velho de Bibi, Dihiji, pai de Bibi, Tukaza, líder da aldeia. Muwaji, esposa do líder. Falando noutro idioma eles batem em um índio e dizem que homens não sentem dor, só as crianças. Já vemos aí os indígenas dessa aldeia em atitudes que os “bestializam”, em contraposição com as crianças, que na cena anterior brincavam inocentemente. O líder da aldeia reclama das condições de tratamento das crianças deficientes que, segundo ele, nem alma tem. À noite uma tempestade faz com que se pense no sacrifício, pois os pais de Hakani e Bibi morrem com a queda do telhado e o líder diz que isso é uma maldição. Se inicia um protesto em favor do sacrifício. As crianças choram muito com a morte de seus pais. Os indígenas tiram a pintura vermelha do irmão mais velho de Bibi e o mandam caçar para a aldeia em penitência por ele ser agora o responsável pelas crianças com deficiência. Muwaji, personagem esta que se desenrolará posteriormente, percebendo que a situação está ficando insustentável manda Bibi procurar os missionários localizados próximos a aldeia, caso a situação piore de vez.

Eis que o grupo decide pelo sacrifício que fazem junto do enterro dos pais de Bibi. Uma das crianças é enterrada, mas Bibi consegue impedir a morte de Hakani. Uma pessoa tenta dar bananas a Hakani, pois ela está se alimentando de minhocas mas uma senhora vem e diz que ela é somente um animal e merece morrer. Hakani e Bibi são abandonados pela aldeia e pelo irmão. Temos nessa cena inclusive um plano filmado de maneira dramática, por baixo, em ângulo de contra plongée, ou seja de ângulo baixo, onde vemos, de forma destacada, o rapaz se afastando, visto na figura 1. Isso ocorre aos 22 minutos, segundo terço do filme.

Figura 1 – Cena de *Hakani* (2008)

Fonte: Captura de tela do autor.

As duas personagens ficam sozinhas na maloca. Vemos uma cobra que representa perigo, mesmo que estando longe. Bibi leva Hakani até os missionários numa canoa. Logo que vêem as crianças chegando, eles param de trabalhar e correm para ajudar. Temos aí um contraste primeiro com os índios que quando mostrados pela primeira vez, estavam flagelando um jovem e exigindo que ele não sentisse dor, diferente dos missionários que trabalhavam. Também temos um contraste dos missionários que logo que os avistam correm para ajudá-los, em contraposição com a aldeia que fugiu para longe deles.

Figura 2 – Cena de *Hakini* (2008)

Fonte: Captura de tela do autor.

Terminado todo esse enredo, se inicia uma narração, da atriz Irene Ravache, que anuncia enquanto vemos imagens que ilustram sua fala: “A história que você acabou de ver é apenas uma de muitas. A cada ano, centenas de crianças indígenas no Brasil tem o mesmo destino. Este é o Analeh, enterrado vivo por ser filho de mãe solteira. Ficou duas horas debaixo da terra antes de ser salvo por uma vizinha. A mãe de Harani a abandonou na floresta logo que ela nasceu, ela foi salva 72 horas depois. Deficiências físicas ou mentais, ser gêmeos ou trigêmeos, nascer de mãe solteira ou de um incesto ou de um caso extra conjugal, tudo isso é considerado motivo justo para se tira a vida de uma criança”. As imagens sempre corroboram com a narração.

Entram depoimentos. Uma avó afirma que viu uma criança ser enterrada porque tinha lábio leporino. Volta a narração que diz “Na maioria dos casos o infanticídio ocorre por pressão dos pajés”. Vemos então um pajé que demonstra sua técnica. Consiste em soprar uma pedra e depois disso ele sabe já, de pronto, se a criança que nasceu é, ou não, deficiente. Conotando aí um ar de fraude e de misticismo fajuto. A narração volta a enunciar “Hoje cada vez mais indígenas de 200 tribos brasileiras estão lutando para acabar com essa prática”.

somem das redes, analogia por estarem sumindo, enquanto o índio diz que estão enterrando seus recém nascidos. Surge um indígena que diz “os costumes que são bons queremos cultivar, os que são maus queremos deixar para trás”. Buscando aí, até certa aproximação com um pensamento de vertente no conservadorismo. Esse é o único índio que aparece trabalhando durante o filme. Depois dele uma senhora indígena convoca: “Estamos fazendo esse filme pelas crianças, para que outros índios, como eu, saibam que muitas crianças foram salvas da morte”.

O filme corta para o congresso nacional, em Brasília. Volta a voz de Irene Ravache “Esses indígenas começaram uma batalha legal para que essas crianças tenham o mesmo direito que outras crianças no Brasil e ao redor do mundo”. Somos apresentados então à Lei Muwaji. Chega-se a ponto de atacar a oposição ao projeto, inclusive nominando o deputado Francisco Praciano PT-AM, para o qual, segundo a narração “ a preservação da cultura é mais importante que a vida”. Uma última fala, muito dura e até despidorada de um desembargador evangélico diz que “os índios decidiram dizer um basta para sua cultura, seus costume e resolveram preservar a vida”.

Nos créditos finais do filme há o aviso de que este é encenado por índios de várias etnias. Portanto, depois de toda carga emocional que o espectador recebe ao longo dos 30 minutos e toda uma aproximação que se tem daquelas imagens como sendo o real, de fato, observa a informação de que é uma encenação. Ao contrário da maioria dos filmes, que anuncia esse fato já em seu início, aqui temos isso só ao final. Mais do que isso, no início a única informação que o espectador recebe é que se trata de uma história real. Não apenas uma história baseada em fatos reais, mas sim uma história real. Talvez esse crédito final ajude a criar um alibi para o caso de se evitar um processo judicial, mas certamente não desfaz a sensação de realidade de suas imagens, da forma como foram dirigidas. Trata-se de um docudrama, ou seja, um documentário em termos de dispositivo narrativo, mas que é encenado ficcionalmente. Técnica

comum nos documentários televisivos, em especial, de emissoras estadunidenses e inglesas. Não por acaso o diretor e o roteirista do filme são estadunidenses.

O debate expandido.

O Congresso Nacional tem sido o palco principal desse embate desde o começo do século. A antropóloga Marlise Rosa indica que O debate sobre infanticídio indígena adentrou as portas do Congresso Nacional como resultado de uma atitude intervencionista de missionários no cotidiano das aldeias.

Em julho de 2005, dois bebês da etnia Suruwahá, juntamente com suas mães, foram tirados da aldeia pela Jovens Com Uma Missão (JOCUM), missão evangélica estadunidense, presente entre esse povo desde a década de 1980. (ROSA, 2014, P. 164).

A ONG nominada “JOCUM” é presidida pelo pai do diretor de *Hakani*. Não podemos entender isso como coincidência. Um dos personagens do filme é a própria Muwaji, que aparece pouco no filme, como sendo a companheira do líder da aldeia, mas que é a pessoa que avisa Bibi para procurar os missionários. Muwaji dá nome a um projeto de lei que até hoje não teve sua tramitação concluída passados mais de dez anos, que prevê que a FUNAI possa intervir diretamente no seio das aldeias. A principal ativista dessa lei era a então missionária Damares Alves, ainda fora dos grandes holofotes da mídia corporativa. Conta ela que Muwaji teria fugido de sua aldeia com sua filha Iganani, para impedir seu sacrifício por ela ser portadora de necessidades. Teve sua luta encampada por Damares, resultando no projeto de lei.

A campanha impetrada por esses grupos evangélicos utiliza da prática de cunhar como sendo “anti vida” aqueles que são contrários ao projeto de lei, como fica claro no próprio filme. Fica evidente que “a noção de pessoa aparece como sendo sinônimo da noção de vida, e é abordada única e exclusivamente sob a ótica da sociedade ocidental” (ROSA, 2014, P.165). Portanto, é imposto a esses grupos o tipo de inter personalidade que devem ter. A filosofia ocidental

consagrou o sujeito como o centro da comunidade, mantendo forte o espírito individual “ao contrário da concepção ocidental, relacionada com o nascimento biológico, é ao nascimento social e a corporalidade como elementos constitutivos da pessoa, de acordo com o nascimento biológico” (ROSA, 2014, p. 165). Não se nasce uma pessoa nessas comunidades, mas sim torna-se uma, seguindo-se ritos e construindo sua temporalidade. Esse é o cerne do debate.

No filme vemos uma série de índios infantilizados e “abobalhados” que parecem não ter nenhuma capacidade de discernimento, em especial no final do filme quando entram os depoimentos. Esses depoimentos acontecem justo no fim para aumentar a carga dramática do espectador e finalizar sua opinião sobre toda a narrativa que ele acabou de assistir sobre a história de Hakani. Se um pajé, que é um membro de destaque da comunidade, é “ingênuo” a ponto de assoprar uma pedra e esperar que ela determine o destino de uma criança, então parece salutar que um grupo externo tome sua tutela. Segundo Rosa, não existem dados sobre as tais 300 mortes por ano. Nunca se viram esses corpos em lugar algum.

Aos indígenas parece ser aplicável, tão somente, uma ideia de cultura, seja ela qual for, visto que esse conceito é deveras impreciso.

Utilizando-se da ideia de cultura de Jean e John Comaroff vemos que:

Nosso ponto de partida é claramente a própria ideia de cultura. Esta ainda é, por excelência, a palavra chave da antropologia, e, se os desenvolvimentos recentes dos estudos culturais e da “poética cultural” (Greenblatt, 1990: 3) afetaram-na de alguma forma, foi antes como reforço, não como ameaça. Por razões detalhadas alhures, consideramos a cultura o espaço semântico, o campo de signos e práticas no qual os seres humanos constroem e representam a si mesmos e aos outros e, portanto, a suas sociedades e histórias [...] a cultura sempre contém em si mensagens, imagens e ações polivalentes, potencialmente contestáveis. Ela é, em resumo um conjunto de significantes- em – ação situados na história e desenrolando-se ao longo dela, significantes ao mesmo tempo materiais e simbólicas, sociais e estéticos. (COMAROFF, 2010, p.34).

Tendo essa consideração à vista, fizemos a escolha por essa análise imagética do filme já largamente referido, nos possibilitando o que o historiador Marc Ferro chama de “análise social reversa” (FERRO, 1992), visto que um filme é um produto cultural complexo ao qual, o autor, ou diretor, não tem domínio completo, sendo um relato de uma sociedade, quer queira, quer não. A análise dessa produção imagética nos possibilita, se adicionando uma historicidade ao filme, compreender questões da própria equipe de produção e da sociedade a qual estão inseridos. O filme aqui tratado nos mostra muito sobre quem o produziu, quando o colocamos em perspectiva e de quais os debates por ele propostos e muito pouco, ou quase nada, das sociedades indígenas mencionadas. Essa possibilidade é o que faz Ferro cunhar ao Cinema o status de “documento privilegiado”.

A extensão do arsenal teórico dos historiadores é bem vinda nesse campo, como mencionado por Lynn Hunt tomando E. H. Carr “quanto mais sociológica a história se torna, e quanto mais histórica a sociologia se torna, tanto melhor para ambas” (CARR, E. H, IN HUNT, 1995, p.1). Esse avanço, sem temor de questionar o que é a História *Stricto Sensu* é o que tentamos, de certa maneira. Não apenas questionar o que seria uma mentalidade, ou um imaginário, mas buscar seu caminho, seus métodos. Ainda tomando Hunt, avançamos: “Os historiadores não precisam aliar-se obstinadamente a Clifford Geertz ou Pierre Bordieu, nem a Northop Frye ou Jacques Derrida.” (HUNT, 1995, p. 21)

Essa noção é ainda mais necessária se buscamos uma compreensão social da cultura, para além daquilo que é simplesmente dado. Não se trata de trazer diferentes autores para que se encaixem na metodologia proposta por nós, o que seria possível tanto em um trabalho histórico mais tradicional, se assim podemos dizer, quanto em um que envolva análise de uma área em consonância como o Cinema. Mas sim trilhar caminhos e buscar por entre eles, com as ferramentas diferentes destes autores, desbravar diferentes espaços. Um

produto cultural sozinho não tem valor para o historiador se ausente de uma historicidade.

Um conflito que avança.

Quando nos deparamos com qualquer tentativa de retirar o “outro” do debate, enquanto sujeito, o simplificando como objeto, fica demarcada uma violência epistemológica que pode ser medida através das teorias descoloniais. A indiana Gayatri Chakravorty Spivak nos traz a dimensão desse debate em seu *Pode o subalterno falar?* de 1985, em que estabelece diálogo com alguns dos grandes pensadores ocidentais, no entanto, rechaçando sua primazia supostamente universal: “Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo ocidente hoje são resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do ocidente, ou ocidente como sujeito.” (SPINAK, 2010, p. 9). Ela aponta, portanto, por uma tentativa de leitura homogeneizada do mundo, a partir do olhar europeu. Para ela, a exploração do capital no mundo contemporâneo é a única categoria homogênea.

Existe uma tentativa, em curso, de alguns grupos religiosos de obscurecer a visão e as práticas indígenas. O debate sobre infanticídio se faz de maneira muito mais folclórica do que factual. Retira-se deles a condição de humanidade. O debate sobre vida e morte nos remete também ao debate sobre aborto. No entanto, a prática do aborto é existente em diversos extratos da nossa sociedade. Torna-se impossível para esses grupos disputar a tutela da classe média, por evidente. O mesmo não parece ocorrer com os grupos indígenas, ou parte deles. Disputa-se o controle da tutela desses grupos, via Estado, subordinando-se a FUNAI a seus propósitos. Retirar os antropólogos dessa mediação é um passo necessário para eles e com a chegada de seus representantes à institucionalidade, isso já está ocorrendo. Utilizam-se da máquina do Estado para o controle social de grupos pré requisitados e o próprio Estado, uma espécie de gestor máximo dessa tão avançada civilização ocidental, mostra-se incapaz de evitar sua distorção interna.

A vasta produção de imagens que está conectada com uma série de outras táticas foi o alvo de nosso ensaio, visto seu impacto no imaginário social e consequentemente em todos os debates que se travam a seguir.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **A Análise do Filme**. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas, Papirus, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. **Etnografia e imaginação histórica**. Revista de Antropologia e Arte, 2010.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte, UFMG, 2010.
- GERBASE, Carlos **Cinema: Primeiro filme: Descobrimo, fazendo, pensando**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2012.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.
- ROSA, Marlise. **Nós e os outros: Concepções de pessoa no debate sobre infanticídio indígena no Congresso Nacional**. Porto Alegre, Revista Espaço Ameríndio, 2014.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.