



SHOMÕTSI, MAIS QUE UM ESTUDO DE PERSONAGEM

SHOMÕTSI, MORE THAN A CHARACTER STUDY

KIM MELLO QUEIROZ¹

1. Mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF e graduado em Comunicação Social pela UFRJ. Desenvolve pesquisas no campo dos Cinemas Indígenas, com especial atenção às práticas audiovisuais do povo Ashaninka e às relações entre culturas, narrativas e representatividade. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5196-6093>.

RESUMO O artigo analisa *Shomõtsi* (2001), documentário dirigido pelo cineasta ashaninka Wewito Piyãko durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias (VNA) na aldeia Apiwtxa, no Acre. Partindo da crônica do cotidiano de Shomõtsi – suas vivências, relações e práticas culturais –, o trabalho busca evidenciar decisões cinematográficas que revelam um olhar indígena atento à intimidade, à cultura, à oralidade e às experiências ordinárias da vida na aldeia. O vínculo de parentesco entre diretor e protagonista dissolve hierarquias tradicionais entre quem filma e quem é filmado, tornando a câmera parte integrante das interações observadas. Para além do retrato individual, o estudo articula a análise das sequências do documentário com depoimentos dos Ashaninka, comentários dos formadores do VNA e referências teóricas no campo dos Cinemas Indígenas, destacando como a obra reafirma a identidade ashaninka e mobiliza a linguagem audiovisual como forma de memória e de autorrepresentação. Assim, o artigo busca contribuir para a compreensão das especificidades estéticas e narrativas presentes nas produções audiovisuais indígenas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE Ashaninka; amazônia; cinemas indígenas; povos originários; culturas ameríndias.

ABSTRACT This article analyzes *Shomõtsi* (2001), a documentary directed by the Ashaninka filmmaker Wewito Piyãko during a Vídeo nas Aldeias (VNA) workshop in the Apiwtxa village, in Acre (Brazil). Starting from the chronicle of Shomõtsi's daily life – his experiences, relationships, and cultural practices – the work seeks to highlight cinematographic decisions that reveal an Indigenous gaze attentive to intimacy, culture, orality, and the ordinary experiences of life in the village. The kinship bond between director and protagonist dissolves traditional hierarchies between those who film and those who are filmed, making the camera an integral part of the observed interactions. Beyond the individual portrait, the study articulates the analysis of the documentary's sequences with testimonies from the Ashaninka, comments from the VNA trainers, and theoretical references in the field of Indigenous Cinemas, highlighting how the work reaffirms Ashaninka identity and mobilizes audiovisual language as a form of memory and self-representation. Thus, this article seeks to contribute to the understanding of the aesthetic and narrative specificities present in contemporary indigenous audiovisual productions.

KEYWORDS Ashaninka; Amazon; Indigenous cinemas; Indigenous peoples; Amerindian cultures.

UM OLHAR ÍNTIMO

Amanhece na Aldeia Apiwtxa. Uma névoa matutina permeia as árvores e as casas do povo Ashaninka, enquanto um galo canta, pássaros gorjeiam e um cachorro abre os olhos diante da claridade do dia – e da câmera que registra o fim de seu sono. Em seguida, vemos um senhor ashaninka vestindo apenas uma bermuda, com um pano sobre suas costas, a andar calmamente até perto de uma fogueira, onde se abaixa para então mexer em alguns pedaços de madeira e acendê-la. É quando se inicia a narração do filme, feita na língua ashaninka e legendada para o português: “Shomōtsi é o nome de um beija-flor pequeno e vermelho que vive na nossa mata. Shomōtsi também é o nome do personagem que vocês vão conhecer neste filme” (Shomōtsi, 2001, 00:27).

A voz é de Wewito Piyāko,² diretor, locutor e operador de câmera do filme. Essa sua forma de apresentar o protagonista e dar início à narrativa revela em si uma intimidade com o personagem filmado. Da forma como a cena é produzida, o espectador se vê inserido em um cenário bem simples e rústico, mas ao mesmo tempo familiar. O indígena não demonstra qualquer incômodo com a presença da câmera, e segue naturalmente a sua rotina matinal. Em seguida, acompanhamos por trás os passos de Shomōtsi, que caminha sozinho até uma casa vizinha. Antes de chegar lá, ele põe a mão nos olhos e comenta, olhando em direção à câmera: “Eu estou com a vista ruim” (Shomōtsi, 2001, 00:57).

Essa espontaneidade no gesto e na fala, que parecem ser uma constatação sincera feita pelo protagonista diretamente para Wewito, revela a proximidade entre personagem e diretor, como se fossem simplesmente dois amigos andando e conversando. Situações rápidas como essa acontecem outras vezes ao longo do filme, evidenciando de maneira discreta a presença em cena do realizador. Ao descreverem algumas características das cinematografias indígenas, André Brasil e Bernard Belisário tratam sobre esse aspecto do “fora-de-campo”, termo que definem como “aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide” (2016, p. 606). Ao estudar as interações entre campo e fora-de-campo nos filmes indígenas, a exemplo dessa cena inicial, é possível compreender como que “a imagem é o índice de uma relação mediada pela câmera”, pois uma pequena linha de diálogo já demonstra a existência desse vínculo entre Wewito e Shomōtsi (BRASIL, BELISÁRIO, 2016, p. 604).

Há um fato importante que também explica essa intimidade de ambos: Wewito é sobrinho e vizinho de Shomōtsi, e foi durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias³ que ele decidiu fazer um filme sobre seu tio, conforme ele mesmo narra: “Eu o escolhi para fazer este trabalho porque ele mora perto da minha casa”

2. ewito Piyāko, também conhecido como Bebito ou Valdete Pinhanta, é um indígena ashaninka nascido em 1978. É professor, cineasta e, durante a escrita da dissertação que ocasionou este artigo (2023 a 2025), é também a principal liderança do povo Ashaninka da Aldeia Apiwtxa e presidente da Associação Apiwtxa.

3. As origens do VNA remontam ao final da década de 1980, quando era ainda um projeto do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) liderado por Vincent Carelli, com o objetivo de “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62).

(Shomõtsi, 2001, 01:20). Mais à frente, ele conta um pouco mais sobre a história do protagonista, em tom de respeito e admiração:

Shomõtsi mora com os filhos que ele cria sozinho. A mulher o deixou faz bastante tempo. Ele cuida dos filhos desde pequenos até hoje. Uns já se criaram e já têm família. Ele leva todos eles para a roça, para eles aprenderem a trabalhar. (Shomõtsi, 2001, 03:00)

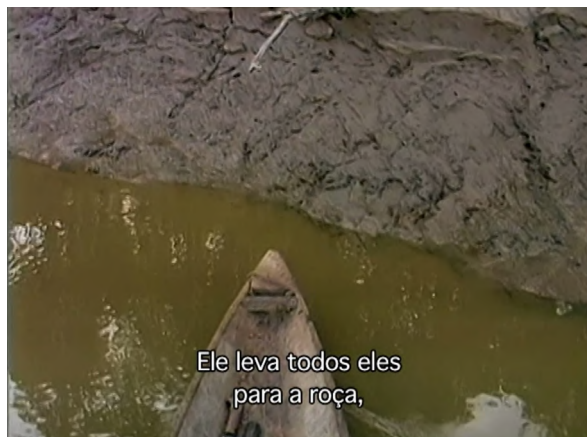
Depois de apresentar o começo de um dia na vida de Shomõtsi, em que ele pinta o próprio rosto, amola seu facão e conversa com os filhos, o filme os acompanha em um trajeto de barco pelo rio até o roçado onde irão trabalhar. É possível notar que o cineasta opta por filmar planos de diferentes perspectivas: a visão dos indígenas na ponta do barco, quando este se aproxima da margem do rio; um enquadramento dos três indígenas na beira do rio; um plano-sequência quase rasteiro, próximo aos pés do protagonista, durante sua caminhada na mata; um close das mãos e do rosto de Shomõtsi enquanto esse trabalha (figuras 01 a 06).

Uma das qualidades mais mencionadas em alguns materiais sobre *Shomõtsi* é justamente essa “sensibilidade” e o “senso poético” naturais de Wewito, notados na sua maneira de enquadrar essas e outras cenas do filme (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2014, p. 10). No texto *Conversa a Cinco* (2006), parte do catálogo da mostra “Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena”, Mari Corrêa⁴ dialoga com Vincent Carelli,⁵ Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel e Sérgio Bloch sobre os filmes do VNA. Em um determinado momento da conversa, a documentarista e professora das oficinas comenta a respeito desta obra:

Eu gostaria de contar uma coisa sobre o Shomõtsi. O Valdete (Wewito), que fez o filme, entrou de gaiato na oficina. Quem estava fazendo a oficina era o irmão dele (Isaac), e ele ficava assistindo de fora. A gente percebeu e convidou ele para entrar no grupo. E ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes. Era a primeira vez que ele estava filmando. E a gente ficava como dois bobos de queixo caído. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

4. Mari Corrêa é documentarista e diretora do Vídeo nas Aldeias. Ela se juntou ao projeto para dar início às oficinas de capacitação, em 1998.

5. Vincent Carelli é um indigenista e cineasta franco-brasileiro, responsável pela criação da ONG Vídeo nas Aldeias. Dirigiu curtas e longas-metragens, entre eles: *Corumbiara* (2009); *Martírio* (2017); *Antônio & Piti* (2019); e *Adeus, Capitão* (2022). Ver mais em <https://x.gd/o7ANH>.



Figuras 1 a 6. Shomõtsi chega na roça com seus filhos.

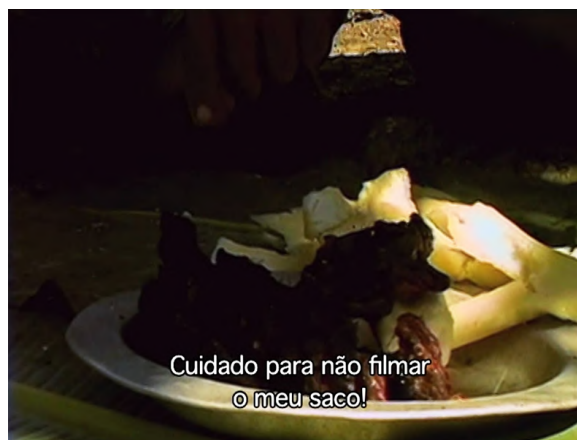
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Até finalmente pegar a câmera para produzir por conta própria, Wewito apenas observava atentamente o desenrolar da oficina. Sua postura, aparentemente despretensiosa de acompanhar e buscar aprender, era já o movimento de quem estava se prontificando para caso surgisse alguma oportunidade. E ela surgiu. Vincent conta que “durante dez dias ele viu a gente fazendo crítica à filmagem dos outros”, até que ele e Mari Corrêa resolveram convidá-lo a participar da oficina (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46). Wewito então escolheu registrar o cotidiano de seu tio, e começou a entregar materiais que, segundo Mari, surpreenderam ela e Vincent:

Ele começou a filmar o Shomõtsi e chegava com o bruto que era de uma qualidade assim... não é só que a câmera é boa, que não tem “fora de foco”, é que tinha uma qualidade do olhar dele que era extraordinário. Um verdadeiro olhar. E a gente ficava de queixo caído com as imagens que ele fazia. Não era aquele negócio de um filme que você vai pinçando pequenos momentos interessantes a partir de uma constelação de coisas que podem ir para qualquer lado. O filme que saiu – Shomõtsi – são quarenta minutos de um bruto de quatro horas. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

Ao longo dessa sequência na roça, que dura cerca de sete minutos, há também características do personagem que começam a vir à tona. Em um determinado momento, Shomõtsi está abaixado ao lado de duas crianças, quando começa a cantar para elas uma pequena canção, brincando com as rimas de algumas palavras. Elas escutam, sorriem, olham para ele e para a câmera. Na cena seguinte, o protagonista e os meninos estão juntos se alimentando e dando risadas, fazendo comentários sobre a câmera apontada por Wewito. Quando o cineasta enquadra o prato de comida, que se encontra posicionado no chão entre os indígenas, Shomõtsi faz uma brincadeira – pelo fato da câmera estar direcionada para um ponto perto de onde estão seus órgãos genitais –, e arranca gargalhadas das crianças: “Cuidado para não filmar o meu saco!” (figura 07). (Shomõtsi, 2001, 04:50)

A própria sinopse do filme destaca esse lado “divertido” do protagonista, que fica evidente na forma como ele lida com seus amigos e parentes durante a narrativa, sempre lhes fazendo rir. Essa sequência também exemplifica a recorrente decisão de Wewito e Mari Corrêa (montadora do filme) por expor o cineasta em cena, mesmo estando fora de quadro. Ou seja, não ocultar, por meio da montagem, o fato de que há alguém ali operando a câmera.



Figuras 7. Shomõtsi faz um comentário em tom de brincadeira. Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Através de escolhas como essa, o filme ashaninka se distancia tanto de uma estética clássica do cinema direto, que preza pela “invisibilidade” da câmera e da equipe, quanto de uma estética comum a muitos documentários subjetivos, “nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de “personagem” que protagoniza a busca” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 52). Para Lins e Mesquita, essa simples “intimidade física e afetiva” entre quem

filma e quem é filmado é uma característica marcante nos documentários dos realizadores indígenas formados pelo VNA. Para Mari Corrêa, a naturalidade com que o humor aparece nos filmes também é consequência dessas relações de proximidade entre a equipe e os personagens:

O humor é uma constante... às vezes mais escancarado, às vezes mais discreto. Eu acho que esses filmes captam isso porque os realizadores têm familiaridade com as pessoas que estão sendo filmadas. Falam a mesma língua. Eles estão ali interagindo com o cara que está atrás da câmera e não esquecem em nenhum minuto que quem está de trás da câmera não é um branco, é um deles. E eu acho que esse é um aspecto interessante. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 44)

Ainda na mesma sequência, um dos meninos olha para a lente (em uma quebra espontânea da quarta parede) e diz para Shomõtsi: “Lá estamos nós aparecendo!”. Ao que ele também olha e responde: “Faz careta para a câmera”, e dá uma risada em seguida (Shomõtsi, 2001, 05:07) (figuras 08 e 09). Além de propiciar momentos divertidos e espontâneos com os indígenas em cena, essa familiaridade do cineasta com seus personagens também gera uma facilidade maior para abordar no filme certos elementos tradicionais da cultura ashaninka.



Figuras 8 e 9. Shomõtsi brinca com seus filhos.
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

TRADIÇÕES E ORALIDADE

Na cena seguinte, ainda na roça, Wewito filma o protagonista comendo uma planta “para não ter fome”, e pergunta a ele se “tem história sobre a *koka*”, essa planta em questão. Ele afirma que sim e Wewito então pede para ele contá-la. Com a câmera posicionada bem próxima dele, Shomõtsi conta a história enquanto fuma tabaco em um cachimbo. A história se desenrola por cerca de cinco minutos: as palavras do personagem se tornam uma voz em off, ilustrada por cenas do trabalho na roça, inclusive com imagens em que um dos meninos aparece colhendo folhas da *koka* (Shomõtsi, 2001, 07:25) (figuras 10 e 11).



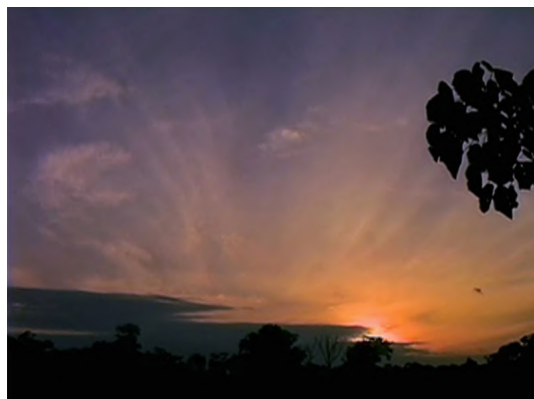
Figuras 10 e 11. Shomõtsi conta a história da *koka*.

Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Após o retorno dos indígenas para a aldeia, o filme continua a acompanhar esse cotidiano de Shomõtsi, o que inclui mais momentos de convivência com seus parentes e até mesmo a sua dedicação à produção de artesanatos. Na locução, Wewito explica que esse é um trabalho feito “há muito tempo” pelos Ashaninka, e que antigamente era apenas para o uso deles próprios, mas que hoje em dia também já fazem esses artesanatos para vender e arrecadar recursos, a fim de comprar aquilo que precisam (Shomõtsi, 2001, 12:30). A sequência inicia com o protagonista sentado no chão de sua casa, seguida por um plano detalhe em que ele está confeccionando uma peça, e por outras imagens de seus filhos também fazendo esse trabalho. A partir do exemplo específico de Shomõtsi e sua família, o diretor contextualiza a relação do seu povo com os artesanatos, sintetizando em poucos segundos e com simplicidade como isso se transformou na aldeia ao longo do tempo.

Em nenhum momento, no entanto, o documentário adota um tom excessivamente didático ou jornalístico. Muito pelo contrário: até mesmo as cenas que revelam alguma explicação histórica ou contextual da vida ashaninka são construídas a partir das vivências do protagonista junto a seus parentes. O filme realiza, assim, um exercício de sinédoque audiovisual, retratando a experiência particular e específica de uma pessoa (Shomõtsi) para abordar questões mais amplas, relativas ao todo do qual ele faz parte (o povo Ashaninka).

Quando o dia se aproxima do fim, por exemplo, ele parece anunciar para as crianças e para o cineasta que está indo “tomar banho lá no rio” – fala que serve inclusive como uma indicação para o diretor de qual a próxima cena a ser gravada (figura 12). Enquanto a câmera de Wewito lhe acompanha, ele chama um dos meninos (Geovane) para também ir se banhar no rio, onde o filme estabelece uma cena mais quieta e contemplativa da paisagem no fim de tarde. (Shomõtsi, 2001, 14:00) (figuras 12 a 15).



Figuras 12 a 15. Shomõtsi chega na roça com seus filhos.
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

A sequência com pôr-do-sol é finalizada com um simples *fade-out*, o primeiro do filme, marcando a transição para a cena seguinte. Esta já se passa na claridade de um novo dia, com Shomõtsi sentado no chão de sua casa, pintando o rosto com urucum. O filme recorre poucas vezes a esse recurso de montagem – apenas aos 15:05, 24:06 e 33:40 –, mas em todas elas o *fade-out* cumpre o mesmo papel: indicar a passagem natural de um dia ao outro, funcionando como uma vírgula que cadencia o ritmo dessa narrativa cotidiana.

A construção dessa sequência do filme, em que Shomõtsi e Geovane vão tomar banho ao final do dia, também é abordada no texto *Conversa a Cinco*. Depois de Mari Corrêa comentar que o material bruto apresentado por Wewito tinha quatro horas e foi reduzido para um filme de quarenta minutos, Eduardo Coutinho pergunta sobre as oficinas do VNA: “A média lá é quanto? filmar sete [horas]?”, ao que Vincent Carelli responde “em geral é muito mais” (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46). Na sequência, Coutinho continua a indagar sobre como era o processo de filmagem de Wewito, se a duração dos planos que ele fazia era similar aos de outros cineastas indígenas, se havia limites, e então Mari Corrêa explica:

Teve um dia que ele foi fazer o banho do Shomõtsi. Era final de fita, não dava tempo dele voltar para a oficina pegar uma outra. Ele falou: “Eu vou fazer o banho dele em três, quatro minutos de fita”. E ele fez os planos e é aquilo que está montado, aquilo não tem corte. É exatamente como ele filmou. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46)

Apesar de Mari Corrêa ser creditada pela *edição* do filme, o processo de montagem foi feito em parceria com o diretor ashaninka. Como ela mesma diz: “É uma interação mesmo. Um diálogo. Um diálogo de edição” (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 48). Eduardo Escorel pergunta sobre como surgiu a narração do filme, ao que Vincent e Mari lembram:

Vincent — *O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo.*

Mari — *E eu dizia para o Valdete [Wewito] que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travado, sem saber o que dizer... A gente conhecia um filme inuit, também um filme de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado.*

Vincent — *A gente assistiu o filme com ele...*

Mari — *... e depois gravamos uma narração sem escrever e sem preparar.*

Coutinho — *Sem escrever o que ia dizer.*

Escorel — *Ele improvisou o texto.*

Mari — *A narração começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Aí começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: “O que quer dizer Shomotsi?” “Bom, Shomōtsi é o nome de um passarinho...” Aí ele ligou para a aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri...*

(CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 47)

Com isso, percebe-se que além da própria montagem, a narração do filme também conta com a contribuição de ambos olhares: ela surgiu de uma ideia de Mari Corrêa, e foi construída com a espontaneidade e criatividade de Wewito. A montadora ainda comenta que o áudio era todo gravado na língua ashaninka – que ela não compreendia nada. Eles então paravam, ele traduzia para ela, e assim analisavam juntos se seria mantido daquele jeito ou não. Mari perguntava se o diretor estava satisfeito e ele confirmava “Essa está legal”, e então seguiam para a próxima cena. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 47)

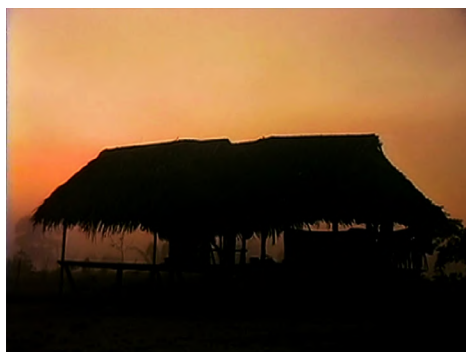
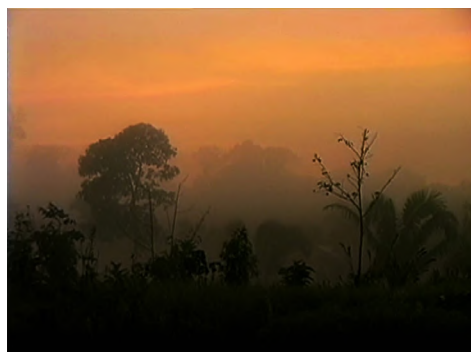
O desenvolvimento da narrativa, portanto, se dá com a contribuição de diferentes agentes e fatores. Ao passo que a locução foi toda elaborada durante a pós-produção do filme, o roteiro de cada sequência é fruto tanto da rotina vivida por Shomōtsi, quanto da direção de Wewito e da montagem de Mari Corrêa. Na cena em que o protagonista aparece se pintando de urucum pela manhã, a narração de Wewito introduz o porquê daquela prática, ao dizer que “para a festa, a gente capricha mais na pintura, para ficar bonito assim como o Shomōtsi está fazendo”. Em seguida, o diretor explica que os finais de semana são tratados pelos ashaninkas como um “momento de alegria”, onde os indígenas se reúnem na aldeia para beber *Piyarētsi* (caçuma)⁶, “se divertir, dançar e contar histórias”. (Shomōtsi, 2001, 15:25)

Um pouco da festa é mostrado pela perspectiva de Shomōtsi, que se diverte bebendo *Piyarētsi*, conversando com amigos e assistindo a uma partida de futebol. Além disso, Wewito também registra algumas crianças brincando, ashaninkas dando risadas e tocando instrumentos. A sequência também exemplifica como a espontaneidade dos acontecimentos na vida do protagonista é um dos fios condutores da narrativa, quando ele resolve ir embora da festa. Shomōtsi se despede de alguns parentes e então fala para Wewito: “O Antônio chamou para tocar, mas eu não trouxe a minha flauta. Vamos, sobrinho” (Shomōtsi, 2001, 21:07). Mais uma vez, o filme expõe um momento em que o personagem interage diretamente com o cineasta e indica, de forma despretensiosa, a direção que o filme irá tomar a seguir.

6. A *Piyarētsi*, também conhecida como caçuma, é uma bebida fermentada à base de mandioca, típica nas confraternizações ashaninka e de outros povos. Ver mais em: <https://terrasindigenas.org.br/en/noticia/104173>.

Antes de se despedir dos seus parentes, Shomõtsi pergunta ao seu cunhado quando esse irá para a cidade (Marechal Thaumaturgo/AC). Eles dialogam rapidamente sobre a necessidade de comprar gasolina para o barco, e então o protagonista combina de fazer essa viagem junto com ele, no dia seguinte “bem cedinho” (Shomõtsi, 2001, 20:51). Esse pequeno diálogo serve como pretexto de uma parte fundamental do filme, que ocorre nas cenas seguintes: a ida de Shomõtsi à cidade. Essa sequência é precedida por um *fade-out*, que aponta o final daquele dia de festas e faz a transição para imagens exibindo o amanhecer na aldeia (Shomõtsi, 2001, 24:01) (figuras 16 a 19). O céu colorido da alvorada dá início a esse novo momento do filme, que apresenta uma realidade diferente daquela vista até então, conforme contextualiza a narração de Wewito:

Hoje o Shomõtsi está indo para a cidade receber o seu dinheiro. Todos os meses ele vai receber a sua aposentadoria. Aqui na aldeia Apiwtxa, além do Shomõtsi, tem mais dois velhos que são aposentados, o seu irmão e o seu primo Ariceme. Nesta viagem, o Shomõtsi está levando a sua neta, que vai pela primeira vez à cidade. (Shomõtsi, 2001, 24:36)



Figuras 16 a 19. *Fade-out* indicando a transição do fim de um dia e o início de outro.

Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

VIAGEM PARA A CIDADE

Com o início da viagem, se nota a inclusão de um elemento até então ausente do filme: uma música não diegética. Durante esse trajeto, o espectador assiste aos indígenas separados em dois barcos, enquanto se escuta uma música instrumental típica da cultura ashaninka, tocada com flautas e tambores (Shomõtsi, 2001, 25:14). Em um determinado momento, Shomõtsi e seus parentes param o barco na beira do rio para colher algumas mandiocas que servirão de alimento para eles na cidade. É interessante notar que a música para de tocar nesse curto trecho em que o barco está encostado na margem do rio, e volta a tocar assim que eles retomam a viagem. Isso evidencia que a adição da música é uma escolha ligada diretamente às imagens de navegação no rio, o que gera uma ambientação e, de alguma forma, também acoberta o ruído constante do motor dos barcos. Esse recurso, da música não diegética, só volta a ser utilizado pelo filme em sua cena final, quando os ashaninkas estão novamente viajando de barco, retornando para a aldeia (Shomõtsi, 2001, 40:45).

Antes de subir as escadas que levam à cidade de Marechal Thaumaturgo, Shomõtsi troca de roupas enquanto comenta com seus parentes que deseja receber o dinheiro ainda naquele dia, e que se isso não acontecer, pedirá para uma outra pessoa receber por ele. O ato de retirar a *kitharentsi*⁷ para vestir uma calça e uma camiseta já expõe um pouco do desconforto que o protagonista sente ao estar naquele lugar. Ainda assim, vemos que ele e seu filho, Geovane, andam descalços pelas ruas do município (FIGURAS 20 e 21). O indígena enfim chega em uma fila para receber a sua aposentadoria, onde outros idosos já aguardam em pé. No entanto, a narração de Wewito explica que naquele dia eles não teriam nada para receber, pois “o avião que traz o dinheiro ainda não chegou”. (Shomõtsi, 2001, 28:30)

7. *Kitharentsi* é a vestimenta tradicional utilizada pelos Ashaninkas, um dos símbolos mais marcantes da identidade do povo. É também o nome dado por eles para designar o tecido feito a partir do algodão. Entre os brancos regionais é conhecida como kushma, cushma ou cusma. (PINHANTA, 2019, p.53)



Figuras 20 e 21. Shomõtsi veste roupa dos brancos e caminha pela cidade.
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Em seguida, Shomõtsi fala sobre a situação inesperada em que ele e seus parentes se encontram, sem recursos para comprar “comida, arroz, macarrão”. Esse desafio passa a ser uma espécie de reviravolta no filme, pois transforma uma viagem que deveria ser simples e rápida em um ato final dramático. Apesar de ter dito anteriormente que nessas circunstâncias iria pedir para alguma outra pessoa receber o dinheiro em seu nome, Shomõtsi decide aguardar. Os indígenas voltam para o barco e atravessam o rio até uma pequena praia, ao que Wewito explica: “Nós, Ashaninka, estamos acostumados a dormir na praia, faz parte dos nossos costumes. A gente faz um tapiri e fica acampado, como eles estão fazendo aqui, para esperar o dinheiro chegar na cidade” (Shomõtsi, 2001, 30:12).

Os personagens resolvem se instalar ali mesmo, estabelecendo então um novo cenário, tanto imagético quanto narrativo: Depois de ter a maioria das cenas ambientadas na aldeia, em meio à floresta, o filme se preenche com uma forte luminosidade solar, que incide diretamente sobre os indígenas e sobre a areia branca da praia. As casas construídas em Marechal Thaumaturgo também podem ser avistadas em alguns enquadramentos, dando novas camadas de profundidade à sequência. Quanto à narrativa, diante da necessidade de aguardarem a chegada do dinheiro, os indígenas atravessam um momento de luta pela sobrevivência com poucos recursos à sua disposição. Vemos o esforço dos ashaninkas, inclusive das crianças, em criar um espaço propício para passarem aqueles dias (figuras 22 a 25).



Figuras 22 e 25. Os ashaninkas montam acampamento na praia em frente à cidade.
Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

Apesar de estarem vivenciando uma adversidade, o bom humor dos indígenas é uma particularidade que se destaca ao longo da sequência. Os mais novos aparecem correndo e brincando com uma bola na praia, e o protagonista faz brincadeiras sobre a situação que atravessam em dois momentos distintos: primeiro, ao ver um avião voar no céu do município, ele olha em direção ao diretor e comenta, sorrindo, “será que aí vem o nosso dinheiro?” (Shomõtsi, 2001, 32:25).

Algumas cenas depois, já em um outro dia, Wewito pergunta a Shomõtsi e ao seu cunhado há quantos dias estão esperando o dinheiro chegar, ao que eles afirmam que “já faz três dias”. A cena se inicia com um tom de reclamação, e o cunhado do protagonista diz que se Wewito não tivesse trazido comida para eles, estariam passando fome até aquele momento, pois ainda estavam sem dinheiro. Ao que Shomõtsi faz um comentário divertido, mas mantendo um semblante de seriedade: “Agora eu não vou mais cagar. Porque se a gente caga, fica com mais fome ainda. Só vou cagar na minha casa” (Shomõtsi, 2001, 36:33).

Esse reencontro do diretor com os personagens, quando levou comida para eles, é resultado de uma orientação dada por Vincent e Mari durante a oficina na aldeia. Quando soube que seu tio iria para a cidade buscar o dinheiro da aposentadoria, Wewito pensou que isso iria atrapalhar seu filme, mas os instrutores do VNA viram a questão com bons olhos e falaram para ele acompanhá-lo nessa viagem. O cineasta em formação foi, mas voltou sozinho para a aldeia no dia seguinte, triste e cabisbaixo, como lembra Vincent:

Vincent — *“O que foi que houve?” “Ah, o dinheiro não chegou.”*

Coutinho — *Putz, que maravilha...*

Vincent — *“E cadê seu tio?” “Ah, ficou lá esperando”. “Volta lá!” “Mas a gente não tem nada para comer”. “Está aqui o dinheiro. Volta para lá. Fica lá mesmo se não chegar o dinheiro... Mas você volta com o seu tio...”*

(CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 48)

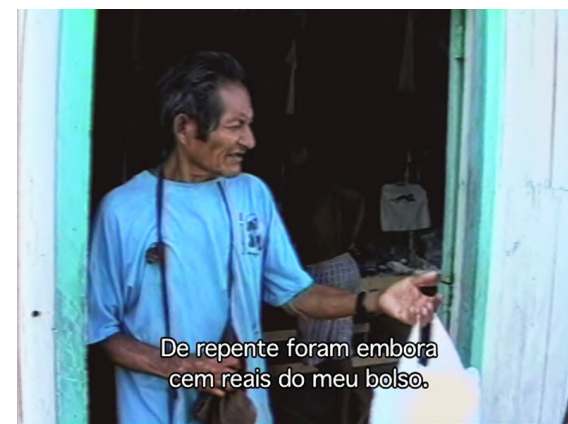
A insatisfação dos indígenas com a demora para receberem seu dinheiro é, enfim, resolvida. Na cena seguinte, já vemos Shomõtsi caminhar pela cidade em direção ao local onde receberá seu dinheiro, e encontra um homem branco em uma pequena sala para lhe atender. Assim que entra e se senta, o protagonista já pega um artesanato que produziu e estica o braço com ele na direção do atendente, dizendo: “aquilo que você me encomendou, está aqui” (Shomõtsi, 2001, 37:25). O homem abre um sorriso, surpreso com aquele presente oferecido pelo indígena e agradece a ele. Ainda antes de lhe entregar o dinheiro, o homem recolhe as digitais de Shomõtsi e chama ele de

“seu César” – o “nome branco” adotado pelo protagonista para os contextos de burocracias não indígenas. Em seguida, contabiliza os R\$ 302 em notas e entrega para o indígena.

Em seguida, o filme acompanha brevemente algumas das compras que Shomõtsi faz na cidade com o dinheiro que acabara de receber. Esses trechos na cidade, no entanto, são curtos e sem um grande detalhamento do destino dado ao valor que o protagonista tinha em mãos. Mari Corrêa comenta que Wewito voltou com poucas cenas gravadas na cidade, como aquela em que o personagem compra um tecido com o dinheiro recém-adquirido, pois ele não estava sentindo aquela mesma liberdade que tinha ao filmar dentro da aldeia:

(...) é um município que não é acolhedor aos Ashaninkas. E filmar naquelas circunstâncias... realmente ele filmou muito pouco, é o que tem ali praticamente. E aquela cena da compra do tecido, troca do dinheiro, é praticamente o bruto aquilo lá. (CARELLI; CORRÊA; et al., 2006, p. 46-47)

Há um desconforto geral nesse trecho, evidente na postura do vendedor e na forma desajeitada que Shomõtsi mexe com o dinheiro. Um plano fechado nas mãos do indígena mostra ele entregando algumas de suas últimas notas para pagar as compras. Há também um contraste completo, em imagem e som, com os espaços da aldeia, que compõem a maior parte do filme. Shomõtsi expressa sua insatisfação com um comentário tragicômico: “De repente foram embora cem reais do meu bolso” (Shomõtsi, 2001, 40:07) (FIGURAS 26 a 29). Depois de tanto aguardar sua aposentadoria, bastaram poucos



Figuras 26 e 29. Shomõtsi faz compras na cidade. Fonte: Cenas do filme *Shomõtsi* (2001).

minutos na cidade para que ele gastasse boa parte daquele dinheiro. Ao som de uma música tradicional ashaninka, vemos os indígenas reunidos no barco em sua viagem de volta para a aldeia, ao que Wewito finaliza: “Aqui termina o meu filme, mas a vida continua. Estamos felizes de deixar a cidade e voltar para a aldeia” (Shomōtsi, 2001, 40:31).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Shomōtsi* revela como o documentário transcende o simples registro biográfico, configurando-se como uma obra que articula, de modo singular, o retrato de um personagem e a expressão sensível de uma coletividade. Ao mergulhar nas escolhas estéticas e narrativas do filme, torna-se possível observar como a relação de parentesco entre o diretor, Wewito Piyāko, e seu tio Shomōtsi estabelece uma dinâmica que dissolve hierarquias tradicionais entre documentarista e personagem. A câmera, integrada ao cotidiano da aldeia, opera como extensão dessa intimidade e expõe um “olhar íntimo” que valoriza os gestos ordinários, a oralidade e a convivência como formas privilegiadas de construção narrativa. A atenção ao cotidiano – o banho no rio, o trabalho na roça, o humor das conversas, as histórias transmitidas entre gerações – constitui não apenas matéria fílmica, mas também uma afirmação da própria sensibilidade que surpreendeu os formadores do Vídeo nas Aldeias.

Além disso, Shomōtsi atua como um poderoso instrumento de representação e de preservação da memória, ao desconstruir estereótipos e trazer à tona características da realidade ashaninka. O filme opta por uma perspectiva interna, que apresenta tensões concretas vividas pelo povo, como a relação com a burocracia estatal, o uso do dinheiro e o desconforto diante da vida urbana. A narração feita na língua nativa e a centralidade de elementos culturais na trama reafirmam a continuidade dos costumes e destacam a dimensão identitária do trabalho audiovisual de Wewito. Nesse sentido, o filme materializa, de modo exemplar, o conceito de “fora-de-campo” discutido nos Cinemas Indígenas: as relações sociais, cosmológicas e históricas incidem continuamente sobre as imagens, mesmo quando não são diretamente visíveis, reforçando a complexidade das experiências registradas.

Por fim, este estudo aponta caminhos possíveis para a continuidade das pesquisas no campo dos Cinemas Indígenas. Uma primeira direção consiste em estabelecer diálogos comparativos com outras obras do povo Ashaninka, como *No tempo das chuvas* (2000) e *Uma Aldeia Chamada Apiwtxa* (2010), de modo a identi-

car recorrências temáticas, estéticas e narrativas que contribuam para enriquecer a análise dessa filmografia. Outra possibilidade envolve o aprofundamento das abordagens teóricas mobilizadas neste artigo, ampliando os debates sobre o olhar indígena e a alteridade, bem como sobre a construção da memória e as formas de autorrepresentação. Dessa maneira, *Shomõtsi* se distingue não apenas como objeto de uma análise particular, mas como ponto de partida para investigações mais amplas sobre o potencial artístico e epistemológico dos Cinemas Indígenas no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. "Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas". *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 03, 2016, p. 601-634.
- CARELLI, Vincent; CORRÊA, Mari et al. "Conversa a cinco". In. *Catálogo da 'Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena'*. Olinda: Sol Gráfica, 2006, p. 34-48. Disponível em: https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006__corrigido_. Acesso em: 10 fevereiro 2024
- GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. "Vídeo e diálogo cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- PINHANTA, Maria Alexandrina da Silva. *Kitharentsi: a arte da tecelagem das mulheres ashaninka*. 2019. 126 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, 2019.
- PIYÄKO, Isaac; PIYÄKO, Wewito. "Ashaninka". In. CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto Ignacio de; CARELLI, Vincent (org.). *Vídeo nas Aldeias – 25 Anos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 70-91.
- PIYÄKO, Isaac. Você vê o mundo do outro e olha para o seu. In. *Catálogo da 'Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena'*. Rio de Janeiro: Vídeo nas Aldeias, Abril 2004, p. 12-20.
- SHOMÕTSI. Direção: Wewito Piyäko. Montagem: Mari Corrêa. Produção: Vídeo nas Aldeias (42 min.). Colorido. Documentário. Idiomas: Ashaninka e Português. Acre/Brasil, 2001. Disponível em: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/shomotsi-port>. Acesso em: 22 julho 2024
- VÍDEO NAS ALDEIAS. "Cineastas Indígenas: Ashaninka". In. *Encarte DVD Ashaninka da coleção Cineastas Indígenas*. 2014.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Massini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 14/04/2025

Aprovado em 23/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.