

# O povo Paiter Suruí no documentário-ficção Ex-Pajé (2017), de Luiz Bolognesi

**Natania Neres da Silva**

Professora de História

EMEF Prof.<sup>a</sup> Elza Maia Costa Freire

EMEF Deputado João Sussumu Hirata - DRE Santo Amaro

# RESUMO



**E**ste artigo tem por objetivo apresentar o documentário-ficção *Ex-Pajé* (2017), de Luiz Bolognesi, na condição de obra cinematográfica passível de ser analisada e trabalhada em sala de aula. O filme narra a história de um pajé, pertencente ao povo Paiter Suruí, que se vê obrigado a abandonar as suas crenças para ser aceito em sua comunidade, agora cristianizada. A exibição do filme alinhavada a uma contextualização histórica sobre as políticas indigenistas do século XX abre as portas para as discussões sobre o etnocídio perpetrado contra povos indígenas no Brasil e as formas de resistência desses grupos na atualidade.

**Palavras-chave:** Paiter Suruí; etnocídio; representação.

# Introdução<sup>1</sup>

As Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 incluíram a cultura e a história dos povos originários e afro-brasileiros nos currículos escolares, reconhecendo a fundamental importância dessas populações na formação do Brasil. Trata-se de um avanço curricular importante, que nos permite questionar e superar a narrativa histórica do mito das três raças, amarrada por Carl Von Martius em tese apresentada para o IHGB<sup>2</sup>, em 1840, e replicada em obras literárias como *O Guarani*, de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1857, e no estudo antropológico *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freire, com primeira edição em 1933.

Defendo que as contribuições dessas populações não devem ser romantizadas como nas obras acima mencionadas, ao custo de não entendermos o processo violento de formação do Brasil, que gerou uma sociedade profundamente desigual. A empresa colonial lusitana instalou “moinhos de gastar gente”, com o genocídio e etnocídio dos povos indígenas, por meio das pestes, da guerra, do suicídio e da escravidão. O apresamento, a catequização e os estupros seguiram durante o século XVI, sendo acompanhados gradualmente pela escravização de povos africanos engendrados em latifúndios sufocantes que se perdiam de vista. Durante décadas, governou-se no Brasil contra os interesses das minorias raciais e étnicas, “*desde sempre sangrada[s] para servir designios alheios e opostos aos seus*” (RIBEIRO, 1995, p. 452).

A alteração da legislação alinhou-se, ainda que tardiamente, às alterações de paradigma da didática da História a partir da década de 1960. Tais mudanças implicam em reconhecer o professor não como um tradutor de conhecimento acadêmico para um contexto escolar, mas como um intelectual capaz de identificar e articular aos objetivos curriculares a compreensão crítica do tempo a partir do repertório dos alunos e das experiências em suas realidades particulares (CERRI, 2011).

As produções audiovisuais são ferramentas didáticas interessantes, se bem trabalhadas em sala de aula. Com as transformações tecnológicas observadas nas últimas décadas do século XX, podemos afirmar que a linguagem imagética possui grande peso no ensino da História e é por meio desta que muitos alunos têm seus primeiros contatos com os objetos de estudo da disciplina (ROSENSTONE, 1988). Não devemos assumir, no entanto, que o conhecimento histórico aconteça somente pela imagem. Cabe ao professor a construção de problematizações e análise fílmica junto aos estudantes, incluindo o estudo de elementos próprios da linguagem fílmica, como o roteiro, a escolha de planos, o tipo de fotografia e assim por diante (NASCIMENTO, 2008).

Em relação aos objetivos curriculares, os estudos sobre os povos indígenas e afro-brasileiros aparecem com grande importância no Currículo da Cidade de São Paulo, do componente curricular História

1 O artigo foi construído a partir dos debates e diálogos travados no curso ofertado pela SME/SP: “Povos indígenas e suas representações em filmes e publicidade: aguçando o olhar”, realizado em 2022 e ministrado pelas professoras Amanda Fernandes, Eva dos Santos, Maria Socorro Torquato e Marina Barbosa.

2 IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

para o Ensino Fundamental e no da Educação de Jovens e Adultos. O documento permite que a temática seja abordada em todos os anos do Ensino Fundamental, em uma perspectiva decolonial. Destacam-se, por exemplo, os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento: (EF05H11) Identificar semelhanças e diferenças entre modos de vida urbanos e modos de vida de alguns povos indígenas; (EF07H10) Conhecer as resistências indígenas e africanas na história da América Colonial (SÃO PAULO, 2019a). No entanto, a temática ganha força em todas as etapas da Educação de Jovens

e Adultos. O estudo dos povos indígenas se relaciona profundamente com todos os eixos estruturantes do ensino de História para a EJA, quais sejam: sujeitos históricos, natureza e sociedades, relações de trabalho e poder, cidadania e interculturalidade (SÃO PAULO, 2019b).

O objetivo do artigo é apresentar o filme o Ex-Pajé, que aborda transformações nos aspectos históricos e culturais dos Paiter Suruí, como contribuição para a efetivação da Lei nº 11.645/08, no que concerne ao ensino de histórias e culturas indígenas.

## Ex-Pajé: uma proposta de análise fílmica para a sala de aula

Ex-Pajé (2017), do cineasta Luiz Bolognesi, não é um filme fácil. O ritmo lento, a fotografia estática e a mistura entre documentário e ficção são os ingredientes que o afastam das produções fílmicas atuais, de compasso solto e gênero bem definido. Tais características, que levam ao descontentamento de alguns espectadores, são componentes que devem ser tratados com generosidade em uma análise fílmica mais apurada. Cabe ressaltar que o filme tem participado de diversos festivais ainda hoje, com destaque ao Festival de Berlim de 2018, no qual foi agraciado com uma Menção Especial do Júri.

O longa-metragem trata dos Paiter Suruí, que viveram, até metade do século XX, isolados no território de Rondônia, e tem como personagem central Perpera, que tinha 20 anos quando entrou em contato com homens brancos pela primeira vez, em 1969. Perpera era pajé da comunidade indígena, mas ao longo dos anos se viu obrigado a abandonar crenças e práticas ancestrais por causa da crescente evangelização daquela sociedade.

O filme se distancia de representações idílicas ou romantizadas sobre os povos in-

dígenas, propondo novas reflexões a respeito do processo de aculturação, da cultura não estática e da agência desses indivíduos, convidados a participar do documentário/ficção como pessoas/atores.

Ex-Pajé foi produzido por Luiz Bolognesi, que possui em seu portfólio os premiados longas: Bicho de sete cabeças (2001) e Uma história de amor e fúria (2003), vencedor do prêmio máximo do Festival de Animação de Annecy, um dos mais importantes da categoria. De 2017 a 2021, Luiz Bolognesi faz um mergulho sobre a história do Brasil, com ênfase na situação dos povos indígenas. Em 2017, lança Ex-Pajé, que aqui será analisado; em 2019, a série de cinco episódios Guerras do Brasil.Doc, em coprodução com a EBC/TV Brasil; em 2021, A Última Floresta, em que divide o roteiro com Davi Kopenawa para retratar o cotidiano de um grupo Yanomami isolado. Apesar de ser reconhecido entre seus pares, seus últimos trabalhos não foram capazes de atingir massivamente o público brasileiro, e a reprodução dos filmes depende cada vez mais dos serviços de streaming. A filmografia de Luiz Bolognesi tem como característica marcante a construção

de narrativas claras, sem deixar de explorar o contraditório. Seu trabalho revela conexões entre História, Antropologia, Política e Cinema. Segundo Eduardo Moretin (2011, p. 197-198), as obras cinematográficas não se desvinculam do momento em que são produzidas, e este trabalho se concentra em apresentar a leitura particular que o longa-metragem fez sobre o passado e o presente do povo Paiter Suruí e seus pontos de conexão com o período em que ele foi lançado, sempre considerando que o cinema possui um discurso próprio, produzido sob alguma intenção.

O momento em que o filme foi lançado é marcado pelo retrocesso quanto às políticas indigenistas, pela lentidão na de-

marcação de terras indígenas, pelo avanço do agronegócio e do garimpo ilegal nesses territórios e, mais recentemente, pelas discussões a respeito do marco temporal.

Como *Ex-Pajé* é um longa-metragem cuja trama se desenvolve de forma linear e cronológica, é possível realizar a análise crítica do filme a partir de sua própria estrutura. Nessas condições, a metodologia criada e aplicada pela Cahiers du Cinéma (NICHOLS, 1976) parece interessante. Sendo assim, o filme será analisado a partir da apresentação cronológica das partes que o compõem. A análise será feita a partir da identificação de dois arcos narrativos: as humilhações a que Perpera fora submetido e a sua redenção, ainda que fictícia.

## O etnocídio dos Paiter Suruí

O filme tem início com uma citação do antropólogo Pierre Clastres: “O etnocídio não é a destruição física dos homens, mas a destruição de seus modos de vida e pensamento. Enquanto o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito”. Em seguida, o “longa” recupera filmagens de 1969, quando do primeiro contato dos homens brancos com a etnia Paiter Suruí. Nas imagens, os indígenas estão nus, seguram arcos e flechas e usam adornos no rosto. Estão na floresta, que, na vista aérea, parece ser infinita. Quase despercebido, um rápido corte mostra o balançar da bandeira do Brasil hasteada.

As filmagens históricas, trêmulas, são substituídas por uma série de quadros estáticos, de fotografia exuberante, característica que se manterá durante todo o filme. Redes de energia elétrica aparecem em primeiro plano; no quadro seguinte, casebres de madeira, bem diferentes das moradias de 1969; um mosqueteiro e uma lâmpada acesa centralizada; Perpera envolto no cortinado, no casebre de madeira, com energia elétrica. A imagem estática da entrada

da casa é interrompida pelo movimento de uma moto conduzida por Bira, um indígena jovem da mesma etnia.

Esta primeira sequência é reveladora das mudanças que aconteceram entre os Paiter Suruí em um intervalo de apenas 48 anos, entre os quais se destacam: o acesso à energia elétrica, novas técnicas construtivas, novos objetos de uso doméstico e a utilização de outros meios de transporte. Essas transformações, por si só, não caracterizariam um etnocídio, mas sim a apropriação legítima dos povos indígenas de elementos que lhes foram apresentados ao longo das décadas. A cultura é movediça e hoje não é mais possível pensar nas populações indígenas como aquelas que vivem isoladas na floresta, em um tempo estático. Quando o contato com outros povos acontece, é natural que adaptações ocorram.

Por que então o diretor Luiz Bolognesi faz menção à ideia de etnocídio nos primeiros minutos do filme? As sequências seguintes nos ajudam a decifrar a questão. Bira e Perpera examinam um pacote que lhes foi enviado. Trata-se de uma tese de

Antropologia, dividida em dois calhamaços, escrita em francês. “Está em francês. Não dá para entender”, diz Perpera em sua língua nativa, paiter suruí. A sutileza da cena não deixa de ser uma crítica aos antropólogos brancos, que recolhem e exploram relatos e histórias dessas populações, mas são incapazes de fornecer algo em troca. Perpera aproveita a cena para mostrar a Bira uma fotografia sua, quando era jovem e pajé dos Paiter Suruí.

O curto diálogo é substituído por uma sequência de cortes estáticos que culminam com Perpera à beira da estrada, em busca de um novo botijão de gás. Ele consegue carona até a cidade com membros de sua comunidade, que parecem contrariados e o menosprezam na caçamba da picape. Na cidade, vai à casa lotérica e tem dificuldades para entender o que falam em português. Vai ao mercado, filmado como um ambiente asséptico, e ao fornecedor de gás. Nesta sequência, Luiz Bolognesi mostra a rotina de Perpera, fazendo contraponto ao seu antigo modo de vida.

A próxima cena é uma das mais reveladoras e bonitas do longa-metragem. Perpera e o jovem Bira sentam-se em um tronco à beira do rio e começam a falar sobre a cosmogonia dos Paiter Suruí, especialmente, dos espíritos encantados. Perpera revela que os espíritos da floresta o procuravam e o reverenciavam, quando este era pajé. Bira então lhe pergunta: “Você tem vontade de voltar a ser pajé?”; Perpera responde: “Não, não é possível. Depois que o pastor disse que ‘pajé’ é coisa do diabo, ninguém mais falou comigo, viraram o rosto para mim [...] só voltaram a falar comigo depois que eu fui para igreja”.

O diálogo se encerra e Perpera aparece em meio à floresta trajado com terno frouxo. Ele abre portas e janelas que iluminam o ambiente. É uma igreja evangélica. Um homem branco idoso, de olhos azuis, aparece em cena. “Nós começamos a nossa vida e se é filho do espírito santo. Neste caso, não há uma possibilidade de ficar perdido, pois nós recebemos vida eterna”, diz o pastor. A fala é traduzida simultaneamente para o paiter suruí por

um indígena. A todo momento, Perpera aparece em primeiro plano desfocado e o som de insetos passa a predominar, uma metáfora ao óbvio desinteresse do ex-pajé. Ao término do culto, Perpera revela ser o zelador da igreja, varrendo a entrada e fechando janelas e portas.

O primeiro arco dramático se estabelece. O que teria acontecido com aqueles indivíduos que apareciam nas imagens de 1969 um tanto arredios, e que agora frequentam cultos e cantam hinos de adoração cristãos? O ritmo lento estabelecido nos primeiros vinte minutos e a poesia visual da fotografia dão indícios de que o filme não responderá tal questão, deixando este primeiro segmento em aberto. Instigados pela narrativa fílmica, caberá aos espectadores – neste caso, professores e estudantes – preencher as lacunas sobre o etnocídio dos Paiter Suruí.

Sobre o genocídio, etnocídio e epistemicídio dos povos que viveram/vivem no Brasil, cabe comentar sobre o trabalho do jornalista Rubens Valente, em *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*, resultado de uma extensa pesquisa documental e de história oral sobre os crimes cometidos contra os povos indígenas no Brasil depois de 1964 (VALENTE, 2017, p. 9-12). A ação da Funai, criada a princípio para proteger as populações indígenas, foi desastrosa para várias etnias, entre elas os Paiter Suruí. O primeiro contato com a comunidade aconteceu em razão da operação Cinta-Larga e foi realizado pelo sertanista e funcionário da Funai José Apoena de Meireles. As filmagens aéreas e terrestres dos Paiter Suruí podem ser atribuídas a Jesco von Puttkamer, que visitou a localidade por diversas vezes. É por meio dos diários de Jesco que descobrimos informações desconcertantes. Ele relata, em 1971, um surto de sarampo entre o grupo, que vitimou mais de quatrocentos indígenas:

*É sempre o mesmo quadro: primeiro chega a estrada, depois a necessidade de contatos amigáveis. Os índios têm contato descontrolado com os forasteiros, pegam*

*doenças contagiosas. [...] Logo depois, colonos invadem suas terras e o governo os transfere para algum outro local [...], sempre de pior qualidade. [...] que não seja muito tarde, que por intermédio de nossa invasão na vida deles nós já não tenhamos condenado à extinção outro magnífico povo primitivo (VALENTE, 2017, p. 65 apud LINSKER, 2005).*

José Apoena, por sua vez, teve seus diários publicados em 2004 e escreveu, em 1973, sobre as mortes dos Paiter Suruí causadas pela epidemia. Em seu relato, ele lamenta profundamente a ponto de imaginar ser o grande vilão do episódio:

*Não posso aceitar ser o veículo de extermínio de nossos índios sem dar-lhes chance de me destruírem, arrebentarem minha cabeça [...] e então, em meio ao meu próprio sangue ainda pedirei perdão pelas vidas indígenas desaparecidas após contatá-las. Jamais esquecerei o surto de sarampo nos Suruí do [posto indígena] Sete de Setembro, e desejo por isso que possa um dia morrer lutando ao lado dos índios ou ser morto por eles. Para mim, não existe diferença, tudo o que fizer ainda será pouco. [...] Surgem diante de mim as imagens de índios atacados de sarampo e que desapareciam entre minhas mãos, escorregavam pelo meu corpo e desapareciam terra adentro. [...] Que infelicidade é um homem amar seus filhos e vê-los morrer nas suas mãos, querendo partir com eles sem poder, pois sabe que o momento ainda não é o chegado. No fim de tudo a Funai em nota oficial disse que ainda não tinha morrido nenhum índio! Que raiva, quanto nojo sinto por certo tipo de homens. (VALENTE, 2017, p. 67 apud NEWLANDS, 2007, p. 138 e 142).*

Tanto para Jesco quanto para o servidor José Apoena, o trabalho da Funai ao invés de proteger os indígenas, selou a sua a própria desgraça. O etnólogo francês Jean Chiappino, membro do International Work Group for Indigenous Affairs (IWGIA), fundado em 1968, visitou a região habitada pelos Paiter Suruí em 1972, durante três meses. Nesta época, a Funai tentava reunir

membros dos Paiter Suruí em uma região que recebeu o nome de Parque Indígena do Aripuanã, em uma explícita tentativa de repetir a experiência do Parque Indígena do Xingu. Para o francês, o contato dos indígenas com o homem branco foi apressado e desastroso, conduzido sem qualquer tipo de auxílio médico por parte do governo militar. Em sua denúncia, fez duras críticas à condução da Funai no episódio:

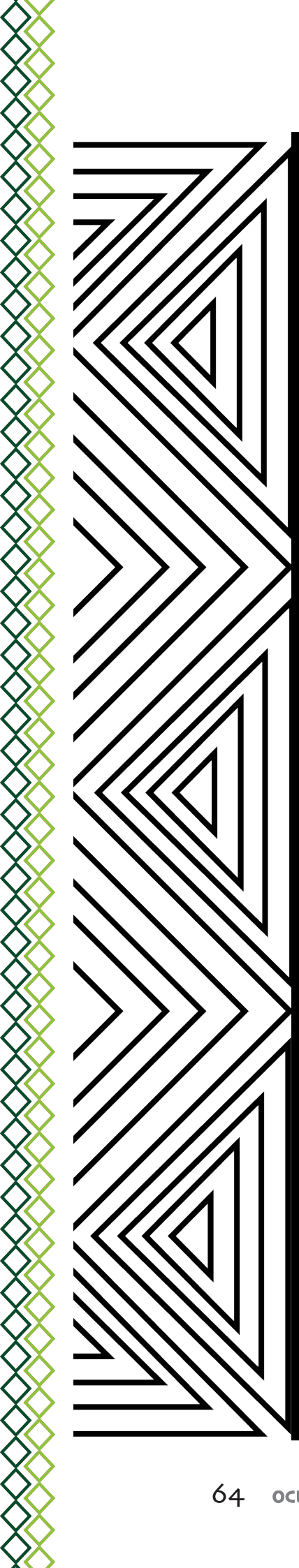
*Esse trabalho de proteção é tão desagradável para certas pessoas ou significa uma política deliberada? O silêncio em que é mantido não revela que certas pessoas estão bem-informadas sobre o que estão promovendo? E não temos uma palavra: isso não é genocídio? (VALENTE, 2017, p. 68 apud CHIAPPINO, 1975).*

Concorrendo com a Funai, um grupo de missionários protestantes norte-americanos se instalou, em 1972, nas terras dos Paiter Suruí. O Summer Institute of Linguistics - SIL foi fundado por William Townsend, com apoio da família Rockefeller, e tinha como função primordial evangelizar os povos indígenas das Américas. Para tanto, o SIL propunha o desenvolvimento de dicionários que permitissem a tradução da bíblia para as línguas nativas de cada povo. No Brasil, eles se instalaram no sul do Mato Grosso em 1956, mas só em 1969 tiveram sua atividade regulamentada pelo governo federal. Estima-se que, em 1970, 153 pessoas trabalhavam no SIL em território brasileiro, sendo 99 linguistas ou linguistas-antropólogos. Segundo Rubens Valente:

*Os missionários estavam espalhados por várias áreas indígenas em que a atividade da Funai era inexistente, o que os levava a atuar, na prática, como profissionais de saúde. De maneira conveniente, essa dupla função foi referendada pelo órgão indigenista em 1971.*

*[...]*

*Os registros do casal Bontkes revelam a ausência de infraestrutura da Funai, como aviões ou helicópteros, para reduzir ou debelar as epidemias entre os Suruí. O único avião à disposição era o do próprio*



*SIL, usando em outras partes do país. (VALENTE, 2017, P.70-71).*

A atuação desastrosa da Funai, dotada de poucos profissionais especializados e quase ne-

nhum recurso financeiro, permitiu o avanço de missões evangelizadoras, guarnecidas de linguistas, antropólogos e equipe médica. Costurando os relatos, desvendamos um cenário caótico que dizimou centenas de vidas, razão pela qual os evangelizadores foram alçados ao posto de “salvadores”.

## A redenção de Perpera

Destaco agora o segundo grande arco do filme, que trata da redenção de Perpera e da recuperação de algumas tradições dos Paíter Suruí. Neste segmento, Luiz Bolognesi explora a ficção dentro do documentário, mesclando as duas linguagens:

*O Ex-Pajé, na maneira de ser feito, trafega pelos dois territórios, porque muita cena, a gente filmou quando estava acontecendo, como documentário. Muitas outras, no entanto, nós reconstruímos como filme de ficção. Eles nos contaram histórias que já tinham acontecido, como a picada de cobra e tudo aquilo foi reconstruindo com a colaboração deles – também como atores, reconstruindo as cenas que já tinham acontecido para o documentário, enquanto a gente atuava no dispositivo de um filme de ficção [...]. Os indígenas, às vezes, estão ali como personagens de documentário, sendo eles mesmos, mas, às vezes, estão interpretando uma*

*cena em que interpretam a si mesmos; vivendo um diálogo que não está acontecendo naquele momento, que a gente inventou, reconstruiu, reelaborou coisas que aconteceram semanas antes e eles estão posando para a câmera e atuando como bons atores. Aliás, ótimos atores. (BOLOGNESI, 2019).*

No trecho citado, podemos perceber que os indígenas ali retratados participaram da construção do documentário, que em muitos momentos assumiu a linguagem ficcional. Os indígenas tornaram-se protagonistas de suas histórias, na medida em que orientavam Bolognesi sobre o que filmar. Transcorridos vinte minutos do filme, é possível captar essa sutil mudança.

Homens Paíter Suruí sobem na caçamba de uma picape, munidos de escopetas, em busca de caça. Em um rastro da floresta, encontram indícios da ação de madeireiros ilegais. Em seguida, mulheres planejam novas culturas de plantio, enquanto são filmadas por um indígena com uma câmera de última geração. Uma pequena lavoura então surge em meio ao trabalho dos indígenas com roçadeiras motorizadas. Um pequeno garoto é convidado a descobrir como seus antepassados se pintavam e utilizavam arco e flechas; em seguida, revela-se debaixo de traves, em um jogo de futebol.

Essa sequência de cenas mostra um convívio pacífico entre as tradições daquele grupo e os elementos trazidos pelo contato com os homens brancos. A caça, o plantio de pequenas roças e as pinturas corporais se mesclam a elementos novos, que foram



apropriados pelos Paiter Suruí, inclusive como novas formas de resistência. As armas os protegem do extrativismo ilegal, as câmeras tornam-se ferramentas de denúncia, os carros e motos permitem um deslocamento mais rápido, e as roçadeiras facilitam o trabalho de colheita. A cultura paiter suruí se transformou. Não se trata de um processo de aculturação, mas de adaptação diante de uma nova realidade que se impôs.

Perpera inicia um diálogo com um menino sobre a cosmogonia dos Paiter Suruí. Trata-se de uma cena simbólica, da passagem de conhecimento de uma geração a outra:

– *Você sabe como nós, Suruí, vivemos?*

– *Com medo?*

– *Não. Digo, como vivíamos antes do contato com os brancos?*

– *Hum...*

– *Quando eu era pajé, e a grande bola de fogo caía do céu era sinal que uma guerra ia começar. As pessoas me procuravam para pedir conselho e proteção. Uma vez, uma bola de fogo caiu do céu. Era sinal do primeiro contato com o homem branco. Eles atacaram a aldeia e mataram muitos de nós. O nosso povo ficou sem direção, não tínhamos aonde ir. Além dos brancos, outro perigo era o ataque de onças. Para se proteger, a pessoa que tinha muito medo andava com o fogo aceso para afastar as onças. Era o mesmo com as cobras. As cobras não conseguem olhar para a luz do fogo. É como a gente, que não consegue enxergar o centro do sol. Siga meu conselho, faça isso. Tenha sempre a luz do fogo acesa com você. Só assim as cobras não vão te enxergar, não vão chegar perto de você.*

A luz do fogo acesa representa metaforicamente as crenças dos Paiter Suruí, renegadas por uma parte da comunidade a partir do contato com as missões evangelizadoras. O segmento se encerra com a melancólica cena de Perpera no escuro, amedrontado pelos espíritos da floresta, que o perseguem por este ter renunciado ao seu papel de líder.

A narrativa de redenção de Perpera se inicia com uma tragédia fictícia, imaginada e encenada pelos indígenas: uma cobra morde a mãe de Bira, que fica entre a vida e a morte. Levada ao hospital, ela passa por tratamentos diversos, sem sucesso. Bira e o seu irmão procuram Perpera – ainda que temerosos de uma reação do pastor. Perpera recomenda que a família adote uma alimentação simples, sem influências da cultura branca. Também solicita aos irmãos que o ajude a construir uma flauta Gojanej, que invocará os espíritos da floresta para combater o grande mal que atingirá a comunidade.

O som da flauta acorda os pássaros, atravessa toda a comunidade e torna à vida a mãe de Bira. Recuperada, retorna a sua casa, mas, em um fim ambíguo – como se a ficção se desmanchasse – aparece na igreja evangélica, em que Perpera mantém-se como porteiro. Para Bolognesi, o etnocídio dos Paiter Suruí não se encontra na adoção de ferramentas ou na troca de tecnologias com o mundo branco, mas sim na imposição do cristianismo sob uma cultura de quatro milênios de existência, em decorrência de um projeto de integração nacional.

## **Povos indígenas nos séculos XX e XXI: uma proposta pedagógica a partir do estudo de caso dos Paiter Suruí**

Acreditamos ser possível que educadores(as) utilizem o filme em uma proposta didática, na qual se procure entender as políticas de Estado para os povos indígenas adotadas nos séculos XX e

XXI, e se discuta as formas de luta e de resistência assumidas por esses sujeitos históricos na atualidade. Indicamos também a dedicação de tempo para apresentar o cinema como documento histórico,

apresentando metodologias próprias para esta fonte.

Sugerimos que o filme Ex-Pajé (2017) seja apresentado como fio condutor para discutir as políticas indigenistas conduzidas pelo Estado brasileiro ao longo do século XX, em uma lógica que ficou conhecida como “conquista pacífica”. Em uma crítica aos trabalhos do Serviço de Proteção aos Índios - SPI e da Fundação Nacional do Índio - Funai, Carlos Trinidad explica o raciocínio que orientou tais programas até o fim da ditadura militar:

*[...] a integração forçada e a tutela criaram um marco simbólico que reproduzia as imagens tradicionais de alteridade indígena que, desamparado, necessitado de orientação, representação e proteção, tinha que ser “conquistado” e acompanhado no caminho ascendente e glorioso da civilização, trocando o inevitável genocídio por um etnocídio “redentor”. Essa retórica estava no centro do paradoxo ontológico e constitutivo do indigenismo, que sempre teve como referência e absoluto protagonista o bandeirismo “doce” e nunca os povos indígenas. (TRINIDAD, 2021, p. 10).*

De modo semelhante, em entrevista ao programa Roda-Viva, Ailton Krenak comenta as incongruências de tais políticas, quase sempre vinculadas ao Ministério do Interior:

*O Estado brasileiro, desde que o Marechal Rondon criou o Serviço de Proteção ao Índio, ficou implicado com a questão de ter que dar conta do que fazer com os índios. Vai matar? Vai escravizar? Vai alugar como mão de obra barata? Nós somos um problema administrativo do Estado Brasileiro, que ora é gerido pelo SPI, ora pela Funai. Se a gente tivesse desenvolvido uma capacidade crítica interna, quem sabe o Itamaraty criasse um programa com embaixadores e diplomatas falando várias línguas para tratar com os povos originários. Dessa forma, estaríamos evoluindo. (KRENAK, 2021).*

Após a Proclamação da República (1889), o Estado brasileiro voltou as suas atenções para os territórios ao Oeste, considerados pouco povoados e insuficientemente explorados. A “conquista do Oeste” era vista como fundamental para a salvaguarda das fronteiras com os demais países latino-americanos. Os territórios eram também cruciais para aliviar a pressão por novas terras, considerada fundamental para o crescimento de uma economia voltada à exportação de commodities. As primeiras incursões desse novo bandeirismo foram comandadas por Marechal Cândido Rondon, um militar positivista com importante papel no enredo, que promoveu e depois destituiu Marechal Deodoro da Fonseca do poder (ROHTER, 2019, p. 89-111).

Marechal Rondon foi um dos mais importantes sertanistas brasileiros do século XX, tornando-se famoso por suas incursões no Mato Grosso e na Bacia Hidrográfica Amazônica. Como os viajantes estrangeiros e naturalistas a serviço das metrópoles ou impérios, preocupou-se em conhecer o território “estrangeiro” e os “outros povos”. Apesar de ser o primeiro diretor do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais - SPILTAN, fundado em 1910, e manter boas relações com a maioria dos povos indígenas, era um homem do Exército Brasileiro profundamente ligado às questões políticas da nova República. Instalou, com o auxílio e mão de obra de grupos indígenas, a linha telegráfica do Brasil para a Bolívia e o Peru, e mapeou rios, montanhas, vales e lagos das regiões por onde passou.

Todo esse arcabouço de conhecimento, aparentemente inofensivo, tornou possível a ocupação e as intervenções de homens brancos no território do Centro-Oeste e Norte do Brasil. De certo modo, Rondon agia como operador de um projeto colonizador dentro do próprio país. Entre 1913-1914, realizou uma expedição científica com o ex-presidente estadunidense Theodoro Roosevelt, seguindo o curso do Rio da Dúvida (ROHTER,

2019). Cabe ressaltar que Roosevelt foi o responsável pela criação e elaboração de cinco parques nacionais nos Estados Unidos, incluindo Yellowstone, Grand Canyon e o Yosemite – o que certamente inspirou o marechal brasileiro.

O “bandeirismo doce”, ao qual Carlos Trinidad se refere, tinha como princípio o não extermínio. Rondon procurava estabelecer diálogos com os povos indígenas que encontrava, dando-lhes presentes de toda a sorte, como espelhos e roupas. Para ele, os indígenas deveriam ser protegidos, amparados, apresentados ao progresso e incorporados à civilização. A visão de Rondon divergia daqueles que cogitavam o aniquilamento dessas populações a partir de política de Estado, como aquela que fora conduzida pelo governo argentino ao final do século XIX e que ficou conhecida como Campanha do Deserto (PASSETTI, 2012). Mas é preciso não romantizar e compreender que embora seu lema fosse: **Morrer se preciso for, matar nunca**, isso não significava que os povos indígenas eram entendidos como iguais (GARFIELD, 2000).

O realojamento de grupos étnicos díspares fez parte da lógica rondoniana. Mesmo contribuindo para o incremento populacional dos grupos indígenas, tais ações juntavam comunidades étnico-linguísticas diferentes, em uma ação que se assemelha às relocalizações e migrações forçadas impostas pelos Estados Unidos a povos indígenas no século XIX. O Parque Nacional do Xingu, estabelecido em 1961 pelos sucessores de Rondon, incluindo os irmãos Villas-Bôas e Darcy Ribeiro (ROHTER, 2019), fez parte desse entendimento e merece mais atenção da historiografia brasileira, que tem dificuldade de superar o mito Rondon.

Como falar de resistência, quando a história dessas populações parece ter sido conduzida por agentes brancos, com interesses particulares? Como conseguimos ouvir as vozes desses sujeitos históricos? Nesse contexto, a sala de aula assume significativa importância para as reflexões sobre os apagamentos históricos, permitindo um

recontar da história por meio de uma perspectiva não eurocentrada, oportunizando novos **lugares de fala**. A proposta, sugestão pedagógica, aqui adotada é a análise de uma obra audiovisual produzida dentro de uma comunidade que sofreu com as ações e as ausências do Estado brasileiro.

A seguir, enumeramos algumas etapas que podem aparecer nessa proposta pedagógica:

1. Por meio de perguntas geradoras, provocar os estudantes acerca de seus conhecimentos sobre os povos indígenas brasileiros na atualidade. Quais são as suas impressões? O que deveria ser feito? Como eles sobrevivem? Qual deveria ser o papel do Estado? O professor deve anotar na lousa essas primeiras considerações, que deverão ser copiadas pelos estudantes.
2. Elaboração de quadro sobre os conflitos entre colonizadores e indígenas nos séculos XVI e XVII. Explorar as diferenças entre as bandeiras e a catequização promovida pelos jesuítas.
3. Apresentar trecho do filme *Ao redor do Brasil* (1932), de direção de Luiz Thomas Reis (16’55” a 22’48”). Este filme é um importante registro histórico a respeito de como os povos indígenas eram tratados durante as expedições de Rondon. Após a exibição, perguntar aos estudantes as impressões sobre a filmagem e anotar na lousa.
4. Em aula expositiva, abordar a questão da ocupação do sertão brasileiro e a criação do SPI (antigo SPILTN) e a FUNAI.
5. Solicitar o registro da aula expositiva por parte dos alunos e discutir possíveis dúvidas.
6. Exibir o filme *Ex-Pajé* (2017).
  - É necessário destacar que o filme foi inteiramente gravado no idioma paíter suruí e não possui dublagem em português. Apesar disso, o longa-metragem pode ser exibido para alunos

da etapa de alfabetização, uma vez que Ex-Pajé é um filme bastante imagético e possui diálogos curtos, cuja leitura pode ser mediada pelo docente.

- Após a exibição, é fundamental fazer uma análise fílmica aprofundada, destacando conceitos importantes e metodologias passíveis de serem abordadas.

7. Caso seja possível, exibir o primeiro episódio da série documental, Guerras do Brasil.Doc (2019), também com direção de Luiz Bolognesi, com ênfase no que relata Ailton Krenak. Por meio desta obra audiovisual, é possível problematizar os conflitos entre os povos indígenas e os brancos ao

longo dos séculos, em uma linguagem fílmica mais didática.

8. Em uma roda de conversa, discutir o processo de etnocídio, cristianização, aculturação (ou não) dessa população.

9. A avaliação de aprendizagem ocorrerá ao longo de toda a atividade. Através dessas etapas, que podem ser adaptadas, espera-se que os estudantes consigam problematizar as políticas de Estado em relação às populações indígenas ao longo dos séculos, compreender estes povos como sujeitos históricos dotados de ação e discutir iniciativas de resistência atuais.

## Conclusão

Luiz Bolognesi traduziu a potência dos Paiter Suruí por meio da poesia do cinema. A sua opção por uma fotografia rigorosa, de câmera estática, em cima do tripé não foi ao acaso: “[o objetivo era] contemplar a vida deles como eles contemplam o mundo, pois assim trazemos para a própria forma do filme a maneira deles viverem” (BOLOGNESI, 2018). O respeito e o diálogo que foram estabelecidos entre a equipe de filmagem e o grupo indígena permitiu a criação conjunta de um documentário-ficção e estabeleceu o protagonismo das narrativas desses indivíduos.

O filme se distancia de representações que tratam os indígenas como sujeitos passivos e/ou idealizados, fugindo da tradição do indigenismo romântico, que evoca a imagem do “bom selvagem”. Também se separa de outra tradição, a positivista, que trata os indígenas como atrasados e que, portanto, devem ser tutelados para poder se integrar ao progresso e à comunidade nacional (TRINIDAD, 2021, p. 9). Como

pudemos observar, tais políticas indigenistas “integracionistas” levadas adiante pelo SPI e, posteriormente, pela Funai provocaram o apagamento desses povos, seja por meio do genocídio ou do etnocídio.

Ao fugir das duas tradições, Ex-Pajé se torna uma obra audiovisual interessante de ser analisada em sala de aula, especialmente nos anos finais do Ensino Fundamental e na Educação de Jovens e Adultos, para estudantes já alfabetizados. O filme se alinha às discussões decoloniais, presentes no Currículo da Cidade, na medida em que traz representações não idílicas e coloca os povos indígenas como protagonistas de seus destinos, os incluindo na própria criação artística.

Na condição de proposta pedagógica, deve-se somar à análise fílmica uma contextualização sobre os processos de colonização, genocídio, etnocídio dos povos indígenas ao longo dos séculos, com ênfase nas políticas de interiorização do século XX, sem deixar de discutir as es-

tratégias de resistência adotadas por estas comunidades. Ao debater esses pontos, espera-se que o diálogo desenvolvido entre professores e estudantes repercuta no entendimento de que há múltiplas formas de

existência que devem ser respeitadas e que isso contribua para a efetivação da Lei nº 11.645/08, que determina o ensino de histórias e culturas indígenas em perspectivas de valorização, respeito e dignidade.

## Referências

BOLOGNESI, Luiz. Ex-Pajé: o etnocídio contra povos indígenas. Entrevista concedida a Sandro Schutt. **Amazônia Latitude**, 23 maio 2019. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2019/05/23/ex-paje-o-etnocidio-contra-povos-indigenas/>. Acesso em: 27 out. 2022.

BOLOGNESI, Luiz. Cine #96 Ex-Pajé. Entrevista concedida a Lucas Borges e Paulo Silva Júnior. **Central Cine Brasil**, 3 maio 2018. Disponível em: <https://www.central3.com.br/cine-96-ex-paje/>. Acesso em: 27 out. 2022.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília, DF, 2003.

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, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília, DF, 2008.

CERRI, Luís Fernando. **Ensino de história e consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

CHIAPPINO, Jean. **The brazilian indigenous problem and policy: the Aripuanã Park**. Texas: IWGIA, 1975. (Amazind/IWGIA Document, 19).

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 15-42, 2000.

KRENAK, Ailton. Roda Viva | Ailton Krenak. Entrevista concedida a Leão Serva. **TV Cultura e Fundação Padre Anchieta**, São Paulo, 19 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>. Acesso em: 5 nov. 2022.

LINSKER, Roberto (org.). **Os últimos dias do Éden: as imagens de W. Jesco von Puttkamer**. São Paulo: Terra Virgem, 2005.

MORETTIN, Eduardo. Ver o que acontece: cinema e história em Griffith e Spielberg. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011.

NASCIMENTO, Jairo. Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 5, n. 2, p. 1-23, 2008.

- NEWLANDS, Lilian (org.). **Apoena: o homem que enxerga longe**. Goiânia: PUC, 2007.
- NICHOLS, Bill (ed.). **Movies and methods: an anthology**. Los Angeles: University of California Press, 1976. (v. 1)
- PASSETTI, Gabriel. **Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)**. São Paulo: Editora Alameda, 2012.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROHTER, Larry. **Rondon, uma biografia**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019. E-book.
- ROSENSTONE, Robert. History in images/History in words: reflections on the possibility of really putting history onto film. **The American Historical Review**, New York, v. 93, n. 5, p. 1173-1185, 1988.
- SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Educação. **Currículo da cidade: Ensino Fundamental: componente curricular: História**. 2. ed. São Paulo: SME/COPED, 2019a.
- SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Educação. **Currículo da cidade: Educação de Jovens e Adultos: História**. São Paulo: SME/COPED, 2019b.
- SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Educação. **Currículo da cidade: povos indígenas: orientações pedagógicas**. São Paulo: SME/COPED, 2019c.
- TRINIDAD, Carlos. Memória e retrospectiva sobre o Serviço de Proteção aos Índios por um velho indigenista. **Revista História (USP)**, São Paulo, n. 180, p. 1-30, dez. 2021.
- VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência na ditadura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

## Filmes/Séries consultados:

- AO REDOR DO BRASIL. Direção de Luiz Thomas Reis. Rio de Janeiro: Comissão Geographica Rondon, 1932. 1 vídeo (139 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G423Y2qMGdU>. Acesso em: 26 out. 2022.
- AS GUERRAS DA CONQUISTA (Temporada 1, ep.1). Guerras no Brasil.doc [Seriado]. Direção de Luiz Bolognesi. Brasília: Laís Bodanzky e Buriti Filmes, 2019. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81091385>. Acesso em: 3 nov. 2022.
- EX-PAJÉ. Direção de Luiz Bolognesi. Brasília: Buriti Filmes, 2018. 1 vídeo (81 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81503911>. Acesso em: 1 nov. 2022.