

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – INCIS/UFU  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS -  
PPGCS**

**AMILTON ROSA DE LIMA**

**O filme como kukràdjà: o fazer cinema dos mebêngôkre-  
kayapó da aldeia A'ukre**

**Uberlândia**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – INCIS/UFU**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS -**  
**PPGCS**

**AMILTON ROSA DE LIMA**

**O filme como kukràdjà: o fazer cinema dos mebêngôkre-  
kayapó da aldeia A'ukre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

**Orientador:** Diego Soares da Silveira

**Uberlândia**  
**2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L732f  
2022      Lima, Amilton Rosa de, 1988-  
            O filme como kukràdjà [recurso eletrônico] : o fazer cinema dos  
            mebêngôkre-kayapó da aldeia A'ukre / Amilton Rosa de Lima. - 2022.

            Orientador: Diego Soares da Silveira.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

            Modo de acesso: Internet.

            Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7144>

            Inclui bibliografia.

            Inclui ilustrações.

            1. Sociologia. I. Silveira, Diego Soares da, 1978-, (Orient.). II.  
            Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
            Ciências Sociais. III. Título.

---

CDU: 313

Glória Aparecida  
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



## **ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Ciências Sociais				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico nº 006/2022/PPGCS				
Data:	onze de agosto de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11912CSC002				
Nome do Discente:	Amilton Rosa de Lima				
Título do Trabalho:	O filme como kukràdjà: o fazer cinema dos mebêngôkre-kayapó da aldeia A'ukre				
Área de concentração:	Sociologia e Antropologia				
Linha de pesquisa:	Cultura, Identidades, Educação e Sociabilidade				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A tradução e domesticação das tecnologias e saberes audiovisuais pelo Povo Indígena mebêngôkre-kayapó da aldeia A'ukre				

Reuniu-se por Vídeo Conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, assim composta: Professores Doutores: Robson Antônio Rodrigues (PPGCS/UFU) (Examinador), André Luis Campanha Demarchi (UFT) (Examinador), e Diego Soares da Silveira, orientador do candidato e presidente da Banca.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Diego Soares da Silveira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

**APROVADO**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

**Diego Soares da Silveira(PPGCS/INCIS/UFU)** - Orientador e Presidente

**Robson Antônio Rodrigues (PPGCS/INCIS/UFU)** - Examinador

**André Luis Campanha Demarchi (UFT)** - Examinador



Documento assinado eletronicamente por **Diego Soares da Silveira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/09/2022, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANDRE LUIS CAMPANHA DEMARCHI, Usuário Externo**, em 13/09/2022, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Antonio Rodrigues, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/09/2022, às 19:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3836364** e o código CRC **02DE5390**.

**O filme como kukràdjà: o fazer cinema dos mebêngôkre-kayapó da aldeia  
A'Ukre**

**AMILTON ROSA DE LIMA**

**BANCA**

---

Prof. Dr. Diego Soares da Silveira  
Orientador

---

Prof. Dr. Robson Antônio Rodrigues

---

Prof. Dr. André Luis Campanha Demarchi

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha companheira Carolina Cadima, que tanto me ajudou durante o processo de escrita desse tanto, pelo apoio tanto emocional, quanto intelectual.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador, professor Dr. Diego Sores.

Ao CNPq, cuja bolsa auxiliou na pesquisa.

Aos meus colegas da turma de mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS), também aos técnicos do programa.

Aos professores Dr. Robson Rodrigues e Dr. André Demarchi pelas contribuições na oportunidade da Qualificação.

A aldeia A'Ukre, aos seus cineastas, que mesmo de longe e a partir de seus vídeos me ensinaram tanto.

Ao Pat-í Kayapó, pelas conversas.

Aos indígenas militantes que lutaram não só por seus grupos, mas também por todos brasileiros. Aos comunicadores indígenas que enfrentaram a face mais sombria da pandemia e mesmo assim mantiveram a sociedade informada da situação de seus (nossos) parentes.

Também para todos aqueles que se empenharam para que nos mantivéssemos salvos e – nem tão – são até aqui, em meio a essa pandemia. Parentes, amigos, amores, profissionais da saúde, cientistas (como nós).

A ciência – às vezes – salva.

Seguimos.

## RESUMO

A troca envolvendo artefatos faz parte do contato entre brancos e ameríndios desde seu início: materiais de agricultura, de pesca, utensílios de cozinha, eletrodomésticos, assim como os equipamentos audiovisuais. A possibilidade do registro, seja como documento histórico para salvaguardar memórias, ou ainda distribuindo entre outros grupos imagens de seus costumes, seja como documento político, como prova sobre promessas feitas para pressionar autoridades, atesta as potencialidades para sua utilização. Desse interesse foi-se consolidando uma vasta produção cinematográfica indígena e este trabalho busca explorar esse fazer cinema, focando na produção da aldeia mebêngôkre-kayapó A'Ukre, atentando, ainda, para os agentes que participam dessa construção. Para isso, foi estudado o processo de produção fílmica dos cineastas da aldeia, analisando os filmes por eles realizados, num momento de notória consolidação dessa produção na aldeia: quando estava sendo construído um centro de mídia em seu território, além da realização de oficinas para a capacitação de novos cineastas indígenas. Foram analisados filmes anteriores a uma oficina realizada por membros ligados ao projeto "Vídeo nas Aldeias", assim como os filmes produzidos durante essa oficina, buscando captar escolhas estéticas e transformações dos filmes entre esses dois momentos, além da relação dessas escolhas com o regime sociocosmológico mebêngôkre.

**Palavras-chave:** etnologia, cinema, mebêngôkre-kayapó

## **ABSTRACT**

Since the beginning of contact between whites and Amerindians, there has been an exchange of artifacts: agriculture and fishing materials, kitchen utensils, household appliances, as well as audiovisual equipment. The possibility of registering, as a historical document to record memories, or to disseminate images of their customs to other indigenous groups, as a political document, used as evidence about the promises made to the authorities, attests to its potential for use. From this interest, a vast indigenous film production was consolidated and this work explores this filmmaking, focusing on the production of the mebêngôkre-kayapó A'Ukre village, also paying attention to the agents who participate in this construction. For this purpose, the film production process of the village filmmakers was studied, analyzing the films they made, at a time of notorious consolidation of this production in the village, when a media center was being built in its territory, as well as workshops for the training of new indigenous filmmakers. Films prior to a workshop held by members linked to the "Vídeo nas aldeias" project were analyzed, as well as the images produced during this workshop, seeking to capture aesthetic choices and transformations between these two moments, in addition to the relationship of these choices with the Mebêngôkre sociocosmological regime.

**Keywords:** ethnology, cinema, mebêngôkre-kayapó

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Região da "pátria dos caiapós do norte" .....	85
Mapa 2 - Áreas de Povos Mebêngôkre .....	86

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frames subsequentes do efeito Kulechov: conexão entre os planos remete ao fato de que personagem reage à criança morta.....	40
Figura 2 - Frames subsequentes do efeito Kulechov: conexão entre os planos remete ao fato de que personagem reage à insinuação da mulher .....	41
Figura 3 - Família de Nanook construindo iglu para desvencilhar do frio .....	42
Figura 4 - Bororo exibindo peixe para a câmera .....	55
Figura 5 - Nativo produzindo utensílio de barro.....	56
Figura 6 - Imagens da cena que apresenta os perfis de um bororo ornamentado	57
Figura 7 - Bororos representados no filme .....	58
Figura 8 - Bororos representados no livro .....	59
Figura 9 - indígenas carregando aparelhos de som durante ritual .....	62
Figura 10 - reprodução de uma tela exibindo o primeiro ritual .....	63
Figura 11 - Imagens do segundo ritual.....	63
Figura 12 - Indígenas assistem imagens de outros grupos no centro da aldeia	64
Figura 13 - Frames subsequentes: prensando a mandioca, colocando o líquido em um recipiente.....	66
Figura 14 - Frames subsequentes: canoa chega à ilha e indígenas carregam caixa .....	67
Figura 15 - Kamatxi, Eruwo e outras crianças da aldeia indo pescar.....	69
Figura 16 - Yampĩ e Yuwipo ralando mandioca.....	70
Figura 17 - Shomõtsi fuma o seu cachimbo .....	73
Figura 18 - Shomõtsi e outros anciãos da aldeia acampados .....	74
Figura 19 - Garotas da aldeia incomodadas.....	76
Figura 20 - População dos subgrupos Mebêngôkre .....	87
Figura 21 - Diagrama do processo de cisão das aldeias desde 1800 .....	88
Figura 22 - Entrada dos times para o jogo .....	106
Figura 23 - Aldeia recebe treinamento de instrutor .....	106
Figura 24 - Dança dentro da casa dos homens.....	107
Figura 25 - Dança circular dentro da casa dos homens .....	108
Figura 26 - Indígenas batem o cipó na água do rio .....	109
Figura 27 - Espuma formada pela batida do cipó na água.....	109
Figura 28 - Fotografia de premiação de indígenas.....	110

Figura 29 - Dança no pátio da aldeia .....	111
Figura 30 - Trabalho com a madeira da árvore .....	112
Figura 31 - Centro de mídia Kokojagoti já quase finalizado .....	113
Figura 32 - Crianças da aldeia na montanha russa do parque de diversão ...	113
Figura 33 - Dança de duplas enfileiradas no pátio da aldeia.....	114
Figura 34 - Indígenas carregam tora de árvore .....	115
Figura 35 - Destaque na estrutura de madeira.....	117
Figura 36 - Imagem geral da festa .....	118
Figura 37 - Pat-í conversa com o cacique .....	126
Figura 38 - câmera aproxima do rosto do cacique .....	127
Figura 39 - Cacique trabalhando .....	127
Figura 40 - Cacique e sua mulher conversam.....	127
Figura 41 - Mulher prepara planta .....	128
Figura 42 - Cacique caminha com planta na mão .....	128
Figura 43 - Câmera foca na fogueira.....	130
Figura 44 - Cacique pega carne da tartaruga.....	130
Figura 45 - Câmera foca em galinha .....	130
Figura 46 - Sobre-ombro no trabalho do cacique .....	131
Figura 47 - Cacique conversa com jovens na casa dos homens .....	131
Figura 48 - Cacique finaliza seu trabalho enquanto mulher fuma cachimbo ..	131

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS .....	4
RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
LISTA DE MAPAS.....	7
LISTA DE FIGURAS.....	8
INTRODUÇÃO .....	14
CAPÍTULO 1: PREPARANDO O TERRENO: POSICIONANDO A ANTROPOLOGIA, O CINEMA E O CONTATO .....	22
1.1 A antropologia e o contato.....	22
1.2 O Cinema e a Antropologia.....	31
1.3 O Cinema e o Contato.....	45
CAPÍTULO 2: O CONTATO DOS ÍNDIGENAS COM O AUDIOVISUAL .....	51
2.1 Missão Rondon, major Reis e os primeiros filmes sobre os indígenas .....	51
2.2 Agente potente: o projeto Vídeo nas Aldeias .....	61
CAPÍTULO 3: OS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ.....	79
3.1 Sobre os Mebêngôkre-Kayapó .....	80
3.2 O Kukràdjà e a absorção de elementos externos.....	91
3.3 A aldeia A'Ukre e o cinema Mebêngôkre.....	95
CAPÍTULO 4: KUKRÀDJÀ EM DOIS MOMENTOS: O CINEMA NA ALDEIA A'UKRE .....	102
4.1 Primeiro Momento: O Registro da Beleza Mebêngôkre.....	102

4.1.1 Descrição dos vídeos do primeiro momento .....	105
4.1.2 Análise dos filmes do primeiro momento .....	118
4.2 Segundo momento: Memórias e cotidiano como beleza .....	122
4.2.1 Descrição dos filmes do segundo momento .....	126
4.2.2 Análise dos filmes do segundo momento .....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	138
FONTES ICONOGRÁFICAS .....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	145

## INTRODUÇÃO

Lembro a primeira vez em que li sobre cineastas indígenas: em época de ensino médio, talvez em 2006, folheava uma revista que minha mãe assinava e vi uma curta reportagem sobre uma aldeia que se equipava com computadores, mostrando também que, alguns de seus membros, já utilizavam câmeras para filmarem os seus costumes. Não lembro qual era a aldeia, qual era o grupo, nem se fazia parte de algum projeto mais amplo, só me lembro de ficar fascinado com isso e pesquisar mais sobre na internet. Mas não achei muita coisa. De certa forma, a popularização da internet no Brasil ainda engatinhava naquele momento.

Em 2008, no começo da minha graduação, fui à 26ª RBA (Reunião Brasileira de Antropologia) e participei da oficina “Introdução ao Cinema Etnográfico: Flaherty, Vertov, Rouch e Macdougall”, ministrada pelas professoras Lisabete Coradini e Angela Torresan. Já tinha um certo conhecimento sobre cinema etnográfico, principalmente sobre Flaherty e Vertov, mas me lembro bem que foi ali que conheci o Cinema Direto de Jean Rouch. Para além disso, ao revisar a ementa da oficina, notei que passaram pelos filmes do projeto Vídeo nas Aldeias, mas não me recordava de tê-los vistos na ocasião.

A lembrança mais forte que tenho do projeto só fui vivenciar um ano depois, quando cursava o tecnólogo em “Produção Audiovisual”, quando li o livro “Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo” (LINS; MESQUITA, 2008). Havia um subcapítulo do livro dedicado ao projeto, descrevendo um pouco sobre o trabalho e citavam a produção: “Pirinop, meu primeiro contato”, de 2007, que vinha “coroar, num primeiro longa-metragem com perspectiva de lançamento comercial no cinema, a duradoura experiência do Vídeo nas Aldeias” (ibid. p. 41). A partir de então, deslumbrado e querendo aprender mais sobre esse cinema, suas particularidades, além das narrativas ali contadas, passei a pesquisar mais sobre o projeto e sobre os cineastas indígenas.

Já em 2013, durante o evento conjunto da Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (INCIS-UFU): II Seminário Internacional do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais & XIII Semana de Ciências Sociais da UFU, conheci o cacique Krwyt Kayapó e o cineasta

Pat-í Kayapó, ambos da aldeia A'Ukre. Contavam que a aldeia planejava, conjuntamente com parceiros, a construção de um centro de mídia, além de vislumbrar um curso para a formação de cineastas na aldeia.

Desde as primeiras incursões de jornalistas e documentaristas às suas aldeias, os mebêngôkre demonstraram interesse pelas tecnologias audiovisuais. Notando esse interesse e a potencialidade que poderiam ter as gravações dos rituais, das festas, dos costumes e circulação desses vídeos dentre as aldeias mebêngôkre, projetos se dedicaram, num primeiro momento, a auxiliar tecnicamente os indígenas na produção de seus vídeos, como também, com doações de equipamentos necessários para tal empreendimento, como foi o caso do “Mekaron Opôî D'jôî”, o “Kayapó Vídeo Project” e o projeto “Kukràdjà nhipêjx”, do Museu do Índio.

Aldeias vizinhas passaram a contratar alguns desses novos cineastas com suas câmeras. Mas logo já vislumbravam ter seus próprios cineastas, seus próprios equipamentos, passando então a buscar parcerias para concretizar isso. Um exemplo foi a aldeia A'Ukre: a partir da parceria com a organização mebêngôkre Associação Floresta Protegida (AFP), a Universidade de Brasília, Universidade de Washington, Universidade de Uberlândia e Universidade de Purdue, já realizavam o curso de campo “Conservação, Vida Social e Desenvolvimento entre o Povo Indígena Kayapó do Sudeste da Amazônia”, que recebia estudantes dessas universidades e, através de vivência na aldeia, os capacitam em temas sobre conservação da diversidade biológica e cultural da Amazônia.

Foi a partir dessa parceria que eles foram convidados à UFU, através do professor e parceiro da aldeia Dr. Diego Soares para partilharem sobre a vida dos mebêngôkre na aldeia, como também suas experiências com o curso de campo, sobre o contato com os estudantes vindos das universidades brasileiras e americanas. Foram acompanhados, ainda, pela professora da Universidade de Purdue e também parceira, Dra. Laura Zanotti.

E por meio do contato da aldeia com esses parceiros, o projeto foi viabilizado. A primeira etapa do projeto do cinema na aldeia A'Ukre foi, portanto, a construção do centro de mídia, no ano de 2016. Posteriormente, em parceria com o Vídeo nas Aldeias foram desenvolvidas duas oficinas oferecidas para os indígenas: "Direitos

Autorais e de Imagem" e "Formação em Técnicas de Filmagem Audiovisual" que auxiliou na capacitação de 8 novos cineastas indígenas.

Naquele momento, por questões burocráticas e financeiras, não foi possível desenvolver uma oficina de edição de vídeo. Por isso, uma das intenções deste trabalho, desde sua concepção enquanto projeto de mestrado, foi a de elaborar uma oficina de edição de vídeo na aldeia em que pudesse etnografar essa experiência. Além de uma ferramenta metodológica, seria uma forma de facilitar minha introdução à aldeia, assim como uma forma de retorno concreto da realização da pesquisa, para a aldeia. Pensando as escolhas estéticas das imagens escolhidas pelos indígenas do material filmado naquela outra oficina. Porém não foi possível realizar tal projeto, por conta da conjuntura de pandemia do Covid-19, da doença provocada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2). Para conter a transmissão do vírus, foi mundialmente recomendado e solicitado o isolamento social. Por esse motivo, a viagem para a aldeia se tornou inviável.

A solução encontrada foi trabalhar com a produção já existente. O trabalho aqui exposto, portanto, vislumbra a análise da produção fílmica desses novos indígenas cineastas da aldeia A'Ukre. Como vêm se desenvolvendo sua técnica de "fazer cinema" a partir do contato com os variados agentes envolvidos e, entendendo essa produção como uma forma de expressão do pensamento. Fazendo comparação entre dois momentos distintos dessa produção: filmes filmados e, principalmente, editados próximos à época da construção do centro de mídia, anteriores à oficina de formação de cineastas indígenas, liderada por membros do projeto Vídeo nas Aldeias e as imagens que foram produzidas nessa oficina. Tentando ver a partir da transformação nas imagens dos dois momentos, se há uma total repetição nos preceitos de um Cinema Direto (maior inspiração do projeto), ou se podemos perceber algumas marcas de seu regime sociocossmológico agenciadas na produção desses filmes. Se nessa incorporação dos equipamentos audiovisuais são absorvidos sem transformação alguma, ou se as especificidades sociocossmológicas de onde absorve faz surgir algo novo, original. Para isso, foram analisados, desse período anterior à oficina, 10 filmes, todos editados por membros da aldeia. Da oficina, foram analisadas imagens brutas (não editadas) de um dos grupos de participantes. Este grupo optou por acompanhar, como personagem, o cacique aposentado Kupato, importante figura

da aldeia. Foram, ao todo, 64 arquivos de vídeo, filmados durante 8 dias, totalizando 13 horas, 39 minutos e 6 segundos.

Tabela 1 - Descrição dos filmes analisados

<b>Título</b>	<b>Edição</b>	<b>Tempo</b>	<b>Assunto</b>
3 Jogos Aukre e KKK na aldeia Kubenkrankenh	Bepkadjoiti	10m59s	Filmagem de uma partida de futebol entre membros da aldeia A'Ukre e Kubenkrankenh
Aukre fiscalização - Paulão	Airyti	18m34s	Filmagens de uma oficina sobre táticas de monitoramento territorial e defesa no campo, para se defenderem de garimpeiros e madeireiros
Amex ny kadjy metoro neja (virada do ano 2015 a 2016)	Bepkadjoiti	14m35s	Filmagens da festa mebêngôkre de fim de ano. A dança dos membros da aldeia
Amex ny kadjy metoro neja	Bepkadjoiti	10m58s	Filmagens da festa mebêngôkre de fim de ano de outro ano
Aukre kute ngokaoi	Airyti	34m14s	Filmagens da pesca tradicional feita com cipó
Aukre Seleção	Airyti		Montagem feita com fotografias feitas na aldeia em diversas ocasiões
Bepkadjoiti	Bepkadjoiti	30m57	Filmagens de momentos diversos na aldeia. Preparação de um peixe, reuniões e danças

Kokojagoti	Airyti	13m01s	Filme que mostra o processo de construção do centro de mídia
Mekaron - Ourilândia do Norte	Airyti	05m59s	Filme acompanha pessoas da aldeia numa noite, divertindo-se num parque de diversão de uma cidade vizinha
Aukre nho Bemp	(Não á dada essa informação)	1h28m40s	O filme mostra a tradicional festa de nomeação mebêngôkre: Bemp.

Tabela 2 - Descrição das imagens das filmagens da oficina de "Formação de Cineastas"

<b>Diárias</b>	<b>O que foi filmado</b>
<b>Dia 1</b>	<b>Manhã:</b> Filmam a casa do cacique, até encontrarem ele, em seu quarto. Acompanha ele até o fundo da casa, filmando sua preparação para a entrevista. Começa a entrevista
<b>Dia 2</b>	<b>Manhã:</b> Os cinegrafistas voltam para a casa do cacique, ainda amanhecendo, filmam o cacique se vestir com a ajuda de uma lanterna. Voltam a conversar. E um momento a esposa do cacique aparece próximo de onde se filma e também é filmada.  <b>Tarde:</b> Filmam a esposa preparando uma planta. Mostram também o cacique indo para o roçado para plantar uma muda de tal planta e no caminho, conversa e explica sobre as ervas que vão encontrando no caminho.
<b>Dia 3</b>	<b>Manhã:</b> Filmam o cacique trançando enquanto conversam com ele.
<b>Dia 4</b>	<b>Manhã:</b> Mais filmagem do cacique e de sua esposa. Mostra a preparação da comida feita pela mulher. Acendendo a fogueira, buscando uma tartaruga, fazendo o preparo em folhas e colocando no

	<p>fogo. A câmera fica fixa por um bom tempo na fogueira, inclusive quando a mulher sai de perto. Por fim, mostra a tartaruga sendo compartilhada entre os dois.</p>
<b>Dia 5</b>	<p><b>Manhã:</b> Conversam com o cacique durante seu trabalhado, trançando palha. Dessa vez exploram mais o ambiente e utilizam outros ângulos de filmagem. Nesse dia o cacique não usava seus artefatos.</p> <p><b>Tarde:</b> Mantém-se o mesmo programa de filmagem</p>
<b>Dia 6</b>	<p><b>Manhã:</b> A equipe acompanha o cacique até o pátio da aldeia, na casa dos homens. Lá o cacique conversa com os jovens indígenas. Há 2 horas e 30 minutos de filmagem dessa conversa. Focando sempre o cacique e em boa parte do tempo, mostrando ao fundo os jovens atentos ao que o cacique fala.</p>
<b>Dia 7</b>	<p><b>Tarde:</b> A equipe volta para conversar mais com o cacique, enquanto esse ainda trabalha com a palha. Aqui também não estava paramentado. Durante a filmagem a mulher aparece e começa a pintar o corpo do cacique.</p>
<b>Dia 8</b>	<p><b>Manhã:</b> A câmera acompanha o cacique no seu trabalho e sua mulher, ao seu lado, fumando cachimbo. Acompanha a conversa dos dois. Ao fim da última sequência filmada, o objeto se revela: uma espécie de bolsa.</p>

O primeiro capítulo tem uma intenção introdutória, nos dará a base para pensar esse cinema indígena. Na primeira parte, trazendo uma visão geral do contato do branco com os ameríndios, fazendo uma revisão de como a antropologia abordava o contato e como passou a não mais tratar o nativo como agente passivo, mas sim como autor da sua própria história, suas estratégias para agir ativamente em sua transformação em meio ao contato. Passando principalmente pela ideia de Sahlins do pessimismo acometido aos antropólogos frente o genocídio e etnocídio enfrentado pelas populações indígenas a partir do contato com o ocidente, percebendo a

potencialidade que o capitalismo, como reconhecida máquina de predação, levaria essas populações à extinção.

O que diferencia o Ocidente é o capitalismo, enquanto impossibilidade de permanecer no aquém de uma fronteira, enquanto passagem para além de toda fronteira; é o capitalismo como sistema de produção para o qual nada é impossível, exceto não ser para si mesmo seu próprio fim: seja ele, aliás, liberal, privado, como na Europa ocidental, ou planejado, de Estado, como na Europa oriental. A sociedade industrial, a mais formidável máquina de produzir, é por isso mesmo a mais terrível máquina de destruir. Raças, sociedades, indivíduos; espaço, natureza, mares, florestas, subsolo: tudo é útil, tudo deve ser utilizado, tudo deve ser produtivo; de uma produtividade levada a seu regime máximo de intensidade (CLASTRES, 2014, p. 86).

Já a segunda parte do primeiro capítulo é dedicada à história do cinema e em como o ele atuou no desvelamento humano em todo o seu desenvolvimento, sua proximidade com a antropologia. E por fim, a última aproximação que fazemos é entre o cinema e o contato dos indígenas com a tecnologia ocidental. Como se deu esse processo, como devemos abordar esse processo e os cuidados que devemos tomar com linha tênue que existe entre exotizar esse contato e encará-lo como evidente à um pesquisador ocidental(izado).

Posteriormente, no segundo capítulo, identificamos a Missão Rondon como o primeiro esforço de produção de filmes etnográficos no Brasil e a importância dessa produção para o projeto indigenista desse empreendimento. E posteriormente trazemos o projeto Vídeo nas Aldeias como um agente importante para o desenvolvimento do cinema indígena. Serão analisadas algumas de suas produções, identificando a transformação estética de suas produções, de acordo com o crescimento da participação dos indígenas no projeto. Não há uma pretensão de fazer uma história da produção de filmes indígena, é antes um esforço de trazer dois agentes considerados aqui importantes para essa construção.

Partindo desses pontos mais gerais, o terceiro capítulo aprofundará sobre a etnologia mebêngôkre-kayapó para dar um aporte para o último capítulo. Sua função é destacar alguns pontos dessa etnologia que irá nos auxiliar para análise dos filmes no capítulo seguinte, com destaque da “filosofia da predação”, para entender como se dá a apropriação mebêngôkre dos aparatos audiovisuais e a ideia de “kukràdjà”, a

“cultura” mebêngôkre, para compreender como tentam transpor nesses filmes as suas pinturas, seus adereços, suas danças, seus costumes.

Por fim, no quarto capítulo, temos, de fato, a análise da produção audiovisual dos membros da aldeia A'Ukre, tanto os filmados na oficina de formação de cineastas indígenas, quanto os anteriores a ela. Onde se buscará analisar a construção deste cinema mebêngôkre, como se deu a sua absorção pelos indígenas e a sua transformação com novos agentes associando-se ao seu desenvolvimento.

## **CAPÍTULO 1: PREPARANDO O TERRENO: POSICIONANDO A ANTROPOLOGIA, O CINEMA E O CONTATO**

### **1.1 A antropologia e o contato**

A especificidade da Antropologia consiste no fato do objeto de estudo ser da mesma natureza que o pesquisador, quando este busca observar cientificamente uma dada totalidade, ele mesmo faz parte dessa observação. O antropólogo participa de uma sociedade específica assim como o sujeito que se pretende estudar. Tentar ser fidedigno com a realidade do “objeto de observação”, corre-se sempre o risco de cometer uma certa imprecisão, já que pode, a qualquer momento da análise dos dados, gerar um desentendimento, caso a interpretação enunciada pelo pesquisador não seja condizente com a apreensão subjetiva do indivíduo pesquisado.

Esta adversidade é inerente à Antropologia e o esforço teórico-metodológico no seio da disciplina tem sido, desde sua constituição, uma tentativa de tentar superá-la. Uma proposição relevante é a de Roy Wagner (2012) ao estabelecer que “a antropologia é o estudo do homem “como se” houvesse cultura” (WAGNER, 2012, p. 56). Para o autor, o antropólogo deve abandonar a obstinação por uma objetividade absoluta, inerente à crença de que se consegue encerrar o seu objeto de estudo na representação por ele exposta, ou ainda à ideia de se tornar um nativo para apreender aquela cultura como sendo mais um dos estudados. Ao contrário, uma visão isenta de juízo é impossível, já que assumimos, sem perceber, os pressupostos mais básicos da nossa cultura.

Sendo assim, faz-se necessário buscar uma objetividade que seja relativa. O termo “cultura” foi criado para que os antropólogos pudessem apreender a singularidade e diversidade do ser humano. O termo possibilita, de certa forma, que o pesquisador busque uma compreensão de costumes que sejam diversos dos seus. Essa compreensão envolve a relação entre duas variedades do fenômeno humano, as especificidades de pesquisador e pesquisado, criando uma relação intelectual entre elas.

Esse caráter relacional se dá durante todo o processo do trabalho do antropólogo. Quando vai a campo e experiencia uma dada cultura, ele compreende

seu objeto através de seu próprio campo significativo. E só conseguirá transmitir o que foi apreendido de seu objeto de estudo se fizer sentido nos termos de sua própria cultura. Esses códigos servem, num primeiro momento, como base para apreensão desses códigos diversos, e, posteriormente, em seu relato, para compreensão por seus pares.

Não era assim que a disciplina atuava no momento de seu amadurecimento como tal. Ainda hoje, inclusive, critica-se a antropologia por sua herança. Em seu início, como empresa colonialista, ela era utilizada para a construção de retratos das culturas que auxiliasse os mecanismos de dominação. Além disso, em seu aspecto teórico, influenciada pelo iluminismo, identificava nos povos dominados estágios menores de humanidade, por terem constatado em sua cultura uma racionalidade que ainda não tinha alcançado o grau de maturidade de uma civilização.

Mesmo em vertentes posteriores de uma disciplina já mais desenvolvida, ainda se percebia traços dessa jornada colonialista, por muito predominando a designação da cultura como uma representação dos povos dominados. Seja nas etnografias de Malinowski que buscava identificar as funções das instituições sociais e as relações que essas mantinham entre si, seja no funcional-estruturalismo britânico que via na cultura um meio ideológico de satisfação das condições necessárias de existência para a manutenção de um todo complexo sistema social.

Esse trabalho de relativização da antropologia, ainda estava carregado de assimetria, como colocado por Latour (2013). O antropólogo, segundo o autor, na tentativa de estudar uma sociedade diversa, busca analisá-la paralelamente à sua, tentando identificar, assim, como se deu sua construção e as ferramentas utilizadas para isso. Porém, identificando que alguns pressupostos básicos de sua concepção são enxergados de forma diferente, prefere classificá-la como representação, como alegorias da realidade. O processo de relativização, dessa forma, seria uma série de tentativas de interpretar as representações que os “não-modernos” elaboram da natureza, o que a ciência moderna tem por universal e que exprime como ela é, de fato.

... apenas nós diferenciamos de forma absoluta entre a natureza e a cultura, entre a ciência e a sociedade, enquanto que todos os outros, sejam eles chineses ou ameríndios, zandés ou barouyas, não podem separar de fato aquilo que é conhecimento do que é sociedade, o que

é signo do que é coisa, o que vem da natureza como ela realmente é daquilo que suas culturas requerem. Não importa o que eles fizerem, por mais adaptados, regrados e funcionais que possam ser, permanecerão eternamente cegos por esta confusão, prisioneiros tanto do social quanto da linguagem. Não importa o que nós façamos, por mais criminosos ou imperialistas que sejamos, escapamos da prisão do social ou da linguagem e temos acesso às próprias coisas através de uma porta de saída providencial, a do conhecimento científico. (Latour, 2013, p. 99)

Tanto pelo aspecto de um passado sombrio enquanto mecanismo para dominação, tanto pelo de imobilizar, pela teoria, as sociedades estudadas, o conceito de cultura foi, por muitos, repudiado. Sahlins coloca que, apesar disto, o termo deve continuar com seu status de centralidade na disciplina.

Mas a “cultura” não pode ser abandonada, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos. As pessoas, relações e coisas que povoam a existência humana manifestam-se essencialmente como valores e significados — significados que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas. (...) Essa ordenação (e desordenação) do mundo em termos simbólicos, essa cultura é a capacidade singular da espécie humana. Propor que o estudo da cultura seja banido das ciências humanas, sob o argumento — por exemplo — de que esse conceito está politicamente manchado por um passado duvidoso, seria uma espécie de suicídio epistemológico. (SAHLINS, 1997a, p. 41)

Uma outra forma em que se engendrou tal repúdio foi no pessimismo referente à sobrevivência desses povos e de suas culturas. Já que o extermínio sempre esteve presente na história do contato desses povos com os ocidentais. Se a ideia de genocídio aparece como um conceito jurídico para julgar o extermínio antissemita pelos nazistas, no processo de Nuremberg em 1946, não foi o primeiro cometido. Afinal foi uma marca da constituição dos impérios coloniais.

Desde o descobrimento da América em 1492, pôs-se em funcionamento uma máquina de destruição dos índios. Essa máquina continua a funcionar, lá onde subsistem, na grande floresta amazônica, as últimas tribos “selvagens”. Ao longo dos últimos anos, massacres de índios têm sido denunciados no Brasil, na Colômbia, no Paraguai. Sempre em vão. (CLASTRES, 2014, p. 86).

Clastres escreve isso em 1974 e hoje não podemos dizer nada diferente. Afinal, indígenas continuam sendo exterminados. Seja através do genocídio, a destruição física, efetiva, dos corpos de uma minoria racial, seja pelo etnocídio, que é destruição da cultura dessa minoria, “a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição” (*Ibidem*).

A etnografia foi por muito tempo, então, utilizada como uma maneira de salvaguardar a cultura e memória dos indígenas que parecia estarem em vias de desaparecer, frente a esse processo. “Justamente agora, (...) quando homens [sic] perfeitamente preparados para o trabalho começam a viajar às terras selvagens e a estudar seus habitantes, estes vão-se extinguindo diante de seus olhos” (MALINOWSKI apud SAHLINS, 1997a, p. 50). Os etnógrafos acabavam trabalhando em uma espécie de “arqueologia do vivente”.

A teoria do desalento [*despondency theory*] foi o precursor ideológico da teoria da dependência. Nos anos 50 e 60, pairava uma certeza lúgubre de que os séculos de imperialismo ocidental, o longo desenvolvimento do subdesenvolvimento, haviam devastado as instituições, valores e consciência cultural dos povos (ex-)aborígenes em todo o mundo. As teorias da modernização tinham os mesmos pressupostos. Na verdade, acreditava-se que a modernização levaria o processo de deculturação a uma solução final, visto que os costumes tradicionais eram considerados como um obstáculo ao “desenvolvimento” (SAHLINS, 1997a, p. 51).

Essa chamada teoria do desalento, reverberou inclusive na teoria antropológica brasileira. A partir de uma tendência que tinha um propósito protecionista e tutelar, Galvão (1957) defendia que a “cultura branca” deveria ser assimilada pelos indígenas, desde que não se deixe perder aspectos culturais tidos como alicerce da tradição destes grupos indígenas. Tal perspectiva buscava colocá-los, ideologicamente, como um dos pilares identitários formadores da nação brasileira. Mesmo crítico às teorias de aculturação percebe-se que o intuito de uma política indigenista, compartilhada pelo autor, que acreditava possuir uma missão humanista, civilizatória, seria o de salvaguardar aspectos indígenas tidos como “tradicionais” frente a essa assimilação de uma cultura dominante, englobante, enquanto tal dominação era entendida como algo irremissível.

Devemos esquecer um pouco aculturação e pensar mais em assimilação. Em nossa monografia sobre os índios Tenetehára, nos

deixamos empolgar pelo ritmo relativamente acelerado de transição dessa cultura indígena para os padrões brasileiros (...). Concluímos que não demoraria talvez mais que uma ou duas gerações para que os Tenetehára se transformassem em caboclos. Somente a experiência que adquirimos no Serviço de Proteção aos Índios, onde nos familiarizamos com uma variedade de situações de contacto e assimilação de grupos indígenas, nos permitiu uma perspectiva mais correta (GALVÃO, 1957, p. 71).

Nota-se nessa perspectiva um certo pêndulo que em momentos tende a enxergar uma certa passividade dos indígenas frente à assimilação de aspectos da cultura dominante e, por outro lado, uma defesa, por esses mesmos indígenas, de uma cultura monolítica, imune, que remonta ao pré-contato com esta mesma cultura colonialista. Se, por um lado, não se pode negar a agência dos indígenas nessa tal assimilação, por outro não se pode entender essa agência como inteiramente conservadora, como uma vontade de retorno ao um ideal estado natural.

Para buscar soluções à imobilização protagonizada pela antropologia às sociedades que são seus objetos de estudo, devemos dar centralidade à agência dos indivíduos. Marshall Sahlins busca demonstrar como as culturas “tradicionais” – as ditas frias, ou sem escrita, ou ainda qualquer aspecto que a caracterize pela falta – se atualizam usando como suporte uma estrutura que já constituem. Trazendo essa centralidade ao agenciamento, permite pensar o processo de transformação desses grupos a partir do contato com outros grupos, demonstra como os grandes acontecimentos são cognoscíveis tendo como operador a própria estrutura.

O autor apresenta, em seu estudo sobre o contato dos havaianos com a tripulação do capitão Cook, as diferentes reações do chefe e do resto da população em relação ao evento. Enquanto a população em geral cercava as embarcações com suas canoas buscando um comércio pacífico, o chefe foi ao encontro dos ingleses para homenagear o capitão Cook. Para isso atravessou, atropelando, todas as outras canoas, não possibilitando fuga aos seus donos, já que a tradição não permitia abrir caminho a canoa do chefe, pois tinham que se prostrar diante dela.

Essa colisão de havaianos não é somente um paradigma, mas também resume uma possível teoria da história, da relação entre estrutura e evento, que se inicia com a proposição de que a transformação de uma cultura também é um modo de sua reprodução. Cada qual à sua maneira, chefes e povo reagem ao estrangeiro de acordo com suas autoconcepções e seus habituais interesses. As

formas culturais tradicionais abarcavam o evento extraordinário, e, assim, recriavam as distinções dadas de status, com o efeito de reproduzir a cultura da forma que estava constituída (SAHLINS, 2003, p. 174).

No contexto da chegada da tripulação do capitão Cook, o evento analisado do ponto de vista da estrutura hierárquica dos havaianos, colocou os ingleses como estando para os havaianos em geral, como os chefes estavam para seu povo. Mas, deve se notar que, ao mesmo tempo, reconfigurou os preceitos dessa hierarquia. Antes regulada por tabus, o favorecimento dos chefes na comercialização com os estrangeiros tornou explícita uma oposição radical de classe.

O tabu cortava transversalmente todas as distinções de posição social e, portanto, nesse aspecto não poderia ser privilégio exclusivo da chefia. Ao contrário, o argumento era pela inclusão da sociedade como um todo na chefia, mesmo que de forma subordinada. Agora a clivagem de classe que se vinha desenvolvendo revisava as antigas proporções de tabu e punha em evidência a oposição radical que existia entre chefes e povo, enquanto respectivamente tabu e noa, pi livre de restrição. Essa é a verdadeira transformação estrutural, ou seja, a redefinição pragmática das categorias alterando as relações entre as mesmas. (SAHLINS, 2003, p. 179)

Além do fato de a estrutura ser base para a compreensão do evento, temos, portanto, que o próprio evento pode transformar a estrutura, suas categorias acabam por adquirir um novo valor. “Os significados culturais, sobrecarregados pelo mundo, são assim alterados. Segue-se então que, se as relações entre as categorias mudam, a estrutura é transformada” (SAHLINS, 2003, p. 174). Sendo assim, temos que a cultura é uma síntese de estabilidade e transformação, de diacronia e sincronia.

Wagner chega à conclusão parecida com sua ideia de invenção, já colocada. O mecanismo da objetividade relativa defendida por ele como o cerne da prática antropológica é próprio da cognição humana – por isso, ele coloca que são todas as pessoas que fazem antropologia. O processo de invenção se dá a partir de uma recontextualização fundamentada no que já é convencionalizado. Ou seja, um novo contexto, um novo elemento na sociedade só pode ser entendido tendo como base o arcabouço já pré-existente. A compreensão só é possível por espécies de analogias.

É fundamental para uma definição do homem que ele continuamente invista suas ideias, buscando equivalentes externos que não apenas articulem, mas também as transformem sutilmente no processo, até

que seus significados adquiram vida própria e possuam seus autores. O homem é o xamã de seus significados (WAGNER, 2012. P. 106).

Pensar essas possibilidades de agenciamentos, permite-nos enxergar o conceito de cultura para além daquela visão pessimista da propensa perda da cultura, da tradição, ou o desaparecimento iminente dos grupos indígenas. Mesmo em posição de dependência a um modo de produção capitalista, a uma cultura modernizante, esses povos resistem. Ao invés de assimilar essas forças dos grandes centros que incidem seus valores sobre si, esses grupos *indigenizam* essas forças, transformam-nas a partir do campo de significação de sua própria cultura.

Estamos diante de uma nova organização mundial da cultura humana e de novos modos de produção histórica. No plano mundial, a humanidade, unificada pelos fluxos culturais globais que correm pelos canais da integração econômica, está começando a coincidir efetivamente com a espécie humana. Mas, ao mesmo tempo, ao se infletirem localmente, os fluxos globais diversificam-se de acordo com esquemas culturais particulares (...). É assim que se faz hoje a história cultural, em um intercâmbio dialético do global com o local. Pois ficou bem claro agora que o imperialismo não está lidando com amadores nesse negócio de construção de alteridades ou de produção de identidades (SAHLINS, 1997b, p. 133).

Voltando ao exemplo do Brasil, mais especificamente aos indígenas da etnia mebêngôkre (kayapó), nota-se que os grupos não recusaram a história. Eles domesticaram os meios para sua própria transformação histórica, Terrence Turner propõe que esses grupos indigenizaram a cultura. Reapropriando tal termo alienígena para suas próprias lutas políticas interétnicas.

... ouvir líderes kayapó, bem como homens e mulheres comuns, dizendo ter como motivação fundamental de sua luta política a manutenção de seu modo de vida cultural e a defesa deste contra pressões de assimilação e de destruição por parte da sociedade nacional. Muitos, inclusive indivíduos monolíngues, haviam começado a usar a palavra portuguesa 'cultura' para se referir ao seu modo de subsistência material, ao ambiente natural ao qual está essencialmente ligado, bem como às suas instituições sociais e ao seu sistema cerimonial tradicional (TURNER, 1991, p. 304, apud SAHLINS, 1997b, p. 125).

Essa reapropriação é abordada também no trabalho de Dominique Gallois (2002), referente aos indígenas da etnia waiãbi, a partir do estudo do processo de construção da "fala para os brancos". Em suas disputas com a cultura dominante, os

nativos tiveram contato com diversas instituições, com diferentes brancos: garimpeiros, caçadores, missionários, funcionários da FUNAI, e outros agentes governamentais. O tipo de convivência com estes alternou entre aproximação e afastamento, o que fundamentou a teoria do branco construída pelos waiãbi.

Os seus posicionamentos nas “falas para os brancos”, fazem parte de um discurso mais complexo que transita de acordo com a ocasião. Ao contrário da percepção, nos estudos sobre aculturação, de que os indígenas fossem totalmente passivos diante o contato, o discurso político das lideranças atua de forma intervencionista, a partir do que a autora chama de: “discursos-ação” (p. 218), dependendo do contexto, são argumentos que alternam “... um discurso marcadamente retrospectivo para uma retórica mais agressiva, (...) do pedido à afirmação de autossuficiência” (GALLOIS, p. 217-8, 2002).

Esses discursos-ação eram construídos visando atingir objetivos e reivindicações específicas com interlocutores específicos, tendo como base o pensamento mítico.

A construção dessa retórica evidencia menos a explicação indígena sobre o contato que uma estratégia social e cultural de produção de uma imagem de si, representando uma forma ativa de resistência. No entanto, a seleção dos elementos que compõem essa auto-imagem resultam de um processo especulativo de interpretação das experiências passadas, atuais e de perspectiva futura sobre o convívio interétnico. (...) Nesse processo de resistência especulativa, construir discursos-ação é utilizar estrategicamente os elementos mítico-históricos com o propósito de justificar reivindicações políticas. (GALLOIS, p. 223, 2002).

De uma visão mais geral e para além do discurso, vê-se que o contato dos indígenas com os brancos, desde seu início, sempre fora marcado por uma incessante troca envolvendo artefatos destes estrangeiros. Seja através dos missionários, agentes governamentais, comerciantes, ambientalistas, pesquisadores, exército: quanto mais se intensificou o contato com estes brancos, mais despertou-se o interesse por suas tecnologias. Foram trocados objetos para os mais diversos fins: materiais de agricultura, de pesca, utensílios de cozinha, eletrodomésticos, dentre outros. “Em vez de manter distância de forasteiros, os amazônicos demonstram um extraordinário apetite pelo Outro e por suas bugigangas, chegando nisso a extremos

canibais” (CUNHA, 2009, p. 360-1). Não é como se a “cultura”<sup>1</sup> fosse deslegitimada com o advento de uma técnica estrangeira.

O que acontece é uma absorção desses elementos fundamentada por sua própria forma de enxergar o mundo. Expressam à sociedade englobante sua forma de enxergar o mundo, utilizando os elementos dessa própria sociedade englobante. “Eles agora entendiam sua cultura - incluindo as técnicas de subsistência, a dieta alimentar, as cerimônias, as instituições sociais, o acervo de saberes e costumes — como necessária à sua “vida”, “força” e “felicidade”” (SAHLINS, 1997b, p. 125). E essa indigenização de um termo alienígena fica ainda mais evidente em outro processo de indigenização: a produção de vídeos.

Essa aproximação com o audiovisual, entra em conflito com a imagem ocidental do que é ser indígena. A utilização de tecnologia marca uma barreira do que é o índio idealizado, o “bom selvagem”. Imagem institucionalizada e muitas vezes utilizada como obstáculo à luta dos povos indígenas pela preservação de suas culturas, em meio a um contexto impetuosamente globalizante. Manuela Carneiro da Cunha (2009) dá o exemplo de quando, no início dos anos 80, em que o presidente da Funai mudava dois artigos do Estatuto do Índio, tentando restringir a definição de quem é índio.

O presidente da Fundação Nacional do Índio (Funai) vem manifestando há longos meses uma inquietação persistente, a de saber afinal “quem é e quem não é índio”. (...) O alvo mais imediato desse afã classificatório parece ser os líderes indígenas que estão aprendendo a percorrer os meandros da vida administrativa brasileira, agora ameaçados de serem declarados emancipados *ex officio*. A medida poderia acarretar até a proibição de entrarem em áreas indígenas, se continuarem incorrendo na ira do Executivo. Ou seja, os líderes poderiam ser separados de suas comunidades (CUNHA, 2009, p. 246).

Ao integrar à economia global, o que se tem percebido nessas sociedades, ao contrário do que é posto por esse pensamento, é um enriquecimento da cultura tradicional. Aqueles que seriam considerados como os indivíduos mais aculturados do grupo, são exatamente aqueles que, a partir da domesticação das técnicas e

---

<sup>1</sup> Tomando aqui a distinção que a autora faz entre cultura com aspas (“cultura”) e cultura sem aspas (Cultura). A “cultura” se dá a partir da apropriação, pelos indígenas, num processo reflexivo diante do contexto interétnico, do termo Cultura (sem aspas), comumente utilizado pelos antropólogos para designar “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (CUNHA, 2009, p. 313).

tecnologias brancas - casos tanto da administração pública, quanto dos equipamentos audiovisuais -, da “indigenização da cultura”, buscam fortalecer a sua própria, como é o exemplo dos cineastas indígenas. Por isso a importância de buscar entender como vem sendo construída a relação dos nativos com esses equipamentos no seio de suas aldeias.

## 1.2 O Cinema e a Antropologia

A relação entre os saberes do cinema e da antropologia é antiga. A Antropologia Visual como disciplina vinculada à Antropologia remonta ao pioneirismo de Gregory Bateson e Margaret Mead, na década de 40, com seu livro “Balinese character: a photographic analysis” (SAMAIN; SÔLHA, 1987). Pensando além, quando consideramos os filmes etnográficos, temos que a relação é ainda mais antiga, seja a partir dos registros de movimento com os irmãos Lumière no primeiro cinema, seja com o cinema-olho de Dziga Vertov, ou ainda, mais especificamente, com o filme “Nanook, o esquimó” de Robert Flaherty (MONTE-MOR, 2004).

A teoria cinematográfica se amparou na antropologia, assim como em outras disciplinas das ciências humanas. Perpassando por algumas dessas teorias, Aumont et al. (1995) identifica “... a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos e sua necessária travessia pelas ciências sociais” (ibid. p. 292). Os autores localizam essa relação, de forma intencional e evidente, na teoria de Christian Metz, fundamentada na linguística. Mas é Jean Mirty quem vai assumir, de forma mais ampla, essa “travessia”, trazendo para sua teoria a linguística e a psicanálise, como também a sociologia e a história. Principalmente quando se trata de análises e interpretações fílmicas de tipo socio-históricas, quanto de tipo simbólicas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2020), essa interdisciplinaridade é essencial.

Enquanto documentário, o filme vai sempre se apresentar a uma crítica sobre sua autenticidade que levará em conta a extensão dos planos, os pontos de vista, distância focal, a visibilidade, a iluminação, o tempo, sua granulação ou se é analógico ou digital; a uma crítica de identificação que indagará sobre sua origem ou datação, se preocupará com o reconhecimento dos atores sociais e dos lugares; a uma crítica e preocupação analítica: de onde saiu o filme, quem produziu, a recepção por parte dos espectadores; a uma análise sobre

as relações de poder que se estabelecem entre realizador e ator social toda vez que se realiza um clique; a uma análise que estude a ideologia da voz over, da realização dialética entre texto e a imagem, da montagem e da sonorização. Isto é, tudo capital de conhecimentos que pesquisador puder produzir (REYNA, 2019, p. 22).

Por outro lado, antropologia busca nos filmes um aporte material para seus estudos, buscando identificar, a partir deles, como uma sociedade, um grupo, uma nação representa e constrói suas significações, seus arranjos simbólicos, seu entendimento de mundo. “...descrever a sociedade e comprovar essa descrição nos filmes ou então, analisar os filmes e verificar na estrutura social o esquema daí elaborado” (FERRO apud REYNA, 2019, p. 22).

Auxiliou a disciplina em seu início, num momento em que os estudos de outras culturas eram feitos, maciçamente, à distância, em que os “antropólogos de gabinete” acessavam os relatos de exploradores, de viajantes, de administradores das colônias para dar conta de tal empreendimento, principalmente se eram um produto cinematográfico, por ser mais fidedignos, à uma pretensa neutralidade, do que uma narrativa oral ou escrita. Ou, ainda, num contexto de Guerra em que os antropólogos foram requisitados a estudarem os inimigos, a cultura dos adversários de suas nações, quando os temas sobre “padrão de cultura” de “nacionalidades” eram os principais focos e que, pelo contexto, a distância – não o envolvimento metodológico, a propriamente geográfica mesmo – do objeto de estudo era necessária.

Marc Piau (2018) apresenta em seu livro uma coincidência cronológica no que se refere aos processos de surgimento de ambos conhecimentos – antropologia e cinema. Em 1883, o geógrafo e físico alemão Franz Boas, embarcava no Ártico para passar um período de dois anos entre os inuítes. Se este era um pesquisador em diversas áreas, além de ser um dos pioneiros da antropologia americana, Étienne-Jules Marey, era um cientista também multifacetado e, em 1881, época em que se ocupava do estudo sobre o sistema locomotor dos animais, criava um “fuzil fotográfico”, buscando uma apreensão minuciosa dos movimentos, via as imagens como “...um modo preciso de investigação, instrumento de inteligibilidade e garantidor de eficácia epistêmica” (SANZ, 2014, p. 449).

Mas foi no ano de 1888 que Franz Boas teve, então, publicado seu trabalho “Os esquimós centrais”, assim como Marey que, no mesmo ano, apresentou os

resultados à Academia de ciência de Paris de seu cronofotógrafo: a primeira tira fotográfica. Um inaugurava a antropologia de campo, enquanto o outro criava “o primeiro protótipo de uma câmera de captura de imagens” (PIAULT, 2018, p. 24). Mas, para além da coincidência, esses saberes podem ser vistos como “... irmãos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, identificação, apropriação e talvez absorção e assimilação do mundo e de suas histórias” (Ibid. p. 30). Enxerga-se assim, portanto, o cinema como uma forma de expressão do pensamento, tendo suas características intimamente relacionadas ao contexto ao qual se insere.

Na história do cinema tem-se que cada gênero ou movimento cinematográfico, suas características particulares, as técnicas e conceitos desenvolvidos em cada um, está relacionado ao contexto histórico e social em que se despontou. Desde o primeiro cinema, mais experimental, sem preocupações específicas com a narrativa, dependente ainda de outras manifestações artísticas como o teatro, lanterna mágica e vaudeville<sup>2</sup>, historiadores já assinalam algumas características notáveis, como a grande quantidade de detalhes em planos abertos (COSTA, 2006).

Pensando especificamente no caso do cinema alemão, notamos uma classe burguesa intelectual que trabalhava pela emancipação individual. Inspirada no que posteriormente passou a ser chamado de Expressionismo, julgava que a expressão da subjetividade seria a comprovação do que era real, ressaltando o gênio original do artista como incompatível com a sociedade. Ao ter alguns de seus membros dizimados na Primeira Guerra, abalando emocionalmente os que sobreviveram, essa expressão artística se transformou. No cinema se via como principais características a “deformação” das formas, tomando traços fantásticos, os personagens caricatos, a agressividade, passadas aos espectadores a partir da perspectiva de um personagem central, que aparecia como um duplo dessa realidade catastrófica no entre guerras (CÁNEPA, 2006).

No cinema soviético: um Estado em ascensão, através do método de montagem de Serguei Eisenstein, inspirado numa epistemologia dialética ou, ainda, no cinema-olho de Dziga Vertov, que buscava a decodificação do mundo através do processo de edição, configuraram tentativas de auto-reflexão da arte, baseada no

---

<sup>2</sup> Gênero de entretenimento de palco, provenientes da França, no século XV, em que eram apresentadas variedades

construtivismo, tentando evidenciar o processo de feitura, de construção do “artista-engenheiro”, em oposição à mimese realista, como também à crença na capacidade daquele simbolismo de expressar os sentimentos do “artista-gênio” (SARAIVA, 2006).

Já o neo-realismo italiano surge num contexto pós-segunda guerra mundial. Em oposição à arte tida como oficial do governo fascista, os realizadores passaram a filmar o contexto do país utilizando técnicas semelhantes às dos documentaristas, atores na maioria das vezes amadores e uma câmera que só registra, não sugere (sem uma direção específica) (FABRIS, 2006).

Por fim, pensando no Brasil, temos o cinema novo que, com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, misturava os mais diversos símbolos para tentar tratar a “problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido” (CARVALHO, 2006, p. 290)

Não é que se estabeleça uma relação de causa e efeito. Antes, a unicidade de cada “escola” artística tem relação com contexto em que se estão inseridos, mobilizando os mais diversos elementos contidos neste contexto. No seu livro “As palavras e as coisas”, Michel Foucault (2007) a partir do seu método de “arqueologia do saber”, faz um percurso pela história do pensamento humano, analisando como se deu o agenciamento de um “sistema de elementos” que permitiu a humanidade, em cada contexto específico, ordenar as coisas de tal forma. Tomando o cinema como um modo de produção e circulação de conhecimentos e do estudo do que se é criado e dos modos como se faz, busca-se, neste trabalho, analisar não apenas a invenção deste novo cinema, como também a própria epistemológica indígena diante o contato interétnico e essa produção audiovisual.

Nota-se que antropologia e cinema compartilham da investigação sobre a humanidade, assim como sobre o contexto ao qual está inserida, a partir de diversas formas de enxergar e interpretar o mundo, formas de descrever as múltiplas possibilidades de realidade através de múltiplas possibilidades de descrição. O objeto de um é análogo ao do outro.

Nesse mesmo espírito que os une, o objeto próprio à etnologia se mostra ser o mesmo de que se ocupa o cinema: a designação do humano por meio de suas diferentes identificações, apreensão de seus limites, de suas variantes, as modalidades de sua inserção e de seu domínio do ambiente que o condiciona, as condições gerais de

sua adaptação e de sua compreensão do mundo (PIAULT, 2018, p. 37-8).

A busca pela realidade, pela objetividade na descrição do mundo, segundo Bazin (2018), é, antes de tudo, uma busca de satisfação de uma necessidade psicológica de defesa contra o tempo e remonta à ideia de mumificação.

A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida (BAZIN, 2018, p. 27).

As artes plásticas foi, paulatinamente, abandonando o aspecto mágico de sua atividade. Mas o propósito de exorcizar o tempo nunca foi abandonado, na verdade, com a secularidade, ela foi aperfeiçoada. Exemplo disso é a “ilusão” de realismo na pintura renascentista. No âmbito estético, buscava, pelo simbolismo das formas, exprimir as realidades espirituais, enquanto que, no psicológico, pretendia substituir o mundo por seu duplo.

Segundo o autor, a fotografia vem, então, para trazer um automatismo para essa representação do real. Suspendendo a agência humana, tinha-se a pretensão de que a expressão do mundo exterior poderia se aproximar mais da objetividade. Sendo assim, mais fidedigna, abandonando de vez a ilusão “... pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção” (ibid. p. 33). Dubois (1999) corrobora com essa ideia, colocando que o progresso tecnológico opera um maquinismo em oposição ao humanismo, as “máquinas de imagem” serão intermediários na relação entre o homem e o mundo, as características subjetivas do artista que cria a imagem do real, sua assinatura, seu estilo, a tonalidade de sua pincelada, não serão mais necessárias na produção dessa representação.

Com o desenvolvimento do cinema, a realidade é conservada em sua duração: reproduz também os seus movimentos. Enquanto o mundo, pela fotografia, era exprimido como uma imagem inerte, “... o cinema desenrola suas bobinas, suave, fluido, fiando e desfilando imagens tão rapidamente que, na projeção, vemos apenas um fluxo de luz absorvido na tela, deslizando ao ritmo dos planos que se encadeiam”

(ibid. p. 75). Segundo Morin (2014), é ele quem melhor vai trabalhar, também, essa “metamorfose” do tempo, essa atualização do passado a cada exibição.

A ideia de que o passado não se dissolve, mas se refugia em algum lugar, germina em toda lembrança, como já vimos. A magia lhe dá corpo. Esse passado que escapa e que permanece é o mundo dos duplos: dos mortos. Entre a característica subjetiva da imagem-lembrança e a característica alienada da sobrevivência dos espectros, perpassa um mito que se expande nos romances futuristas modernos, que é a busca do tempo perdido (MORIN, 2014, p. 81-2).

Os protótipos do que se transformaria (ou que, ao menos, serviram de inspiração) no cinema, estavam mais alinhados ao campo das ciências “duras”, como nos experimentos de cientistas sobre movimento, a exemplo da experiência supracitada de Marey. O fato de os elementos que intermediam a produção imagética serem máquinas engenhosas, compostos químicos: gelatina de brometo, nitrato de celulose e ainda com a crescente evolução do automatismo, a subjetividade artística é potencialmente impossibilitada na produção. Morin (2014) “coperniciza” o procedimento, coloca que antes de buscarmos os significados na coisa fotográfica, é necessário retroceder à humanidade. “A riqueza da fotografia, na verdade, [é] tudo o que não está nela; mas o que nós projetamos ou fixamos sobre ela”. (ibid. p. 40)

É antes uma evolução técnica, por isso potencial. O dispositivo tecnológico, distanciando os eixos homem e mundo, possibilita essa aproximação da imagem com a realidade. Mas ainda há espaço para a invenção estética. O artista tensiona de diversas formas o real e o imaginário, entre semelhança e dessemelhança. Os mais diversos experimentos colaboraram para a inventividade dos cineastas (como, também, dos fotógrafos).

Desde o início, já se nota os diferentes usos da mesma tecnologia para as diversas formas de se transcrever o mundo. Seja através de Thomas Edison que captava grandes eventos, colocando quem assiste na posição de espectador de um espetáculo, ou através dos irmãos Lumière que apostavam na fotogenia: as emoções das qualidades estéticas da realidade serem transmitidas à imagem, a beleza das coisas mostrada em seu duplo. Portanto, focavam no prosaico, na saída dos trabalhadores da fábrica, nas imagens do trem passando pelos trilhos. As pessoas gostavam de se verem e de se reconhecerem na imagem. Morin (2014) diz que os irmãos entenderam que a curiosidade originária do cinema era voltada ao reflexo de

realidade, “... as pessoas, antes de qualquer coisa, se maravilhavam ao rever o que fora dali não as deslumbrava: suas casas, seus rostos, o cenário de sua vida familiar” (MORIN, 2014, p. 30-1).

Era um notar a presença: dos locais, pessoas e objetos que existia também na fotografia. “A justificação disso era a semelhança, que excita a imaginação e ajuda a memória” (BAZIN, 2018, p. 189-90). Essa semelhança distinguia a fotografia das artes anteriores, ela cortava o movimento, modelava e eternizava o instante. O cinema vai além e “... realiza o estranho paradoxo de se moldar sobre o tempo e de ganhar, além disso, a marca de sua duração. (ibid. p. 190)

Emoldurando o instante, determina-se também todo o sistema que compreende a imagem: o local, as coisas, o ambiente, as pessoas. E a reprodução do movimento devolve aos elementos do quadro sua mobilidade. Disso nota-se que outra “metamorfose” operada pelo cinema, além da do tempo, é sobre o espaço.

*A fotografia era fixa num instante eterno. O movimento traz a dimensão do tempo: o filme se desenrola, tem duração. Ao mesmo tempo, as coisas em movimento realizam o espaço que elas percorrem e atravessam e, sobretudo, realizam-se também no espaço [grifos do autor] (MORIN, 2014, p. 144).*

Se pensarmos na passagem da fotografia para a imagem animada, temos que em ambas o enquadramento da imagem é um recorte do todo. Mas com a diferença que ao recortar o instante, a fotografia paralisa-o e fecha esse sistema, enquanto que no cinema essa moldura é sempre relativa, pois é capturado, também, o movimento e é esse movimento que possibilita ao todo conectar suas partes. “O todo é, pois, o fio que atravessa os conjuntos, e confere a cada um deles a possibilidade necessariamente realizada de um se comunicar com o outro, ao infinito” (DELEUZE, 2018, p. 36). Seja as partes dentro do próprio quadro, seja os que estão “fora do campo”, que “embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (ibid. p. 35).

As técnicas utilizadas para fazer a conexão entre as partes, para prologar esse conjunto entre elementos dentro e fora do quadro são variados, como a montagem, que permite ligar planos distintos, e também o movimento de câmera acompanhando os personagens. Ainda, com o desenvolvimento do cinema sonoro, tivemos a voz *off*, que marca a presença de um personagem fora do campo.

O debate sobre o movimento de câmera muito se aproxima ao famoso dilema popular sobre quem teria nascido primeiro: o ovo ou a galinha. Contra a ideia materialista de Sadoul, de que as inovações técnicas possibilitaram o avanço do cinema, Bazin (2018) sustenta o contrário. Para ele, a capacidade criativa dos inventores não dependia do avanço técnico: elaboravam suas criações com o que se tinha no momento, projetando uma ideia que só poderia ser realizada num tempo a frente. “... uma realização aproximativa e complicada da ideia precede quase sempre a descoberta industrial, única que pode tornar viável sua aplicação prática” (BAZIN, 2018, p.37). Confirma sua tese colocando que, com o avanço técnico, quando enfim se alcança um cinema “total”, o resultado foi o que havia sido anteriormente imaginado, projetado, pelos inventores em sua origem. Piault (2018), tem entendimento parecido, para ele a inventividade faz com que esses realizadores acabem por utilizar em seus projetos equipamentos que teriam outras utilizações. “De modo idêntico, as câmeras, por exemplo, não começaram a mover-se quando seu peso diminuiu, mas quando os operadores dos irmãos Lumière compreenderam que já não se fazia pintura” (PIAULT, 2018, p. 85)

O fato é que este movimento de câmera permitiu a mobilidade do plano. O quadro passa a ser um corte móvel, a todo instante há um novo reenquadramento, quando os elementos atingem seu equilíbrio no quadro, ele volta a variar. O movimento, de certa forma, se emancipa dos objetos que a câmera busca enquadrar. Antes, com a câmera fixa, o movimento era completamente atrelado, inerente, a estes elementos filmados.

O que acontecia no tempo da câmera fixa? A situação foi descrita muitas vezes. Em primeiro lugar, o quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, que é o do espectador, sobre um conjunto invariável: não há, portanto, comunicação de conjuntos variáveis remetendo-se uns aos outros. Em segundo lugar, o plano é uma determinação unicamente espacial que indica uma fatia de espaço a esta ou aquela distancia da câmera, do primeiro plano ao plano distante (cortes imóveis): o movimento não é, assim, liberado por si mesmo e permanece preso aos elementos, personagens e coisas que lhe servem de móvel ou veículo (DELEUZE, 2018, p. 47).

Outra técnica que atua nessa mobilidade do plano e no conseqüente engendramento dessa emancipação do movimento é a montagem. Meliès pode ser apontado como o grande precursor, com a utilização da técnica para suas trucagens

cinematográficas. A partir da filmagem de encenação, com a câmera parada, criava planos simples que ordenados, fazendo sobreposições desses planos, promovia o ilusionismo, criava o fantástico. Mas a montagem só passa a ter uma finalidade narrativa com Edwing Porter quando, a partir das experiências com as trucagens de Meliès, percebeu que organizando os planos poderia deixar os seus filmes mais dinâmicos. O plano não precisava registrar toda a ação para que fizesse sentido para o todo da narrativa: passar de um a outro plano marcava a mudança de tempo ou de espaço. “O sentido global da história vem do conjunto das imagens, com as mudanças de tempo ou lugar sendo sugeridas pela justaposição de planos” (DANCYGER, 2003, p. 5)

Com o desenvolvimento da técnica, foram surgindo novas formas de narratividade, Com D. W. Griffith a montagem passa a ter uma intenção dramática. “Sua contribuição abrange toda uma gama de procedimentos: a variação de planos para criar impacto, incluindo o grande plano geral, *close-up*, *inserts* e o *travelling*, a montagem paralela e as variações de ritmo” (ibidem). No caso da montagem paralela, “... Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra” (BAZIN, 2018, p. 103).

Outro cineasta que deve ser citado é Sergei Eisenstein, que combina os ensinamentos de Griffith e Karl Marx, em sua teoria sobre a montagem: partindo do fundamento da dialética, entendia a montagem como um choque de imagens e, conseqüentemente, de ideias. Dancyger (2003) coloca que a teoria de Eisenstein é composta por cinco tipos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Trazia a importância de se pensar sobre as escolhas de combinação dos planos, pois elas interferem no sentimento passado ao espectador, tendo funções específicas. Quando se diminui a duração de um plano, você diminui o tempo para conseguir absorver a informação. Para criar uma tensão entre dois conjuntos diferentes, nos planos em sequência, alterna-se a entrada e saída de cada um no enquadramento. A montagem também direciona a emoção: as conexões entre os planos determinam conexões de ideias.

Essas teorias foram fortemente ratificadas com a experiência de Kulechov, o realizador utiliza um mesmo plano com o rosto do ator Ivan Mozhukhin sorrindo, combinando com diferentes planos. Em cada conexão entre os planos, o sentimento transmitido é diverso.

Quaisquer que sejam, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações. (...) A matéria da narrativa, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Mozjukhin sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não estão nas premissas (BAZIN, 2018. P.104).

Figura 1 - Frames subsequentes do efeito Kulechov: conexão entre os planos remete ao fato de que personagem reage à criança morta



Fonte: Vídeo youtube: Efeito Kulechov Effect

Acompanhando a prática desses diretores considerados como pais fundadores do cinema e como cada um deles teve sua forma específica de narrar suas histórias, percebe-se que a linguagem cinematográfica se desenvolve a partir da tentativa de restituir o real, de transcrever a realidade para a materialidade imagética e, conseqüentemente, como a técnica da montagem é fundamental para tal empreendimento. Ela é o momento de estruturação final da narrativa, ou ainda, de estruturação além da imagem, também do próprio pensamento do realizador. Essas teorias da montagem "... são teorias do método e do conhecimento aplicadas ao desvelamento do homem em suas relações com o mundo e consigo mesmo" (PIAULT, 2018, p. 65). Aproxima-se da definição de ciência cunhada pelo filósofo Gaston Bachelard, que pontua que ela se caracteriza pelo desvendamento do que está oculto, isto "... é o que faz da montagem um processo de conhecimento e de apreensão" (ibid. p. 101).

A imaginação criadora dos cineastas, suas pesquisas formais e conceituais, seus recursos a procedimento narrativos e expressivos articulando diferentes modos de apreensão do real, tudo isso hoje volta à esfera do questionamento antropológico: notar as circunstâncias de utilização e as modalidades de escolha de

procedimentos de conhecimento postos em prática por um dado grupo social e por indivíduos em seu cerne (PIAULT, 2018, p. 66).

Figura 2 - Frames subsequentes do efeito Kulechov: conexão entre os planos remete ao fato de que personagem reage à insinuação da mulher



Fonte: Vídeo youtube: Efeito Kulechov Effect

Bazin (2018) faz uma distinção entre esses diretores que acreditam na imagem, que acreditam na estética da imagem e no recurso da montagem como ferramenta de construção ativa na representação da realidade e os diretores que, por outro lado, acreditam na “realidade”, buscando uma objetividade a partir da transcrição pela imagem: a montagem feita pelo diretor tem um aspecto de invisibilidade, cortando o que poderia ser redundante, exemplo disto são os filmes de Robert Flaherty, como o “Nanook, o Esquimó”.

A montagem não desempenha em seus filmes praticamente nenhum papel, a não ser o papel totalmente negativo de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. A câmera não pode ver tudo ao mesmo tempo, mas, do que escolhe ver, ela se esforça ao menos para não perder nada. O que conta pra Flaherty, diante de Nanook caçando a foca, é a relação entre Nanook e o animal, a duração real da espera (BAZIN, 2018, p. 105-6).

Essa diferenciação entre essas duas formas de enxergar a função da montagem se aproxima da disputa de paradigma própria da antropologia já explicitada anteriormente neste trabalho. A intenção de Flaherty, em seu filme, era mostrar o dia-a-dia de seu personagem principal e, conseqüentemente, as características da sociedade a qual ele está inserido. Todavia, seu foco acaba sendo quase que exclusivo à vida material dessa sociedade, abrindo pouco espaço na representação para as suas instituições, seus valores. O cerne da obra é o pitoresco do exótico, é o reforço da imagem que o branco “civilizado” construiu sobre os “primitivos”: o resquício de um estágio evolutivo que batalha sem cessar com a natureza. Imagem que

conforta, pois de um lado exalta a capacidade humana de dominação da natureza, sendo então os civilizados, construtores dessa narrativa, herdeiros desse poder e por outro lado, mostrando os personagens como simples, ingênuos, tão próximos à natureza, garante a crença de que os espectadores ocidentais são a vanguarda da civilização humana.

Essas visões coincidem com o ponto de vista evolucionista dominante, cujos princípios, em geral, eram assumidos pela etnologia científica no seu início. As sociedades não industriais ou antes “primitivas”, “selvagens”, ou “indígenas”, para retomar expressões por muito tempo utilizadas, com conotações variáveis, mas ainda assim discriminatórias, são tomadas como exemplos cristalizados, fixos ao longo de caminhos percorridos por sociedades humanas para chegar até a civilização de que, obviamente, as sociedades ocidentais seriam portadoras (PIAULT, 2018, p.122).

Figura 3 - Família de Nanook construindo iglu para desvencilhar do frio



Fonte: *Print Screen* do Filme *Nanook, o Esquimó* (1922)

A partir de sentimentos que poderiam ser denominados como humanísticos e paternalistas, o propósito de Flaherty era fazer o registro da vida desses povos indígenas em sua originalidade, preservar a história dessas populações, dos modos de vida que, ao que tudo indicava, estavam na iminência de desaparecer. Tal era a visão dos primeiros cineastas exploradores, assim como dos primeiros antropólogos que se utilizaram dos equipamentos audiovisuais. A representação do exótico, a

exploração das curiosidades do mundo. A sociedade Lumière, num segundo momento, com sua invenção já estabelecida, passa a exhibir esses filmes para seus espectadores ocidentais, em locais conhecidos como *nickelodeons*<sup>3</sup>. Explorando a estranheza (aos olhos desse público-alvo) do Outro, tratado como mero objeto. “Se ele é um objeto, pouco importa, portanto, que seja transportado, já que tanto sua natureza como sua forma não podem ser alteradas por seu deslocamento” (PIAULT, 2018, p. 51). Se aproximando desta forma àquela antropologia evolucionista que via no seu objeto de estudo, povos sem história, com suas tradições inertes, até o contato com o branco.

Diante do contínuo genocídio e etnocídio desses povos indígenas, a antropologia se utilizou dos equipamentos audiovisuais para auxiliarem no seu empreendimento inventário de salvaguarda dessas tradições. As primeiras produções audiovisuais desenvolvidas especificamente pela antropologia eram entendidas simplesmente como um aparato auxiliar da etnografia. Seriam utilizadas para quando a memória do etnógrafo falhasse, para dar luz a momentos que lhe escaparam no instante em que aconteceram em campo. Acreditava-se, além disso, que o testemunho a partir das imagens gravadas pela máquina superaria a subjetividade dos relatos do viajante: com a atribuição, ainda, de um equipamento das ciências naturais, auxiliavam na análise e observação da realidade. Além desse aparato de gravação, com a prerrogativa de neutralidade, entendia-se que os filmes deveriam limitar-se a materiais brutos, não deveriam passar pelo processo de montagem e, ainda, acreditando que a habilidade no manuseio do equipamento favoreceria a imparcialidade, eram comuns às expedições antropológicas a presença de “cinégrafistas” profissionais.

Não se tinha uma reflexão aprofundada sobre sua produção, sobre a própria agência da câmera, nem das pessoas que participam do desenvolvimento desses materiais: quem dirige o filme, ou quem opera a câmera, nem mesmo sobre o público-alvo. Retomando à crítica de Wagner (2012) sobre a objetividade absoluta, do início deste capítulo, percebe-se que tendo como potencial espectador o branco ocidental, assim como também eram os produtores, os filmes não só alimentavam o imaginário destes, como também, essa imagem das sociedades “exóticas” era construída tendo

---

<sup>3</sup> Eram lojas, nos Estados Unidos, que se transformaram em pequenos cinemas populares.

como base as próprias categorias ocidentais de pensamento, de apreensão do real. Tanto a apreensão do objeto, quanto sua representação em imagens, se dá a partir do campo de significação da cultura que lhe é própria, a ocidental.

Por isso a importância da explanação anterior sobre a montagem como desvendamento do homem, a partir dos pais fundadores do cinema. Pois é a partir deles que se tem uma passagem da concepção dos filmes como coleção, para uma apreensão reflexiva das relações, da intencionalidade de quem filma e de quem é filmado. Entende-se que a própria técnica exerce uma intencionalidade, passa a ser um questionamento dos diretores na concepção dos filmes, é o caso da montagem, como já demonstrado, e, além de outros, a atenção à posição da câmera e em como ela influencia a ação dos atores ou em como serão notados por quem assiste.

Os posicionamentos críticos desenvolvidos pelos primeiros cineastas documentaristas, a partir de um questionamento sobre a própria instrumentalização, desenvolvem com exigência a complexidade de uma relação que se assemelha à relação de campo em antropologia. O lugar, o ângulo, a distância, o efeito da filmagem sobre a situação e seus agentes serão questões que os cineastas não cessarão de se colocar e que os antropólogos só levarão em conta tardiamente e de modo reticente, persuadidos de estar armados de uma aparelhagem intelectual incontestável, o desenvolvimento hipotético-dedutivo de todo pensamento científico, garantia necessária e suficiente de toda a objetividade” (PIAULT, 2018, p. 98-9).

Além do reenquadramento constante proporcionado pelo movimento: o transbordar além da moldura, percebemos que uma antropologia que pretende fazer análise fílmica (ou uma análise fílmica que se pretenda “antropológica”), deve, também, atravessar a moldura da representação para apreender o filme. Um filme está sempre inserido num contexto específico, o autor, quando cria um filme, faz-lhe, de forma reflexiva, ou não, a partir dos pressupostos da sociedade a qual está inserido. Sendo que muitas escolhas podem não se dar de forma reflexiva, não podemos fazer uma análise exclusivamente sobre a causalidade e sim analisar a partir das múltiplas associações e agências. “Todo elemento tem que ser definido por suas associações e constitui um evento criado por ocasião de cada uma dessas associações” (LATOUR, 2001, p. 192).

### 1.3 O Cinema e o Contato

Para pensar a introdução do aparato audiovisual nas aldeias, deve-se percorrer o mesmo caminho. Quando um novo elemento, uma nova tecnologia surge em um novo contexto, numa nova comunidade, ele será apreendido tendo por base as associações e agências – se retomássemos o léxico de Levi-Strauss, ou mais especificamente, o de Sahlins, citado nesse trabalho - já enraizados nesse contexto. Passando, então, a entender o cinema, a câmera, não mais como um intermediário, mas sim como um mediador.

Um *intermediário*, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai. Para todos os propósitos práticos, um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os *mediadores*, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por nenhuma, por várias ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes. Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam. Não importa quão *complicado* seja um intermediário, ele deve, para todos os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade – ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar *complexo* e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel (LATOURE, 2012, p.65).

Quando abandonamos a ideia materialista da câmera, do cinema, como um instrumento e passamos a entender o seu papel no desvelamento do ser humano, é da função de mediador que estamos partindo. Através dela podemos pensar as diversas relações envolvidas no processo. Podemos pensar os mais diversos elementos envolvidos mesmo na construção de filmes quando se tinha uma intenção mais de se criar um inventário, ou ainda, podendo se complexificar, quando pensamos na construção de uma tradição cinematográfica, ou ainda quando um antropólogo utiliza a filmagem como aporte de seu estudo, as relações que a câmera cria, as transformações que ela possibilita. Nessas diversas possibilidades que pensamos o cinema aqui, percebemos que os sentidos não são apenas captados, gravados e

transmitidos, são mobilizados e transformados através das técnicas de fotografia, de direção, de edição e tantas outras possíveis no cinema.

Hui (2020) traz a questão da tecnodiversidade. Crítico ao pensamento ocidental moderno, que, com base no iluminismo, busca uma universalização da racionalidade humana, vê como uma de suas consequências a homogeneização, também, da tecnologia. O autor coloca que cada sociedade adere à diferentes objetos tecnológicos e técnicas a partir dos limites de sua cosmovisão específica e, conseqüentemente, defende também que esta adequação não deva suprimir seu próprio regime tecnológico.

A técnica é antropológicamente universal no processo de hominização – a compreensão do humano como uma espécie em função da exteriorização da memória e da superação da dependência dos órgãos. Por meio de desenhos e da escrita, seres humanos exteriorizaram memórias e sua imaginação; ao descobrirem o fogo, os antigos livraram os dedos de uma série de atividades. Não rejeitamos a noção de que há uma dimensão universal na tecnologia, mas essa é apenas uma delas. De um ponto de vista cosmotécnico, a técnica é, em essência, motivada e limitada por especificidades geográficas e cosmológicas (HUI, 2020, p. 89).

Para além da universalização, a tecnodiversidade pensa a partir da localidade, obriga-nos a repensar esse processo de modernização e de globalização refletindo sobre as possibilidades de reposicionar tecnologias modernas. Mas, além disso, é crucial também para que possamos conceber uma multiplicidade de cosmotécnicas, fazendo com que as “localidades” inventem seus próprios futuros tecnológicos.

Em relação à arte, o autor relaciona a sua função ao desvelamento do ser e que a contigüidade entre técnica e arte é o que vai possibilitar essa abertura a questão do ser. Na ciência, diferente do objeto, o Ser se mantém como não demonstrável formalmente. O Ser, não racional, exige um processo de racionalização, mas não demonstrado numa lógica formal, permanecendo abstrato. A racionalização é, aqui, acessar o não racional a partir de nossa experiência.

O sentido concreto do não racional se correlaciona com o mundo cosmológico em que as pessoas vivem e que molda a mentalidade das culturas; seus meios de acesso são expressos pela arte e pelas tradições, uma experiência estética se mostra excepcional e extraordinária no sentido de que racionaliza o não racional e constrói um

plano de uniformidade no que concerne a uma vida espiritual (HUI, 2020, p. 143).

Mas existe um grande problema relacionado à compreensão da arte do Outro e a compreensão do Outro através de sua arte. Bourdieu (2007) em seu estudo sobre a distinção das classes sociais através da arte, nos detendo ao que nos interessa nesse trabalho, coloca que o olhar do espectador é “produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2007, p. 10). Consequentemente, a obra de arte só terá sentido àqueles que foram instruídos do código a partir do qual ela é codificada.

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social (BOURDIEU, 2007, p. 9).

Para além do que acontece com esse aprendizado estético na distinção social, podemos pensar no que ocorre com a arte indígena. Estudando sobre apreciação da arte “primitiva” por espectadores ocidentais, Price (2000) expõe que os especialistas dos centros urbanos de arte enxergavam-na como uma “linguagem universal”, tendo em vista que toda a humanidade compartilharia seus códigos e que a invenção é exclusivamente originada da mente do artista. Caberia, então, ao público acessar essa realidade psicológica via arte.

O interesse desses especialistas pela arte “primitiva” partia da crença de que esses artistas, por estarem livres das amarras da civilização, mais próximos a um cogitado estado de natureza, seriam mais evidentes os impulsos instintivos em sua arte. Inclusive é disto que provém o adjetivo “primitivo”, não exatamente associado ao estado de barbárie pretendido pelos evolucionistas, mas porque, para eles, os indígenas “... mostram desenvolvimentos mais estritamente ligados aos impulsos fundamentais, básicos e essenciais da vida que não foram soterrados sob uma profusão de desejos parasíticos, não essenciais” (WINGERT apud SALLY, 2000, p. 57). Gell (2018) coloca que a autora defende que esses especialistas deveriam avaliar esses objetos utilizando os mesmos critérios aplicados às artes ocidentais.

A arte das culturas não ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, uma vez que é produzida por artistas com características individuais próprias, talentosos e engenhosos, que deveriam contar com o mesmo nível de reconhecimento de que gozam os artistas ocidentais, e não serem vistos como filhos da natureza “tomados pelo instinto” que expressam seus impulsos primitivos ou, quando não, como expoentes servis de um rígido estilo “tribal” (GELL, 2018, p. 24).

Consequentemente, outra diferença característica entre a arte indígena e a arte ocidental para esses especialistas é que ela não passa pelo mesmo processo criativo do artista, um processo consciente de ruptura com a tradição. A obra “primitiva” é criação de um artista indeterminado, anônimo, produto de toda uma coletividade, representação de uma tradição.

A imagem popular de artistas Primitivos como ferramentas não-pensantes e não-diferenciadas das suas respectivas tradições – como pessoas a quem é essencialmente negado os privilégios da criatividade técnica ou conceitual – levanta questões interessantes a respeito das formas pelas quais os povos “exóticos” são usados para legitimar a sociedade e a cultura Ocidentais. Chamar tais descrições de racistas ou condescendentes seria simplifica-las em excesso, mas acredito ser possível defender o “anonimato” (e seu corolário, a “atemporalidade”) da Arte Primitiva deve-se muito à necessidade que os observadores Ocidentais têm de pensar que sua sociedade representa um feito singularmente superior na história da humanidade (SALLY, 2000, p. 92-3).

É a partir desses “olhos” ocidentais que se decide se um determinado objeto “primitivo” é ou não arte. Para exibí-los, há duas categorias diferentes em que são encaixados: objetos de arte e objetos etnográficos. Os primeiros são minimamente contextualizados, pois o que vai interessar é seu valor estético, avaliado pelos entendidos. Já os outros são extremamente detalhados, atribuída sua função, sendo suprimido qualquer possibilidade de um valor estético. Enquanto estes ficam reservados aos museus etnográficos, museus de história, os objetos de arte tem esvaziado o seu contexto “antropológico” para fazer parte de galerias e museus de arte. Gell (2018) coloca que a reação puramente estética é um mito e que a “... reação estética sempre ocorre dentro de um quadro social de algum tipo” (GELL, 2018, p. 135). Essa avaliação entra, portanto, numa espiral de engano, pois o olhar do observador não está nu, ele enxerga a arte a partir das lentes de uma educação cultural ocidental, da mesma forma que os olhos ditos “primitivos” têm suas lentes, forjadas em uma educação cultural distinta.

No arcabouço destes dois princípios, a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que compete com a “pura experiência estética”, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura (...). [Devemos] reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas. A contextualização não mais representaria uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos” (SALLY, 2000, p. 134-5).

A partir da perspectiva da autora, nessa apreciação de obras de arte sempre estará inerente o componente estético que foi apreendido a partir de nossa herança cultural. Para uma compreensão de uma arte que nos é distante, seria necessária uma atenção especial para outros fundamentos. Não só relacionado a aspectos sociais, mas também sobre o estético, as ideias dos produtores acerca da estética construídas mediante sua vivência num regime de conhecimento específico, sobre a forma, linha, cor, simetria e outras características caras à criação.

Já Gell (2018) vai rechaçar essa atenção dos antropólogos da arte pela apreciação estética. Para ele, mesmo que seja certo que a proposição de que cada cultura tenha uma estética própria, não é algo a que deva se ocupar uma disciplina que se pretenda antropológica. A valoração estética além de se deter a critérios ocidentais, só serão de “... interesse antropológico se tiverem um papel nos processos sociais de interação por meio dos quais são gerados e se sustentam” (GELL, 2018, p. 27). Ao invés de buscar compreender os princípios estéticos de dado grupo, ela deve se atentar à mobilização desses princípios, seus agenciamentos, na sociabilidade deste grupo.

As teorias antropológicas se distinguem na medida em que costumam tratar de relações sociais; estas, por sua vez, ocupam certo espaço biográfico, no qual a cultura é apreendida, transformada e transmitida por uma série de etapas da vida. O estudo das relações ao longo da vida (as relações por meio das quais a cultura é adquirida e reproduzida), assim como dos projetos de vida que os agentes buscam realizar por meio de suas relações com os outros, possibilita que os antropólogos levem a cabo a tarefa intelectual que lhes cabe: explicar por que motivo as pessoas se comportam como se comportam, ainda que esse comportamento pareça irracional, ou cruel, ou incrivelmente piedoso e desinteressado, dependendo do caso. O objetivo da teoria antropológica é oferecer explicações sobre o comportamento no contexto das relações sociais. Dessa forma, o

objetivo da teoria antropológica da arte é analisar a produção e circulação de objetos de arte como uma função desse contexto relacional (GELL, 2018, p. 37).

A partir do estudo de objetos em diferentes localidades e de diferentes temporalidades de um mesmo local, o autor estuda as transformações na estética da produção artística de uma determinada cultura e em sua interação social e como esses objetos, através de sua agência social, trabalharam nessa mediação. Apesar do complexo esquema para análise dessa transformação dos artefatos, o que interessa para nosso trabalho, é a indicação de que ao estudarmos tais artefatos, compreendemos a “mente” como disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação, bem como a consciência em evolução de um coletivo, transcendendo o cogito individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular.

A experiência artística trabalha no desvelamento do ser. Racionaliza o não racional. Mas esse racionalizar é mais distante quando se estuda o outro. Mas acreditamos aqui que o cinema, sendo uma tecnologia estrangeira, possa ser uma porta de entrada para entender esse desvelamento. Nos próximos capítulos, este trabalho buscará entender o Cinema mebêngôkre-kayapó, esboçando alguns traços nos estudos sobre o regime de pensamento mebêngôkre, a partir da etnografia fílmica de algumas de suas produções, amparando-se na etnologia produzida sobre esse grupo. Buscando as possíveis associações e agências de elementos que estão na base de seu pensamento e que são mobilizados no aprendizado e tradução dessa técnica estrangeira, que é o cinema. Buscando entender como apropriaram-se da câmera, como ela entra no seio da aldeia e sua agência na produção desse pensamento e em como se dá formulação e circulação de ideias, de visões de mundo.

## **CAPÍTULO 2: O CONTATO DOS ÍNDIGENAS COM O AUDIOVISUAL**

### **2.1 Missão Rondon, major Reis e os primeiros filmes sobre os indígenas**

Antes de adentrar, em específico, na produção mebêngôkre, é importante partir de um contexto mais geral, identificando como se deu o contato dos indígenas com os equipamentos audiovisuais. Como esses indígenas foram representados pelo cinema nacional e como passaram a participar cada vez mais ativamente das produções em que a vida e as relações em suas aldeias eram os temas cinematografados.

No caso brasileiro, o contato dos indígenas com os equipamentos audiovisuais remonta ao início da república. O Brasil do império identificava a necessidade de estabelecimento do estado-nação, fortalecendo suas fronteiras e a conexão entre as partes de seu território. Estratégia que se intensificou a partir da proclamação da república. Já havia, antes, o intento desbravador sertanista. Mas o Estado, vislumbrando tal conexão, passou a capitanear esse empreendimento para estabelecer uma ligação telegráfica entre as áreas do país.

A figura do Marechal Cândido Rondon aparece nesse contexto. Foi, primeiro, nomeado como chefe do distrito teleográfico de Mato Grosso, incumbido da manutenção da linha que ligava Cuiabá ao Araguaia. Dois anos depois, em 1894, foi encarregado pelo Marechal Floriano Peixoto, pela construção da estrada que faria tal ligação. Mas o que tornou seu trabalho conhecido foi a construção da rede sul mato-grossense. Por isso, o projeto seguinte ao que foi designado, era ainda mais grandioso. Buscava a conexão da capital do país com o Acre.

Num momento de acirrada disputa de território entre Brasil, Paraguai e Bolívia, época, inclusive, da Revolução Acreana, era imprescindível para a República a comunicação da capital com aquela região. A principal diferença de Rondon é que, imbuído de preceitos positivistas, pretendia empreender um novo estilo de sertanismo, um novo método para a política indigenista. Considerava que o desbravamento do sertão, até então, se dava "(...) com grande sacrifício de vidas, de esforços e de capitais (...) onde os civilizados penetraram e se estabeleceram de arma em punho,

matando e exterminando as respectivas populações indígenas” (RONDON, 2003, p. 28-9).

Era um método que, àquela época, buscava tratar a questão indígena a partir de preceitos “mais humanistas”. Com a vinda dos missionários italianos, anteriores a Rondon, já se tinha esses ideais. Quando vieram até o Brasil Central, nas fronteiras do Tocantins, o presidente da província de Goiás, comemorou sua chegada, pois significava uma nova estratégia para a pacificação dos indígenas.

... gradualmente os convenceriam de que a raça civilizada não quer a destruição deles, mas sim o seu bem-estar. (...) Esse método é preferível ao método usual de tentar sujeita-los pela força a um estado de sociabilidade. Não atribuo a ferocidade dos índios à sua natureza nem aos costumes bárbaros observados entre eles. Ela se deve aos ataques das bandeiras e a outros atos de violência que se empregaram para trazê-los à nossa sociedade pelo terror (RAMALHO apud HEMMING, 2009, p.476).

Enquanto os indígenas eram vistos como empecilhos à marcha progressista, ocupando terras que atrapalhavam o projeto expansionista, sendo muitas vezes utilizados como mão-de-obra escrava, tendo suas terras e vidas tomadas pelo processo civilizatório da nação, Rondon acreditava que o Estado tinha, por essa razão, grande dívida com essa população. “Longe de ser o índio pesado ao Tesouro Nacional, representa ele uma vítima social do descuido da Nação perante os princípios da Moral e da Razão” (RONDON apud CUNHA, 2009, p. 255). O Estado, pra ele, deveria então, zelar a vida e a terras desses povos, assim como respeitar suas próprias formas de se organizarem em sociedade.

O desenvolvimento europeu avançava, com a formação de seus estados-nação e uma conseqüente ciência que, a partir do iluminismo, produzia uma unidade de pensamento, buscava entender o mundo a partir de uma ótica totalizante, de uma apreensão englobante. E o Brasil, com sua elite, tentava acompanhar também esse progresso. A partir dessa racionalidade, há uma vontade de apreender o mundo e de colecionar seus fragmentos, buscando reduzir a diferença entre os povos à ideia evolucionista de etapas do progresso humano.

Contra toda evidência e com uma força que legitimará a violência das assimilações e a absorção das diferenças, a Europa das pátrias fomenta um discurso que faz o Estado não mais o mediador entre as

peças e os grupos, mas a expressão de uma totalidade essencial, remate na história de uma essência profunda (PIAULT, 2018, p. 26).

Acompanhando de certa forma esse entendimento, além da marcha progressista, através das diligências infraestruturais da construção da rede telegráfica, a comissão Rondon abrangia uma preocupação com a consolidação de uma identidade nacional. Buscou-se também explorar o território nacional, através de serviços geográficos, reconhecimento da botânica, da fauna e, ainda, fazer o contato e reconhecimento dos indígenas que fossem encontrados pelo caminho, catalogando e classificando-os. As ferramentas cinematográficas eram essenciais nessa empreitada de registro, como foram também primordiais para a propaganda da comissão e da ideologia nacionalista. Exibiam esses materiais com o propósito de persuadir as autoridades e a elite urbana.

Rondon tinha forte apoio dos órgãos de imprensa, nos quais sempre publicou artigos sobre seus trabalhos, e completando seu marketing apresentava os filmes feitos pelo Major Thomaz Reis em apresentações públicas seguidas de conferências (TACCA, 2002, p. 191).

Documentar visualmente a expedição não era uma simples empreitada. E mesmo diante do risco de muita perda material, de ser um gasto sem resultado satisfatório, tendo que muitas vezes improvisar um espaço e desenvolver uma engenharia artesanal para revelar os filmes, o investimento foi feito em equipamentos modernos para a época. Foi disponibilizada para a comissão uma câmera Williamson e uma Debie Studio, de 30 e 120 metros respectivamente (id.). O zelo da comissão por esses equipamentos demonstra, ainda mais, a sua importância.

Além disso, cumpre lembrar o esforço que, na maioria dos casos, representa a documentação fotográfica através dos sertões brutos. Pesados pacotes, então, de chapas de vidro que escapavam de se desfazerem em cacos, nos rudes transportes por terra ou na travessia de cachoeiras e corredeiras, onde tantas canoas, materiais e vidas preciosas ficaram para sempre sepultados, era quase por milagre que chegavam aos nossos gabinetes fotográficos nas cidades! (...) Nenhum exagero, portanto, representa o afirmar, neste bosquejo incolor, mas expressivamente verídico, que muitas destas fotografias agora folheadas tranquilamente em ambientes civilizados e oferecidas aos estudiosos da ciência e aos concidadãos que se interessam pelas coisas essencialmente brasileiras e olham com simpatia o “problema

do índio”, custaram muita abnegação, muito esforço patriótico, muito suor, muito cansaço e quiçá também o sangue e a vida de patrícios nossos, para que ora as pudéssemos contemplar e comentar, acomodados em compartimentos confortáveis (RONDON, 2019, p. 11-2).

O principal responsável pela parte dos registros imagéticos da expedição foi o, já citado, Major Luiz Thomaz Reis. Quando, em 1912, foi nomeado como chefe da recém criada “Secção de Cinematographia e Photographia” da Comissão Rondon. Tacca (2002) destaca que, mesmo parecendo não frequentar o meio do cinema, o engenheiro apresenta apuradas técnicas cinematográficas em seus filmes.

Para buscar entender a finalidade desses registros feitos pela Comissão, faz-se necessário identificar algumas escolhas artísticas nesses produtos. O autor (TACCA, 1998) faz uma análise do filme “Viagem ao Ronuro” (2024) evidenciando contrastes com outro filme de Reis, de um momento anterior, o “Rituais e Festas Bororo” (1917)<sup>4</sup>. Além da diferença de datas, a diferença na abordagem é marcante.

O filme de 1917 narra o ritual funerário Bororo, sua preparação e execução. Em sua primeira parte, é apresenta a preparação, começando com a pesca, passando para a produção de alguns objetos, seguindo com a ornamentação dos participantes com pinturas e artefatos e, por fim, a decoração da aldeia. Na segunda parte, mostra-se o ritual: as danças, a preparação do cadáver e, enfim, o enterro. As cenas sempre sendo acompanhadas por cartelas (legendas) que explicam as imagens, já que o filme não tem som.

---

<sup>4</sup> A maioria do material da Comissão Rondon se encontra no Museu do Índio (RJ) e, principalmente, na Cinemateca Brasileira. Abandonada pelo poder público, foi tomada pelo fogo recentemente (29 de julho de 2021). Não se sabe ainda o que se perdeu no incêndio. Entretanto, alguns filmes da Comissão podem ser encontrados no canal do Youtube “Povos Indígenas no Brasil”, iniciativa do portal Armazém Memória (<http://armazemmemoria.com.br/>). Dos filmes dirigidos pelo Major Thomaz Reis, há três, incluindo o “Rituais e festas Bororo”

Figura 4 - Bororo exibindo peixe para a câmera



Fonte: *Print screen* do filme *Rituais e festas Bororo*, 1917

A direção busca ter o mínimo de interferência na ação dos que estão sendo filmados, na primeira parte ainda é notada em alguns momentos. No momento da pesca, uma cartela avisa de que “é costume morder os que resistem a captura” e é seguida por dois planos que mostram indígenas mordendo peixes que estavam na rede, um deles olha pra câmera antes da ação. Quando mostra dois indígenas ornamentados para o ritual, há uma clara direção deles, aparecendo de frente pra câmera e, na sequência, virando de perfil, buscando evidenciar os detalhes dos objetos. Nas imagens que mostram pessoas produzindo a rede para pescar, não se nota uma direção, mas tem o olhar pra câmera.

Figura 5 - Nativo produzindo utensílio de barro



Fonte: *Print screen* do filme *Rituais e festas Bororo*, 1917

Impossível imaginar que quem estivesse operando a câmera e o equipamento em si não despertasse curiosidade e os consequentes olhares. Mas na segunda parte, quando apresenta o ritual em si, o êxtase durante a dança, quando o corpo é preparado pra ser enterrado, essa intenção de câmera-oculta manifesta-se de forma mais eficaz. A câmera parece passar despercebida pelos participantes, dando a sensação a quem assiste de que é uma reprodução fiel do acontecimento. Thomaz Reis demonstra habilidade com a montagem, dá dinamismo com cortes e a conexão entre os planos acompanha o movimento dos participantes, a ação, dando sensação de continuidade.

Figura 6 - Imagens da cena que apresenta os perfis de um bororo ornamentado



Fonte: *Print screens* do filme *Rituais e festas Bororo*, 1917

O que está no cerne do filme é a construção da imagem do indígena como “selvagem”, “bárbaro”, como aquele que se mantém fiel às suas próprias tradições

mesmo depois de contato prolongado com o homem branco. Essa intenção da obra fílmica pode ser bem percebida e resumida com seu último quadro, em que aparece a mensagem grafada aos espectadores: “tínhamos ali a sensação dos remotos tempos do Descobrimento” como foi apontado por Tacca (2002). Buscava-se trazer essa imagem do indígena como sendo um dos pilares da identidade brasileira, personagem central do mito de origem do povo brasileiro. Ideia muito inspirada, à época, pelo romantismo do autor José de Alencar.

O que nos interessa aqui é a apropriação romântica do indianismo, que lhe confere ares de sentimento nativista, conjugando elementos como nacionalismo, consagração de um passado e de uma origem coletiva além da exaltação das qualidades do índio, elevado a herói, como símbolo da nacionalidade (CUNHA, 2016, p. 49).

Figura 7 - Bororos representados no filme



Fonte: *Print screens* do filme *Rituais e festas Bororo*, 1917

Era uma construção que mascarava uma mudança que já existia a partir do contato, no livro “Índios no Brasil” (RONDON, 2019) as fotografias do mesmo momento das filmagens para o filme, conseguimos ver pessoas da aldeia com roupas dos brancos, algo que, no filme, só pode ser notado por espectadores mais atentos.

O ponto mais intrigante da relação fílmica com a publicação do livro *Índios do Brasil* é verificarmos que, como já disse, uma parte inicial não aproveitada no filme consta da publicação como fotografias cinematográficas de Reis. Essa parte inicial mostra um grupo de índios Bororo vestidos, na verdade fardados com roupas doadas pelos militares. A pergunta é: por que Reis não optou por usar essas imagens mostrando um índio “vestido” e “pacificado”? Ao escolher a temática “rituais e festas”, ele naturalmente omitiu essa presença de elementos aculturados entre os Bororo, ou seja, a intencionalidade de mostrar um “bom selvagem” fica caracterizada nessa omissão cinematográfica e explícita na publicação 36 anos depois, quando ele já tinha inclusive falecido (TACCA, 2002, p. 212).

Figura 8 - Bororos representados no livro



Fonte: (RONDON 2019, P. 243)

Já no filme *Viagem ao Ronuro*, de 1924, a abordagem é outra. O foco da narrativa é a comissão e sua expedição. Segundo Tacca (1998), algumas técnicas de filmagem dos filmes se mantêm parecidas, em relação às cartelas que complementam as imagens que são exibidas, o distanciamento da câmera em relação à ação, quando em uma cena exhibe o contato de membros da comissão com os indígenas. Porém, o autor destaca que a direção é bem marcante, diferente do precedente. Nas imagens dos indígenas há sempre um extra-quadro e, por vezes, dentro do próprio enquadramento, aparecem pessoas da comissão guiando-os, dando presentes e, até, vestindo-os.

Piault (2018) coloca que com as exposições ao público, Reis nota que o que chamava atenção em seus primeiros filmes apresentados era sempre o sensacionalismo do pitoresco da diferença, o exótico. “(...)tanto mais barbara é uma scena tanto melhor para tonificar os nervos gastos das nossas plateias, avidas do sensacional” (MAGALHÃES apud TACCA, 2002, p. 211). Por mais que o exótico atraísse os olhares de uma certa elite, científica e intelectual, o exaltado eram, antes, a nudez, a violência, hábitos tidos como demoníacos ao ocidental cristão. “Quando *Sertões de Mato Grosso* circulou nas salas públicas, apareceram comentários indignados na imprensa, denunciando a “imoralidade” de filmes que mostravam sem pudor índios e índias nus” (PIAULT, 2018 p. 77). Este foi um dos primeiros filmes a serem exibidos, em 1915. O autor ainda comenta que ao invés da diferença ser entendida como um caminho diferente escolhido por aqueles povos, era apreendida a partir de forma distorcida pela visão ocidental.

A diferença nas narrativas entre os dois filmes parece representar uma mudança de estratégia da comissão, ou, senão uma mudança, uma estratégia complementar. Além de apresentar o nativo tal qual como era na época do descobrimento, construindo uma imagem do índio como pilar de uma cultura nacional, enfatiza sua agência com os indígenas na passagem destes de selvagens para civilizados. A preocupação de mostrar não apenas os indígenas trajados, mas antes mostrar os membros da comissão presenteando e vestindo os indígenas, tem intenção de evidenciar o papel civilizatório da comissão. De certa forma, respondia à interpretação viciada daquela elite que busca entretenimento nesses filmes, como também mostra aos militares de estratégia brutal, hedionda, que, se respeitada a diferença, os nativos poderiam ser civilizados.

Esses filmes, mesmo em contato com o “índio real” acaba atuando na construção do imaginário do que é o indígena brasileiro. De um lado apresentando como resquício de um passado, símbolo de uma identidade nacional, do outro índio genérico que anseia fazer parte da brasilidade, quer transformar o país através de sua força de trabalho, quer assimilar a cultura nacional.

Edgar Cunha (2016) traça como essa construção é histórica no contato entre indígenas com a população branca. Desde os relatos dos primeiros cronistas e viajantes que caracterizavam os nativos a partir de seus referenciais europeus, com representações que transitavam entre o indígena que buscava salvar sua alma em

pinturas conjuntamente com personagens cristãos e o praticante de cerimônias canibalísticas, associadas a práticas demoníacas, “... de bárbaro à gentio, passando por pecador arrependido que se converte para então transmutar-se em demônio” (CUNHA, 2016, p. 25). Perpassando posteriormente pelo romantismo: o índio como símbolo nacional, que inspirou aqueles militares. Chegando aos modernos usando a metáfora de antropofagia para pensar uma característica que fosse original, particular, da cultura brasileira e, posteriormente, ao cinema ficcional dos anos 70, durante a ditadura militar, utilizando a imagem do índio não só para apresentar a “questão indígena” ao público, mas também como uma alegoria de problemas do contexto histórico específico de toda a nação. Por mais que esse índio imaginado, ao longo da história, tenha rumado às mais variadas direções, mobilizado diferentes características, para diversas intenções, foi imaginado por atores específicos, pelos brasileiros brancos. E as narrativas cinematográfica tiveram grande participação na construção dessa imagem.

## **2.2 Agente potente: o projeto Vídeo nas Aldeias**

Um dos agentes mais reconhecidos, referente ao desenvolvimento do cinema indígena no Brasil, é o projeto Vídeo nas Aldeias, principalmente na figura de seu idealizador: Vincent Carelli. Numa aldeia Nambikwara em 1986, sem uma formação em cinema, com “uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o feedback da aldeia” (CARELLI, 2011 P.46), filmou um ritual de iniciação e apresentou aos indígenas o resultado, debatendo sobre quais imagens deveriam ser escolhidas.

Nesse primeiro momento do projeto, o processo criativo se dava a partir de uma fórmula que se caracterizava “por ter diretores e editores brancos e [assinava] a troca de imagens dentro de um grupo e entre grupos indígenas” (BACAL, 2009, p. 149). Já se tinha uma intenção de participação ativa dos nativos na produção. Mas o produto final, os filmes em si, tinham características de filmes de exposição (NICHOLS, 2016; FRANCE, 1998), bastante marcados pela condução que o próprio narrador dá.

O modo expositivo realça a impressão de objetividade e uma perspectiva bem embasada. O comentário com voz *over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações

no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiário, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença ou onisciência (NICHOLS, Bill, 2016, p. 176-7).

Num dos filmes de abertura do projeto, homônimo ao projeto (Vídeo nas Aldeias, 1989), se vê esse caráter. O filme apresenta o projeto ao espectador, retratando como era conduzido até então. Mostrando as exibições que eram feitas nas aldeias dos filmes de diversas etnias, das reportagens sobre os indígenas e ainda de imagens feitas pelos moradores daquela aldeia em que aconteciam as exibições, depois de oficinas de edições oferecidas a esses indígenas. Mostrando os conflitos e debates gerados por essas produções e as potências enxergadas pelos indígenas na utilização dos equipamentos audiovisuais.

Figura 9 - indígenas carregando aparelhos de som durante ritual



Fonte: *Print screen* do filme *Vídeo nas Aldeias*, 1989

Como foi o caso da sequência que registra o ritual Nambikwara (2min). Ao ser projetado para a aldeia, os espectadores ficaram insatisfeitos com o resultado, decepcionados com a sua descaracterização, pela falta de pintura, adornos e utilização de roupas. Pedem então uma refilmagem para que o ritual fosse retratado, a partir de suas concepções, de forma mais fidedigna à tradição. Desse conflito gerado pela reprodução, fez com que os moradores atentassem para a possível imagem que

poderiam passar para os outros grupos de si, o que resultou na retomada de práticas tradicionais que haviam sido abandonadas, como a furação de nariz.

Figura 10 - reprodução de uma tela exibindo o primeiro ritual



Fonte: *Print screen* do filme *Vídeo nas Aldeias*, 1989

Figura 11 - Imagens do segundo ritual



Fonte: *Print screen* do filme *Vídeo nas Aldeias*, 1989

Mas já na sequência do projeto, em seus filmes posteriores, vê-se o abandono dessa narração feita pelos cineastas brancos. A narrativa fílmica passa a ser guiada muito mais pelas entrevistas com os indígenas, principalmente com os líderes do grupo. Um filme exemplar dessa fase do projeto é o “Espírito da TV”, que segundo Carelli é “pedra fundamental do projeto” (CARELLI, 2011 P.47). Este faz parte de uma série de filmes que foram feitos com um grupo Waiãpi, contando com a parceria de Dominique Gallois, antropóloga que já trabalhava com esses grupos há décadas.

O filme aborda o contato da aldeia com a televisão e as reflexões dos indígenas sobre tal interação, como também o contato deste grupo com os brancos, mostrando para os espectadores os debates que surgiam depois de sessões de projeção de reportagens sobre outros grupos indígenas. Discutindo os pontos em que as experiências daqueles que apareciam na TV se assemelhavam com a deles, principalmente no que se refere ao contato com os brancos.

Figura 12 - Indígenas assistem imagens de outros grupos no centro da aldeia



Fonte: *print screen* do filme O Espírito da TV, 1990

Mesmo já havendo uma participação maior dos nativos com a aparição de suas falas nas entrevistas, no filme, a condução da narrativa é fortemente apoiada numa montagem dinâmica, com muitos cortes, os planos com pouco tempo de duração,

acelerando a narrativa, seguindo os moldes de uma linguagem clássica. Vincent Carelli tinha a preocupação de produzir algo que fosse atrativo para o espectador ocidental, “(...) isto é, uma bela fotografia, cortes no movimento, uma montagem acelerada para um público habituado a uma cultura visual elaborada no estilo televisual” (CARELLI apud QUEIROZ, 2008, p. 107).

Essa dinâmica mais acelerada da narrativa pela montagem é feita principalmente por elipses e pela montagem paralela. As elipses são notadas na sequência do processo de transformação da mandioca, na minutagem 06m15s até 06m50s, desde a colheita, até a bebida sendo consumida. Há vários cortes na ação, passando de plano a plano, dando a ideia de que entre esses planos existem saltos temporais e espaciais, preenchidos pela própria imaginação do espectador, além de transmitir uma ligação entre as diferentes etapas de um mesmo processo.

Já na montagem da sequência inicial do filme, os planos vão se alternando entre imagens de indígenas numa canoa e imagens da aldeia se organizando no pátio, no entorno de algo que está a se revelar, criando uma expectativa pela resolução da sequência. A canoa vai se aproximando das margens, ao mesmo tempo que alguns indígenas carregam uma caixa, enquanto os outros vão terminando de se reunir no pátio da aldeia. Ao final da sequência, aparecem todos reunidos em torno da TV. A sequência passa a ideia da chegada da televisão à aldeia.

Figura 13 - Frames subsequentes: prensando a mandioca, colocando o líquido em um recipiente



Fonte: *print screens* do filme *O Espírito da TV*, 1990

Figura 14 - Frames subsequentes: canoa chega à ilha e indígenas carregam caixa



Fonte: *print screens* do filme *O Espírito da TV*, 1990

A partir desse estilo associado a uma tradição de documentários mais próximos a um formato jornalístico, a impressão que essa linguagem objetiva acaba passando para o espectador é a de neutralidade e distanciamento em relação ao objeto. Mas não era exatamente o que acontecia na prática do projeto, que era muito mais

caracterizado pela imersão e participação conjunta entre produtores e membros das aldeias.

Por mais que a projeção para a aldeia do que lá era filmado, de filmes produzidos em outras aldeias e o debate com os indígenas sobre as melhores imagens projetadas já fizessem parte da metodologia do projeto, não era, entretanto, difundido a quem assistia os filmes finalizados. Tinha-se aquela ideia de tentar seduzir o público ocidental às produções e para isso utilizou-se, então, desse estilo mais clássico de documentário.

Daí que surge o que pode ser chamado de segundo momento no projeto: com o crescente interesse, demanda e participação dos indígenas, além do fato de novas tecnologias estarem, à época, se tornando cada vez mais acessíveis, como também a colaboração de parceiros, seja na parte financeira, como na parte metodológica, casos, respectivamente, do programa “Ponto de cultura”<sup>5</sup> e da cineasta Mari Corrêa, formada na Ateliers Varans, escola de Cinema Direto fundada por Jean Rouch.

Com o progressivo refinamento do projeto e o crescimento do interesse dos membros das diversas aldeias, a percepção para a necessidade de desestigmatizar a ideia que se tinha do indígena brasileiro, para que fosse cada vez menos ocidentalizada, trazendo as particularidades de cada grupo, mostrando uma imagem contrastada com a do índio genérico. Quem foi sempre observado e retratado, deveria passar a ele mesmo se retratar, a ter uma participação cada vez mais ativa na produção. Assim, o foco do projeto se expandiu à realização de oficinas de filmagens e edição para a formação de indígenas cineastas.

Essa nova construção estava baseada numa percepção da importância de se pensar em todos os agentes que participam da formulação da mensagem. Os nativos deveriam, então ter voz ativa, já que eram eles os retratados. Passando também por

---

<sup>5</sup> Ponto de cultura foi uma política pública implementada pelo Governo Federal em 2004 que vislumbrava descentralizar a tomada de decisão sobre a gestão cultural, dando protagonismos às iniciativas locais, projetos sociais, grupos de dança, teatro. Segundo Célio Turino, seu idealizador: “Quando uma entidade é selecionada como Ponto de Cultura e o resultado é publicado no Diário Oficial da União ocorre uma quebra na hierarquia política, social e cultural, abrindo espaço para a construção de novas legitimidades. É o Estado reverenciando a ação direta do povo, sem intermediação, e este reconhecimento oficial desencadeia um processo de articulação em rede e empoderamento social” (TURINO, 2010, p. 43)

uma conscientização de como se dava a circulação desse material, em quem eram os potenciais espectadores, os receptores, os destinatários da mensagem. Nessa nova perspectiva, ao invés de utilizar uma linguagem estética aproximada do que os olhares ocidentais estavam acostumados, para além do deleite através do exótico, caberia ao projeto apresentar o “índio real”, a realidade dos povos com que trabalhava, o dia-a-dia na aldeia.

Podemos perceber essa inclinação no filme-carta “Das Crianças Ikpeng para o mundo” (2001). Nele, acompanhamos quatro crianças, duas meninas: Yuwipo e Yampĩ e dois meninos: Kamatxi e Eruwo, apresentando sua aldeia, as pessoas que nela vivem, as outras crianças, seus pais, o cacique, o professor. As crianças mostram também alguns objetos da aldeia, sempre enfatizando como era antes do contato e o que se tornou depois, apresentam também suas brincadeiras e, ainda, as atividades designadas para cada gênero. Enquanto os meninos apresentam a pesca usando o timbó, as meninas mostram como preparam a mandioca para o mingau e biju.

Figura 15 - Kamatxi, Eruwo e outras crianças da aldeia indo pescar



Fonte: *print screen* do filme *Das crianças Ikpeng para o mundo*, 2001

Por se tratar de uma carta, nota-se em boa parte das cenas frases com uma função fática, sempre tentando manter a comunicação, pedindo ao espectador uma resposta. Ao mostrar características da aldeia, perguntam: “e como é aí na sua aldeia?” A curiosidade de Kamatxi, construindo seu avião de brinquedo, querendo

saber como se constrói um avião de verdade, como ele consegue voar, ou a Yuwipo, enquanto prepara a mandioca: “Será que as esposas de vocês fazem assim? É assim que as mulheres preparam a comida? São as mulheres ou os homens que preparam a comida?” E essa característica fica ainda mais evidente quando ao final do filme, as crianças brincam na água e chama Kumaré Txicão, um dos três cineastas, que está fora do quadro, para brincar com elas. Diante da câmera ele fala ao espectador que as crianças mostraram suas famílias, suas casas, a casa do cacique e que esperam um retorno. “Eles pedem pra vocês mandarem uma resposta, mostrando sua aldeia, mostrando suas coisas, mostrando suas danças, suas comidas, suas brincadeiras”. É uma percepção da circulação dos filmes: a quais espectadores pode a mensagem pode chegar e em que tipo de mensagem se quer propagar, qual imagem estão reproduzindo de si mesmos, além da potência desses filmes para conhecer outros povos e fazer-se conhecer.

Figura 16 - Yampĩ e Yuwipo ralando mandioca



Fonte: *print screen* do filme *Das crianças Ikpeng para o mundo*, 2001

A intenção de tornar o nativo diretor de seus filmes já aparece de forma embrionária com Jean Rouch, no que poderia ser uma possível etapa posterior de sua metodologia: “(...)uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela” (ROUCH apud QUEIROZ, 2008, p. 104). Por isso que se pode colocar que uma das principais

inspirações, mesmo que indireta, sejam o cinema e a antropologia de Jean Rouch. A busca por dar voz aos sujeitos que antes eram apenas observados e retratados nas narrativas, é uma premissa de uma antropologia que se coloca contra sua herança colonial. E de certa forma esse antropólogo-cineasta parece ter antecipado essas discussões (HIRANO, 2020; ARAÚJO, 2012).

No que propunha como antropologia compartilhada, ele colocava que era impossível alcançar uma imagem objetiva do outro, ou seja, a partir de um ponto de vista originado de uma observação científica. Ao contrário, o conhecimento sobre o outro, a “voz do nativo” poderia ser possível de se fazer manifestar a partir de um engajamento compartilhado, entre sujeito e antropólogo. E o cinema poderia ser uma metodologia viável para que o processo criativo se desse de forma conjunta. Ao trazer o nativo para trabalhar com o e como diretor almeja-se acessar o que realmente importa para o nativo e não apenas o que o diretor pretende como um problema etnográfico.

Os documentários assim constituídos têm aspectos do que Nichols (2016) chama de modo participativo. Mas a classificação que mais parece se enquadrar à essa forma de produção é o que France (1998) chama de exploratório. A investigação que se daria, nos documentários de estilo clássico, numa etapa pré-filmica: a parte de pesquisa, de identificação dos problemas, hipóteses e objetivos, passa a fazer parte do próprio filme. Essa fase preliminar sendo reservada então para a inserção do pesquisador ao que será observado, com os sujeitos que participarão do filme, trazendo uma nova camada para a realidade representada no filme, as próprias dificuldades da filmagem em si, da inserção em um grupo, da aceitação do grupo desse agente externo inserido em seu dia-a-dia. “Esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem a câmera – e em convencê-las da importância de colaborar com o filme quanto no aprofundamento da pesquisa” (FRANCE, 1998 P. 344).

Dessa nova tomada ética, cria-se uma nova estética. Mas que só foi possibilitada pelo avanço tecnológico dos equipamentos de filmagem no início da segunda metade do século passado.

A inovação dos anos 60 ofereceu ao observador-cineasta a possibilidade de registrar longos planos contínuos (planos-sequências) compostos de imagens e de sons sincronizados. A partir

daí, a observação cinematográfica perdeu o caráter descontínuo que até então compartilhava com a observação direta para afirmar a especificidade: a continuidade temporal. O filme tornava-se, enfim, capaz de restituir o fluxo as atividades humanas, o *continuum* gestual, os tempos mortos de um processo etc. E o espectador de filmes etnográficos descobria, de repente, também essas dimensões essenciais do comportamento que são os múltiplos aspectos da vocalidade das pessoas filmadas (...). As palavras pronunciadas pelas pessoas filmadas no decorrer do registro, substituíam o discurso, a voz que um comentarista, estranho ao grupo observado, impunha posteriormente às imagens mudas oferecendo na maioria das vezes fragmentos de gesticulação. Os ruídos que o vivo ambiente cotidiano tece expulsavam, por sua vez, uma música que com muita frequência não tinha nenhuma ligação com a ação imediatamente apresentada (FRANCE, 1998 P. 341).

Concomitante a mudança de foco para a realização de oficinas, a estética dos filmes do projeto Vídeo nas Aldeia também foi, portanto, se transformando. O engajamento de toda a aldeia, a intimidade dos indígenas que filmam com aqueles que estão sendo filmados que é tida como causa da originalidade dos filmes. “Sem roteiro pré-concebido, a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá de maneira intuitiva, empírica e livre, atenta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (CARELLI, 2011 P.48).

Essa originalidade do risco do real passa a ser então transmitida ao espectador, como uma característica estética própria do projeto e dos cineastas que participam dele. É o caso de Shomõtsi. O filme é de 2001, em uma aldeia Ashaninka, dirigido por Valdete Pinhanta Ashaninka, o filme acompanha um dos anciãos da aldeia, Shomõtsi, tio do cineasta, no seu dia-a-dia.

O filme tem alguns elementos clássicos, como sequências com alguns cortes, o que dá mais velocidade ao filme, diminuindo a duração dos planos, mas aparecem apenas no início do filme e em algumas transições, passando a ideia de deslocamento de tempo e de espaço. Outro elemento é a narração, feita pelo próprio cineasta, que deixa claro a todo momento que está acompanhando o personagem, seja pela voz over, seja pelo diálogo constante do personagem com a câmera. Outro elemento que aparece em raros momentos foi a trilha sonora. Mas é visível, agora, que as ações não são roteirizadas, o que guia o filme é o inesperado.

Em algumas partes do filme, percebe-se o personagem incomodado com os cachorros da aldeia. Na sequência em que acompanha a colheita da mandioca, chegando ao local da roça, de canoa, ele pergunta se poderia jogar os cães no rio. Depois, na mesma sequência, Valdete filma o cachorro e é questionado por Shomõtsi se ele estava filmando o cachorro. O próprio personagem se mostra preocupado com a construção da narrativa, da imagem, com a impressão de que a presença desses cães pudesse atrapalhar.

Na mesma sequência sobre a colheita da mandioca, em uma pausa no trabalho do roçado para comer, ao fim da alimentação, o personagem começa a fumar o seu cachimbo. Nesse ponto, o que caminhava pra ser a filmagem de uma sequência sobre o trabalho, sobre a colheita do alimento, passa a ser um registro sobre o mito da koka entre os ashaninka e também uma crítica à má utilização que os brancos fazem dela, a partir das palavras do próprio protagonista.

Figura 17 - Shomõtsi fuma o seu cachimbo



Fonte: *print screen* do filme Shomõtsi, 2001

Durante a narrativa, algumas imagens aparecem contrastantes com as falas Shomõtsi, trazendo mais camadas de imprevisibilidade. Em um momento do filme, ele aparece todo ornamentado para a câmera e se detém numa casa para conversar com umas mulheres e receber delas um pouco da bebida caiçuma. Dirige-se na sequência para a câmera dizendo que só a bebia pra tocar flauta. Ao fim, pede uma segunda

porção. Minutos antes, no filme, o protagonista já havia aparecido bebendo as duas doses.

Uma das últimas sequências do filme seria sobre Shomōtsi indo até a cidade para receber sua aposentadoria. A câmera o acompanha na companhia de algumas pessoas da aldeia numa viagem de canoa até lá, incluindo sua neta que nunca havia visitado a cidade. Chegando ao local onde se recolhe a aposentadoria, os indígenas são informados de que o avião que deveria levar o dinheiro não havia, até então, chegado. Sendo assim, os viajantes decidem fazer acampamento para aguardar. A sequência, por esse imprevisto, passa então a retratar sobre este acampamento e a espera que, segundo os interlocutores, durou três dias. Passa a abordar, dentre outras coisas: a falta de dinheiro para buscar mantimentos na cidade, a partir da reflexão dos mais velhos, que acompanhavam Shomōtsi e sobre o significado do dinheiro entre os indígenas e entre os brancos.

Figura 18 - Shomōtsi e outros anciãos da aldeia acampados

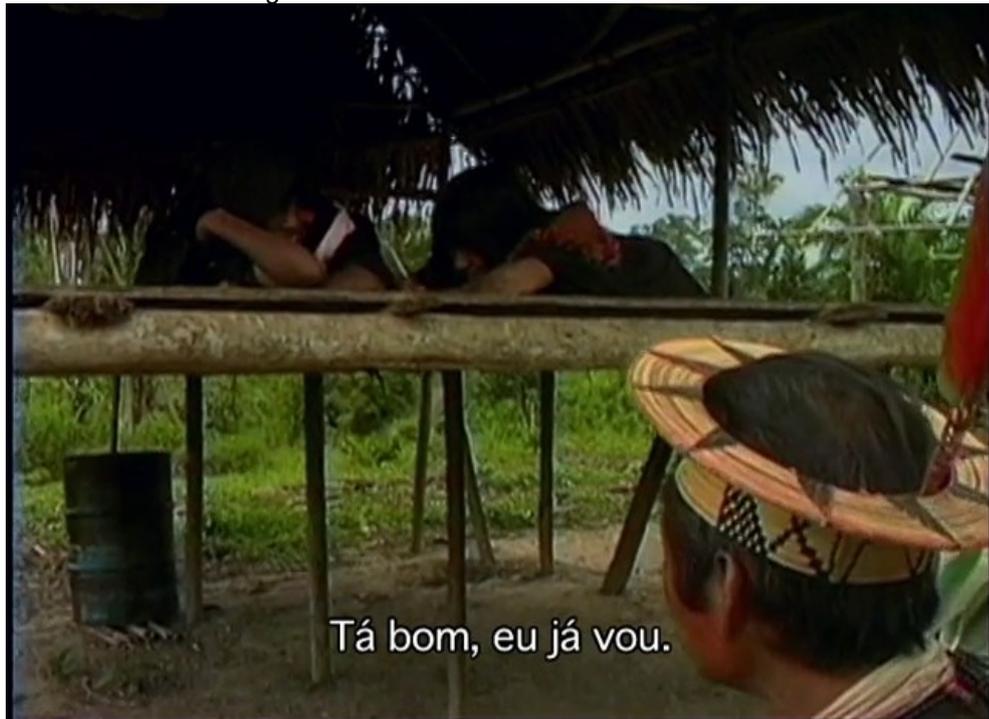


Fonte: *print screen* do filme Shomōtsi, 2001

A espontaneidade vai gerando improvisações na narrativa. Funcionam como novos fios condutores que vão levando a atenção de quem produz o vídeo e de quem assiste a caminhos inesperados, a fatos emergidos dos bastidores, de uma perspectiva em penumbra, que dificilmente teriam luz em um filme roteirizado previamente. O filme Shomōtsi é exemplar disso, assim como na sequência da

aposentadoria não ter conseguido o dinheiro no momento em que se esperava transformou drasticamente o encadeamento da narrativa, há momentos de pequenas oscilações na condução da filmagem que podem elucidar fatos e emoções que passariam velado em uma produção roteirizada. Na sequência em que o grupo está reunido tocando flauta, Shomõtsi decide ir embora por ter deixado sua flauta em casa. Ao passar por duas garotas da aldeia, as duas o manda embora. Ao sair do quadro, invés de a câmera acompanhar o protagonista, mantém o enquadramento nas garotas e chega um outro ancião da aldeia, que estava com Shomõtsi, que também é pedido que vá embora. Porém, diferente do anterior, ele não obedece às garotas e inicia um diálogo com elas, que se mostram incomodadas com a conversa. Nota-se uma possível vergonha delas em relação à câmera, ou ainda um conflito sexual ou geracional.

Figura 19 - Garotas da aldeia incomodadas



Fonte: *print screens* do filme *Shomõtsi*, 2001

E juntamente a esses imprevistos, a coparticipação dos personagens, direcionando as cenas, a direção, a narrativa, tentando passar através da fala algo que as imagens mostram o contrário, ou os momentos em que a câmera aparece menos como um documentador do que como um interlocutor, deixa claro a condição

de construção da narrativa, tornando inteligíveis suas operações e ferramentas, para além da verdade pura, do caráter absoluto de uma representação.

De maneira geral, ao seguir a linha de exploração, o cineasta penetra no universo frequentemente pouco conhecido das atividades humanas que somente o registro contínuo é capaz de descobrir. Este universo compõe-se, em muitos casos, dos atos deixados de lado pelo filme de exposição: passeios ociosos dos homens, aspectos os mais ingratos e insignificantes do trabalho humano, quaisquer fases do *continuum* gestual. Assim vemos desdobrar-se na imagem, tanto os bastidores de um cerimonial quanto os tempos mortos (pausas) ou os tempos fracos (repetições maquinais e gestos aparentemente insignificantes) das atividades domésticas ou artesanais mais banais e cotidianas (FRANCE, 1998, p. 367).

A ideia de aprendizado para Tim Ingold (2010) nos ajuda a entender a metodologia do projeto do Vídeo nas Aldeias. Se opondo a teorias biológicas neo-darwinianas, como a psicologia evolutiva de Steven Mithen e da ciência cognitiva de Dan Sperber, baseada na dicotomia: capacidades inatas e competências adquiridas, o autor vai demonstrar a importância da experiência para o aprendizado. Essas teorias voltam a atenção para estruturas inatas, colocando que a mente é um aparato preexistente, geneticamente determinado, apto a abstrair informações do ambiente.

... o processo começa não com um plano ainda não realizado para construir módulos cognitivos, mas com módulos pré-constituídos cujas 'necessidades' de informação estão ainda não satisfeitas. As estruturas já estão no lugar, mas estão inicialmente vazias de conteúdo informacional. Desenvolvimento diz respeito a preencher os módulos, não diz respeito à sua construção. (INGOLD, 2010, p. 13-14)

Ao contrário, o autor irá propor que o aprendizado se dê no fluxo da interação organismo-ambiente. O organismo humano não irá retirar do ambiente as representações que irão atender e complementar essa estrutura vazia de informação, satisfazendo os módulos que a compõe, e sim formar, "... dentro do ambiente, as conexões neurológicas necessárias, junto com os aspectos auxiliares de musculatura e anatomia, que estabelecem essas várias competências" (INGOLD 2010, p. 15). Os módulos existem, mas não são inatos, são desenvolvidos no decorrer da atividade humana: as capacidades aprendidas no ambiente não serão alocadas numa estrutura que lhe é anterior, essa própria estrutura é ela mesma construída concomitantemente a imersão na vida cotidiana.

E para que o desenvolvimento seja efetivo é importante, nessa interação com o ambiente, a ação dos predecessores, os praticantes experientes. Ao transformarem o ambiente, estão especificando, singularizando topografias, texturas, produtos que serão vivenciados por sua própria geração e pelas gerações posteriores. E, por outro lado, ao se transformarem no ambiente estão servindo de exemplo. Pois é seguindo o que as outros fazem, copiando, que o suporte neurológico das capacidades humanas será construído. Diante disto, o autor destaca a importância do “mostrar” para o aprendizado.

O processo de aprendizado por redescobrimto dirigido é transmitido mais corretamente pela noção de mostrar. Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito’ da coisa. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma ‘educação da atenção’ (INGOLD, 2010, p. 21).

A desenvolvimento de uma habilidade-cineasta de forma mais intuitiva parece estar muito associada com essa educação da atenção. É um novo equipamento, uma nova técnica estrangeira, que para ser ensinada é inserida no dia-a-dia da aldeia. Para isso vê-se a grande importância do mostrar: as noites de projeções com imagens produzida em/por outras aldeias, o mostrar como se manusear a câmera, a reprodução do que foi filmado, debatendo sobre o que foi enquadrado, como pensar a iluminação, o que poderia ser feito numa próxima filmagem. Isso pode ser o ponto de grande sucesso da metodologia do cinema direto aplicada pelo projeto.

### **CAPÍTULO 3: OS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ**

Até aqui percorremos um caminho para construir uma base sobre como o cinema, uma nova tecnologia, é inserida no contexto indígena brasileiro. Elucidando como se dá a introdução desse objeto estrangeiro (a câmera), dessa nova técnica (a produção audiovisual) no dia-a-dia das sociedades indígenas, como é apreendida, quais tipos de correlações, associações, podem existir em algumas escolhas estéticas. Enfim, como ele é domesticado pelos indígenas. E depois buscar compreender seu uso: como os indígenas se representam, qual o uso que fazem dessa sua imagem. E para entender isso no contexto específico dos mebêngôkre, faz necessário, antes, traçar um panorama sobre eles.

Desde o esboço deste trabalho pretendia-se que fizesse parte de sua análise um trabalho de campo entre os Mebêngôkre-Kayapó da aldeia A'Ukre. Em 2013 conheci dois membros da aldeia, durante uma visita que fizeram à Universidade Federal de Uberlândia: cacique Krwyt e Pat-í, cinegrafista da aldeia. Naquele momento, era demanda das pessoas da aldeia um centro de mídia que permitisse a eles armazenarem os vídeos que já faziam, assim como possibilitar que trabalhassem com a edição destes vídeos.

A aldeia faz parte da Associação Floresta Protegida (AFP) e, à época, por meio de uma parceria com a Universidade de Brasília, Universidade de Whashington, Universidade de Uberlândia e Universidade de Purdue, realizavam anualmente um curso de campo chamado “Conservação, Vida Social e Desenvolvimento entre o Povo Indígena Kayapó do Sudeste da Amazônia”, que abordava a conservação da diversidade biológica e cultural da Amazônia durante uma vivência na aldeia de pessoas graduandas nessas universidades.

O foco da análise pretendida seria uma etnografia na aldeia, acompanhando a vida cotidiana de seus habitantes, principalmente dos cineastas. Como uma forma de aproximação, mas também de metodologia, uma das possíveis ideias era oferecer uma oficina de edição de vídeo a estes cineastas, além de editar alguns arquivos brutos com eles. Porém esta intenção foi frustrada pela pandemia do Covid-19, da doença provocada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2). Com a consequente recomendação de isolamento para que o vírus não fosse transmitido, foi inviável a

viagem até a aldeia. Como solução, foi decidido substituir a etnografia da aldeia A'Ukre pela análise fílmica de suas produções.

Para fazer tal análise, separou-se dois momentos diferentes: um primeiro momento em que estava se constituindo o centro de mídia; um segundo momento, em que foi oferecida uma oficina de filmagem aos indígenas com o projeto Vídeo nas Aldeias. Momentos que serão melhor especificados posteriormente nesse trabalho.

### **3.1 Sobre os Mebêngôkre-Kayapó**

O primeiro contato entre brancos e grupos conhecidos por Kayapó, se deu no século XVIII, quando bandeirantes liderados por Bartolomeu Bueno da Silva descobriram jazidas de ouro nas margens do rio Vermelho, lugar onde hoje é a Cidade de Goiás (GIRALDIN, 1997). Foi um contato marcado por conflitos constantes entre os mineiros e esses kayapós, no caminho das jazidas de Goiás. Enquanto os indígenas ameaçavam os invasores de que iriam acabar com a povoação e cortar sua comunicação com o outro lado do país, os mineiros revidaram "... recrutando um brutal preador de índios chamado Antônio Pires de Campos" (HEMMING, 2009, p. 109).

A criação de aldeias-modelo pelos governos das províncias tinha como ideia reduzir esses conflitos belicosos e, como consequência (que não é secundária), desocupar a terra caiapó para abrir caminho à invasão e colonização. Primeiro para os mineiros, posteriormente, para os pecuaristas. Isso tudo atendendo "(...) ao pretexto original segundo o qual a colonização do Brasil era feita com o fim de levar cristianismo aos seus povos" (Ibid. p. 114). Além disso, nesses aldeamentos, treinavam os indígenas recém-assentados para serem "úteis" como força de trabalho. Mas, na sequência, se provou uma solução ineficiente.

Passado o entusiasmo inicial de alguns dos indígenas aldeados e dos governadores provinciais, a experiência das aldeias-modelo de Goiás começou a se exaurir. As aldeias eram devastadas pelas doenças. Com sua rígida disciplina, essas aldeias-modelo acabavam se assemelhando mais com prisões ou campos de concentração para os remanescentes das tribos derrotadas. Os índios mais vigorosos acabavam decidindo por voltar para o seu estilo de vida "primitivo", no qual dispunham

de caça e pesca abundantes, não eram obrigados a trabalhar para os brancos e sua sociedade tradicional não se via importunada por soldados ou eclesiásticos (HEMMING, 2009).

Esse contato descrito se deu com os que ficaram conhecido como kayapós meridionais, que habitavam o planalto central do Brasil. Esse é um dos primeiros problemas quando se tenta descrever a história desses grupos. Por se tratar de um exônimo, é sempre difícil precisar a que grupo se tratam os relatos, já que é o nome que são reconhecidos por grupos vizinhos. Kayapó significa “como macaco” e é de origem, inclusive, de uma língua não-jê, o tupi (TURNER, 1992). Gordon e Verswijver (2002) acreditam que isso se deva por um ritual em que os homens do grupo passam semanas usando máscaras de macaco. Lea (2012) coloca que esse termo, partindo de uma perspectiva moderna, poderia até soar pejorativo.

Acreditava-se que esses kayapós meridionais haviam sido extintos. Os que ficaram nos aldeamentos definharam junto às aldeias, os que fugiram para a floresta, foram contatados apenas casualmente. Por isso, muitos autores acreditaram que aquele grupo estava fadado a extinção. Sendo a última informação registrada de um encontro, o contato, em 1910, que pesquisadores da Comissão Geológica e Geográfica do Estado de São Paulo (CGG), fizeram com um grupo de 30 pessoas conhecidos como Kayapós, quando chegaram na altura da divisa dos estados de Minas Gerais (Triângulo Mineiro) e São Paulo (GIRALDIN, 1997).

Mas recentemente tem se confirmado a hipótese de que os Panará seriam aqueles kayapós que se aldearam em Goiás e foram encontrados depois no Triângulo Mineiro. Segundo Giralдин (1997), Richard Heelas e depois Schwartzman identificaram similaridades entre ambos grupos: seus rituais, seus mitos, as formas de produzir seus objetos, mas, principalmente, a partir da linguagem, analisando a proximidade de termos, comparando as listas de palavras Kayapós coletadas por Pohl e Saint-Hilaire na época dos aldeamentos com esses descendentes. Mas o vocabulário mais completo foi o do agrimensor Alexandre de Souza Barbosa, que em 1911 media as terras de fazendas do Triângulo Mineiro. Diferente dos pesquisadores do CGG, curioso ao encontrar com o grupo Kayapó de 30 pessoas, decidiu entrevistar aquelas pessoas e montar o vocabulário de sua língua.

Segundo estudos linguísticos preliminares, a partir do conjunto de vocabulários reunidos sobre a língua cayapó, pode-se afirmar que aquela falada em São José de Mossâmedes, da qual alguns termos foram coletados por Saint-Hilaire e Pohl, é a mesma falada pelos Cayapó do Triângulo Mineiro e Santana do Paranaíba, cujos vocabulários foram coletados por Barbosa em 1911, bem como trata-se da mesma falada atualmente pelos Panará (GIRALDIN, 1997, p. 36).

Lea (2012) coloca que os Panará e os Mebêngôkre possam ter coexistido em áreas próximas no passado e por isso o exônimo “Kayapó” em comum. Partilham da mesma família linguística (Jê) e, além da possibilidade de ter existido a produção de contínuos empréstimos linguísticos entre os grupos dessa família em possíveis contatos no decorrer de suas histórias, acredita-se numa ascendência comum.

Urban (1992, P.99) acredita que, num passado muito longínquo, os macro-Jê se localizavam no planalto, entre as bacias do São Francisco e do Tocantins no nordeste brasileiro. De acordo com esse mesmo autor (1992, pp. 89-90) há boas evidências de que há dois ou três mil anos, a palavra *meñ* (que corresponde ao uso atual dos Mëbengôkre), ou algo semelhante, designava “mel” na área entre os rios São Francisco e Tocantins. Mais tarde os Jê setentrionais partiram para a bacia amazônica ao mesmo tempo em que expandiram gradativamente na direção oeste. Urban calcula que a relação da família Jê aos macro-Jê (incluindo Maxakali, Botocudo [Krenak], Pataxó, Kariri, Rikbaktsá e outros, talvez incluindo os Bororo e os Fulnio) antecede uns cinco ou seis mil anos (LEA, 2012, p. 58-9).

Turner (1992), tentando traçar a mesma ascendência, identifica, partindo de uma combinação de mitos e relatos históricos, uma migração mais à leste, entre os rios Tocantins e Araguaia.

Segundo um mito, os ancestrais dos Jê viviam juntos como um só grupo nessa área até descobrirem uma grande árvore nas margens do Tocantins da qual nasciam espigas de milho. Derrubaram a árvore, obtendo assim o milho como planta de cultivo, mas, à medida que recolhiam as sementes, começaram a falar línguas diferentes, e se separaram nos diversos grupos jê atuais. (...) Outra tradição kayapó conta que após a derrubada da árvore do milho apareceram brancos na região e os atacaram. Depois de uma luta na qual os Kayapó sofreram pesadas perdas, foram para o oeste, atravessando o Araguaia, então a fronteira da penetração branca. Existe comprovação histórica dessa história. O primeiro contato registrado com os "Nhyrykwaye" deu-se com caçadores de escravos portugueses, que os atacaram juntamente com outros grupos jê na área entre-rios, em

1810. Pouco depois desses contatos hostis iniciais, esses Kayapó foram para o oeste, atravessando o Araguaia, então limite da penetração brasileira (TURNER, 1992, p. 313-4).

Não é possível precisar quando foi que os kayapós Panará e Mebêngôkre separaram e se já foram, de fato, um mesmo grupo distinto dentre os Jê. Mesmo fazendo parte da mesma família o termo comum kayapó é problemático, “(...) em termos linguísticos, os Mëbengôkre estão mais distantes dos Panará do que dos Apinayé” (LEA, 2012, p. 59). Uma possibilidade que poderia ser levantada é a de características semelhantes constatadas por povos que no decorrer da história foram seus vizinhos. Segundo Turner (1992), a primeira vez que os kayapós foram mencionados foi em 1750, os Juruna descreveram ao jesuíta Roque Hundertpfund ataques de um grupo que chamaram de “Carajá-ucu”, sufixo que em tupi indica que eram pessoas altas, que é uma característica distintiva dos grupos Jê, que eram descritos pelos grupos vizinhos “(...) como mais altos do que o comum” (TURNER, 1992, p. 315), além de serem seminômades e belicosos.

Os grupos humanos traçam sempre fronteiras para delimitar o que faz parte dele e o que não faz. Lévi-Strauss (2013) coloca que a ideia de humanidade, não fazendo distinção de raças ou civilização, é um conceito ocidental e recente. Essas características destoantes do que era grupo (a força, o tamanho, o “espírito” bélico) fazia com o que os tupis posicionassem esses outros grupos fora do que poderia ser entendido como humanidade.

A humanidade cessa nas fronteiras da tribo ou grupo linguístico, às vezes até da aldeia. Tanto que um grande número de populações ditas primitivas se autodesigna por um nome que significa os “homens” (ou – mais discretamente, talvez? – os “bons” os “excelentes”, os “completos”), implicando assim que as outras tribos, grupos ou aldeias não compartilham as virtudes ou mesmo a natureza humana, composta de “ruins”, “malvados”, “macacos” ou “lêndeads” (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 363).

Na estrutura social dos Panará, segundo Giraldin (1997), não havia espaço para encaixar possíveis cativos, por isso, em seus ataques, raramente deixavam sobreviventes, “(...) matavam a todos, pilhavam bens que podiam e queimavam casas” (GIRALDIN, 1997, p. 47). Além disso, diferente dos Tupinambá, que viam a vingança como algo contínuo, dando sentido à estrutura de seu grupo, aos Jê o conflito deve ser resolvido, para compensar a morte de algum parente.

O autor coloca que essa característica foi de certa forma responsável pela reação combativa desses kayapós frente aos conflitos com os brancos. Além dos inúmeros conflitos em si, havia a necessidade de vingar as pessoas mortas nesses conflitos, somado ainda, aos parentes que acabavam perecendo naqueles aldeamentos em que eram levados. Acabava que, fortuitamente, a ideia de vingança tomava a forma como era para os Tupi, pois se tornava permanente. “Talvez houvesse, por parte dos Cayapó, uma tendência à conclusão da vingança. Mas ela era novamente exigida pelas respostas dadas pelos ataques dos “brancos”” (ibid. p. 50).

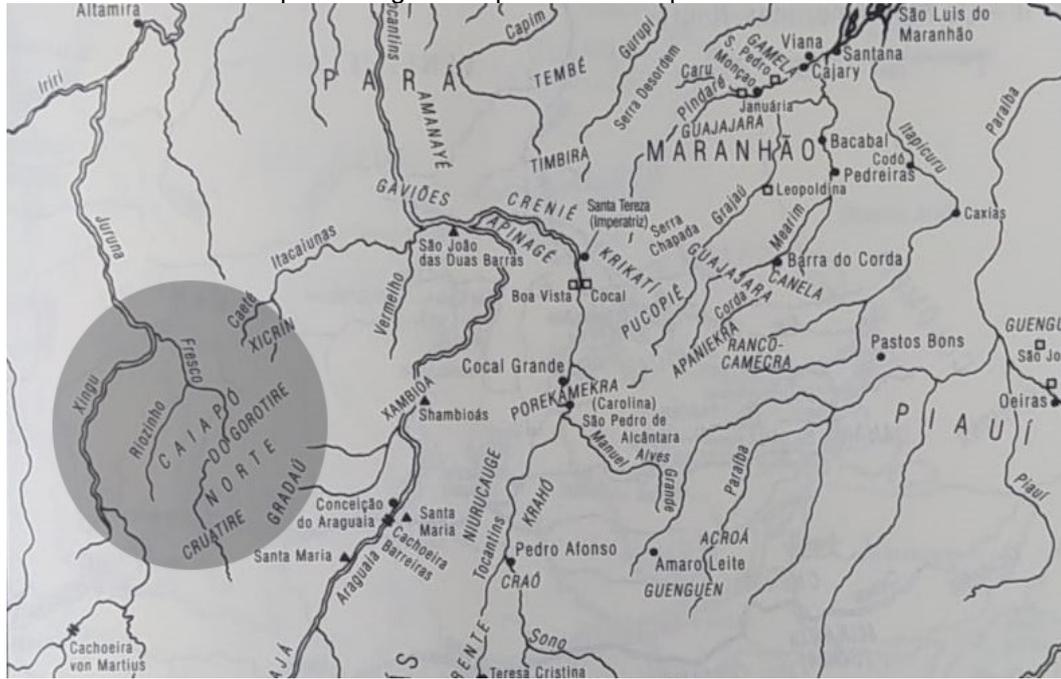
Isso fez com que os Kayapó fossem considerados o grupo mais hostil aos brancos. As histórias sobre sua “ferocidade” serviam como parâmetros para que as administrações provinciais gerenciassem o contato com os demais grupos. Este é o caso, por exemplo, da história do assassinato de seu algoz Antônio Pires Campos, em 1751 (HEMMING, 2009). Histórias que criavam essa imagem belicosa que, desta forma, serviam de justificativa para a ação dos colonizadores.

As histórias dos ataques praticados pelos Cayapó, principalmente os ocorridos nos períodos iniciais da ocupação da região das minas de ouro goianas, foram recontadas várias vezes nos documentos da época. Estas histórias, assim recontadas, tinham, segundo sugere Taussig (1993:116), uma função mnemônica e a capacidade de criar e sustentar o imaginário colonial sobre os Cayapó, constituindo uma força vigorosa, sem a qual talvez não se justificassem as ações dos “brancos” contra eles (GIRALDIN, 1997, p. 51).

Para Hemming (2009), quando a “marcha do progresso civilizatório”, no decorrer do século XIX, se chocou com os kayapó setentrionais, estes tiveram mais sorte em relação ao contato com os brancos do que os meridionais. Diferente dos que habitavam o planalto central, os kayapó do norte viviam em florestas tropicais. As suas terras seriam menos cobiçadas pela pecuária do que o cerrado plano do Brasil central. Uma área entre o rio Xingu e Araguaia era a “pátria” dos kayapós do norte.

Essa área, entre os rios Fresco, Vermelho e Riozinho, afluentes do Xingu, era a pátria dos caiapós do norte – região de floresta e savana, com belas serranias e corredeiras mais ao sul. Ela é hoje uma reserva caiapó contínua que vai das terras dos cocraimoros, na serra Encontrada, até os cuben cran cegn e gorotires, além das recém separadas aldeias dos quicretuns e a’ucres, todas junto ao curso médio do rio Fresco (HEMMING, 2009, p. 497).

Mapa 1 - Região da "pátria dos caiapós do norte"



Fonte: Adaptado (HEMMING 2009, p. 21)

Mapa 2 - Áreas de Povos Mebêngôkre



Fonte: Adaptado do site da Associação Floresta protegida

Esses kayapós setentrionais se designam de forma distintiva de acordo com cada grupo. Porém, de forma mais geral e mais abrangente, nomeiam-se como Mebêngôkre. Isso sem rejeitar o termo “kayapó”, que mesmo podendo soar pejorativo, ainda é utilizado, por ser tão disseminado (LEA, 2012). Em comunicações com outros

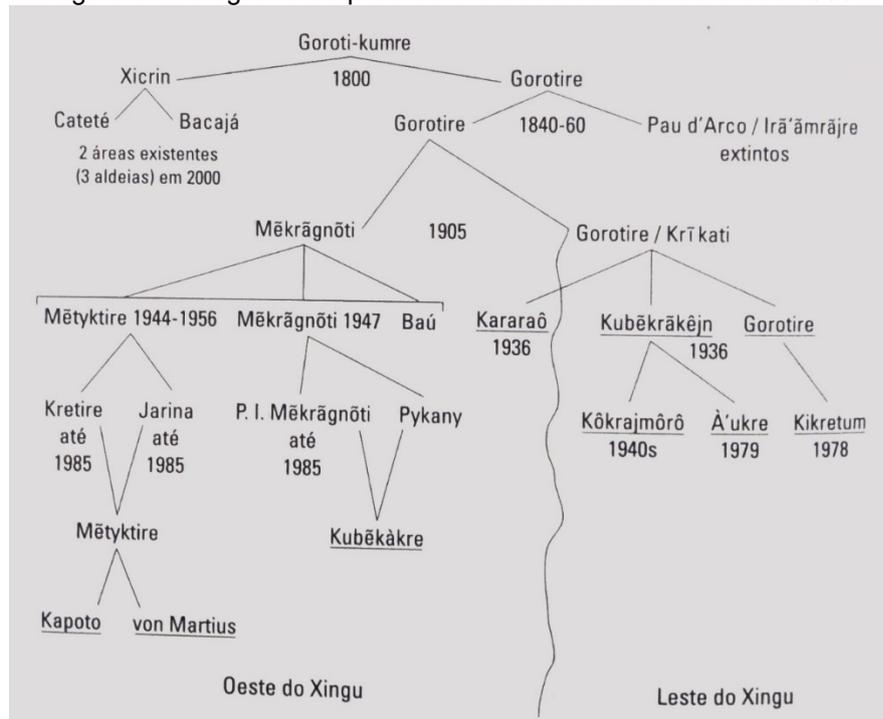
grupos indígenas, com os brancos, o termo costuma vir acompanhado do nome pessoal, como uma forma de sobrenome para manifestar sua origem.

Figura 20 - População dos subgrupos Mebêngôkre

Grupos principais	Grupos	Subgrupos	Aldeias	População (~1900)	População (1991)
Goroti Kumrenhtx	Gorotire	Gorotire	Gorotire Kikretum Las Casas	3000	1890
		Kuben-Kran-Krên	Kuben-Kran-Krên A'Ukre Môikàràkô		
		Kôkramôrô	Kôkramôrô		
		Kararaô	Kararaô		
	Mekrãgnoti	Mekrãgnoti	Baú Mekrãgnoti (antes chamado Kubenkokre) Kenjam Pykany		
		Metyktire	Kremoro (kapôt) Metyktire Piaracu		980
Irã'ãmranh-re		Kren-re Nhangagakrin Kuben Ken Kam Me Mranh Mejôt'yr	3000	0	
Xikrin (Purukarw'yt)	Xikrin (Purukarw'yt)	Xikrin	Cateté (Putkarôt) Djudjê-Kô	1000	650
		Ôkôrekre	Bacajá Trincheira		
		Djo-re			
Total				7000	3520

Fonte: Verbete Mebêngôkre (Kayapó) no portal do Instituto Socioambiental

Figura 21 - Diagrama do processo de cisão das aldeias desde 1800



Fonte: (LEA 2012, p. 62)

Eram também grandes guerreiros e com o contato com os brancos a hostilidade aumentou, não só com esses, mas com os outros grupos kayapós. Aumentaram as rivalidades e as cisões de grupos. O que fazia também aumentar a necessidade de contato com os brasileiros, seja por comercialização, seja por ataque, para obter suas mercadorias, principalmente as armas. Interesse gerado pela discrepância do poder de fogo, desde o primeiro contato com os Gorotire, no início do século XX.

Os homens dos seringais avançaram do rio para o interior com suprimentos transportados em lombo de mula; e os gorotires não resistiram à vontade de matar alguns desses animais desconhecidos e intrigantes, que além do mais mastigavam suas plantações de milho. Em represália, os seringueiros alvejaram os gorotires com suas carabinas Winchester. Os caiapós eram valentes e belicosos, mas logo perceberam que arcos, flechas e tacapes nada podiam contra rifles (HEMMING, 2009, p. 497).

O contato com o branco foi um acontecimento transformador na vida social dos Kayapó. Turner (1992) coloca que a beleza de uma aldeia se dá pelo seu tamanho. Uma aldeia grande demonstra a força política de seu líder, a sua capacidade de reunir, de organizar como um todo coeso as partes, de suspender as possíveis rixas entre as casas, "... a estrutura de metades implica a subordinação de solidariedades separadas

das casas dos homens, associações e chefes rivais à solidariedade da comunidade como um todo” (op. cit. p. 326). Lea (2012), se aproxima dessa ideia de que a beleza esteja associada à integralidade da aldeia, colocando que a estética para os Mebêngôkre está relacionada à ideia de totalidade. O termo *kukràdjà*, que de certa forma se aproximaria da ideia de cultura (COHN, 2004, 2006; DEMARCHI, 2014, FISHER, 1991), mas que, para pensarmos a organização social, a autora se aproxima da conceituação dada por Fisher (1991) que o traduz para “pedaços de alguma coisa” (pieces stuff), ou uma coisa constituída por pedaços, trazendo que “... poderia ser glosada como ‘as partes que compõem a totalidade’. É usada para descrever a soma das sequências das grandes cerimônias e as partes do corpo” (LEA, 2012, p. 122), partes também do conhecimento, das tradições mebêngôkre. Partes físicas de um corpo orgânico, partes mentadas de um todo que só existe idealmente.

As aldeias kayapós são estruturadas com a casa dos homens no centro da aldeia e as residências das famílias formando um círculo ao seu redor. Quando se casam, o homem passa a morar junto com a família da mulher. Segundo Verswiger (1983), antes do contato abrigavam todos a mesma casa extensa e, posteriormente, passou a ser mais adotada a construção de residências menores no entorno, para o abrigo de núcleos menores.

Essa disposição é importante pois ela está estritamente ligada à organização social da aldeia. Pois além desses “segmentos residenciais” serem representados geograficamente, eles representam também um conjunto determinado de nomes, como também os *nêkrêjx*: prerrogativas, privilégios rituais, enfeites...

O termo Kaiapó com que me refiro a um segmento residencial é *rwyk-djà* (literalmente "lugar de nascimento"). Cada um destes *rwyk-djà* é associado a um número de nomes pessoais, privilégios rituais, direitos de usar itens específicos de adorno pessoal, direitos de receber partes específicas de certos animais durante a distribuição alimentar e direitos de criar certos animais (VERSWIGER, 1983, p. 99).

Lea (2012) vai chamar essas entidades de Casas, que são as proprietárias jurídicas dos nomes e *nêkrêjx*, considerados como seus legados. Cada Casa terá seus próprios que serão transmitidos de geração a geração. Tem ainda função de distinção social, de uma Casa em relação às outras, mas também dos indivíduos, mesmo dentro da mesma Casa. A sua transmissão se assemelha aos genes, pois “... dois indivíduos

nunca são idênticos porque cada pessoa tem nomes e prerrogativas transmitidos por vários parentes matrilaterais e patrilaterais” (LEA, 2012, p. 52).

Turner (1992) destaca a estrutura dualista dessas aldeias. A principal oposição, homem-mulher, era representada pela disposição da casa dos homens no centro e as residências das famílias na periferia. Com o fato do homem se mudar para a casa da esposa quando se casam, tem-se que a periferia acabava sendo associada à mulher e à família enquanto que o centro seria o local dos homens, da sociabilidade.

Para o autor, se à primeira vista aparenta que, pelo fato de os homens irem morar na casa das mulheres, que estas esposas teriam maior poder na hierarquia social kayapó, isso se perde com a oposição entre os mais velhos e os mais novos. Apesar do núcleo da família ser a mulher com seu marido vindo de fora e estes serem os ativamente produtores (de subsistência) e reprodutores (procriação), os “chefes” da família extensa são sempre os pais da esposa. Além das obrigações do genro, os nomes, prerrogativas e outros atributos na construção da pessoa do neto, são de responsabilidade dos avós.

Coloca ainda que a reprodução social kayapó opera a partir da lógica de uma economia política de pessoas, já que as trocas essenciais entre os clãs, Casas, grupos, não se dão através de recursos naturais, e sim de pessoas. As solidariedades públicas, comunitárias: os grupos cerimoniais, de caça, guerra, acabam reproduzindo as mesmas associações do nível “infraestrutural” - os grupos domésticos, as Casas. O que engendra uma hierarquia dos sexos numa divisão social do trabalho.

Segundo Turner, a assimetria de base decorre da divisão social do trabalho entre os sexos: as mulheres kayapó são responsáveis pela produção no nível intrafamiliar e pela socialização primária (no nível doméstico e menos inclusivo), e os homens, pela produção interfamiliar e pelos últimos estágios de socialização (público-cerimonial). Essa diferença, entre outras que decorrem da divisão do trabalho, teria o efeito de garantir aos homens maior controle sobre as mulheres. O autor conclui, assim, que sobre tal assimetria de gênero é que se estrutura o padrão de residência uxorilocal, na medida em que o controle dos pais sobre as filhas torna-se instrumento do controle do sogro sobre o genro (GORDON, 2006, p. 86).

Lea (2012) partirá da crítica da antropologia feminista para sua análise da etnologia kayapó. Segundo essa crítica, as etnologias constantemente marcam o homem como topo da hierarquia do grupo, justamente por terem sido estudadas por

antropólogos do mesmo sexo, assim acabavam tendo maior acesso à metade masculina do grupo e, conseqüentemente, davam tão grande atenção à vida social dos membros homens que acabavam tendendo "... a equacionar suas atividades com a esfera social, portando, com a socialidade em si" (LEA, 2012, p. 87). Coloca que não foi diferente do caso kayapó. Irá discorda de Turner colocando que a norma residencial dos kayapós é a matriuxorilocalidade, pois o marido não vai morar apenas com a esposa e sim na casa da mãe da esposa. "A sogra é muito mais importante do que o sogro em termos de coresidência" (LEA, 2012, p. 112).

Sendo que as Casas são as portadoras jurídicas das riquezas (nomes e *nêkréjx*), "... um código de signos que atesta sua individualidade" (ibid. p. 382), caberá aos seus membros o trabalho de construção de corpos, de distinção social da aldeia, a partir da distribuição deles. Como "... as pessoas são definidas como membros da mesma Casa por terem nascido de uma mulher que pertence a ela" (op. ct. p. 380) e são essas Casas que controlam a riqueza simbólica kayapó, as mulheres são agentes primordiais na vida social kayapó. "Aqui as mulheres não são mais vistas como o recurso controlado, ao contrário, são as agenciadoras do controle dos recursos simbólicos" (GORDON, 2006, p. 92). No lugar da fórmula clássica dos homens trocarem mulheres pelas alianças de casamentos entre os grupos, são os homens que são trocados, para que a riqueza da Casa atravesse gerações.

### **3.2 O Kukràdjà e a absorção de elementos externos.**

Gordon (2006) coloca que falta à etnologia kayapó um entendimento mais amplo sobre como são absorvidos os elementos estrangeiros pelos indígenas. Um primeiro passo para entender isso é marcar essa hierarquia dada pela diferença geracional. Mesmo partindo do que foi colocado por Turner: que esse sistema de relação consolida a sociedade como autônoma e autossuficiente, ela, ao mesmo tempo, hierarquiza a sociedade na busca das valorizações, das diferenciações individuais. "(...) O sistema não produz quantidades homogêneas de valor para todos os Kayapó que cooperam em sua reprodução" (TURNER, 1992, p. 319). Essa valorização é produzida a partir dessa configuração hierárquica, definida principalmente, além do sexo, pela idade.

O caráter hierárquico interno desse sistema determinou, por sua vez, o modo como interagiu e se transformou, em suas relações com a sociedade brasileira. As formas de interação e as mudanças resultantes foram predominantemente ditadas pelos homens mais velhos, que constituem o grupo dominante na estrutura indígena. Os homens mais novos utilizaram sua relativa falta de integração na estrutura hierárquica de dominação tradicional e sua consequente maior flexibilidade social para aprender a cultura e a tecnologia da sociedade dominante, melhorando assim a sua posição em relação aos mais velhos, social e culturalmente conservadores (TURNER, 1992, p. 319).

Em outro texto, Turner (1991) propõe inclusive que o contato com o branco e suas mercadorias, faz essa hierarquização se acirrar, criando até uma espécie de elite de negociantes, ou “diplomatas”, alternando uma hierarquia que era de tipo rotativa, para uma hierarquia de classes. Por desempenhar o papel de ponte com agentes nacionais, os chefes acabam se beneficiando individualmente desse contato. Gordon (2006) vê essa característica se repetir entre os Xikrin do Cateté:

Para os Xikrin essa diferença entre os *mebenadjwörö* (chefes ou lideranças) e os *mekràmtin* (não-chefes) chegou a se institucionalizar, no âmbito do convênio com a CVRD [Companhia Vale do Rio Doce], em um conjunto de lideranças assalariadas. Ponto interessante, que evoca uma transformação da ideia de Pierre Clastres sobre o chefe indígena como “uma espécie de funcionário não remunerado da sociedade” (CLASTRES, 1976, p.107). Entre os Xikrin, temos, literalmente, chefes como *funcionários remunerados*, em oposição ao resto da comunidade, em sua maioria não remunerada (GORDON, 2006, p. 57).

O autor concorda com a centralidade dada por Turner em relação à hierarquização da sociedade e como ela está ligada à distribuição de riquezas e diferenciação de pessoas. Porém acredita que essa hierarquia não se dê tanto pelas oposições mulheres/homens e velhos/novos e sim que ela seja constituída por “... uma complexa operação pelo valor diferencial da pessoa (isso é, ‘beleza’) que inclui guerreiros, xamãs, chefes, negociadores, homens e mulheres, famílias e casas” (GORDON, 2006, p. 102).

As análises sobre os povos originários brasileiros partiam de dois vieses distintos: socialidades focadas na identidade e na produção de pessoas e outras focadas na relação com o exterior, para adquirir recursos simbólicos. A etnologia Jê sempre esteve mais voltada a entender o mecanismo dos regimes sociocosmológicos

desses grupos como voltados pra dentro, o que Fausto (2001) caracterizou como centrípetos, em que "... predomina a ideia de uma fundação em que as condições de reprodução são dadas de uma vez por todas" (FAUSTO, 2001, p. 534), em que as riquezas são acumuladas e transmitidas internamente. A ideia de uma aldeia autônoma de Turner (1992) está vinculada a isso. Mais recentemente houve revisão da literatura "... no que se refere a uma imagem da sociedade e às delimitações culturais para além de uma noção de fechamento e autossuficientes em sua reprodução social" (COHN, 2006, p. 16).

Gordon (2006) caminha por essa linha. Ele propõe que a ideia de uma ontologia da predação, cara à etnologia tupi, seja estendida aos povos Jê. Estudando as incorporações de objetos e de capacidades externas, irá perceber que há nessa prática um complexo regime de contágio sociomológico, que incide "diretamente na constituição da pessoa e no regime de subjetivação" (ibid. p. 97) e que nada tem a ver com a ideia de fechamento, ou de sociedade autônomas e autossuficientes.

Sugiro, por conseguinte, que há um problema geral da incorporação pelos Xikrin e Kayapó de capacidades exteriores, que se manifesta em múltiplos domínios, e que, portanto, a atual apropriação da cultura material dos brancos não é um simples *efeito* de mudanças históricas, mas tem conexões profundas com a cosmologia, com os modos de conceber e experimentar a relação com a alteridade, e com a constituição da pessoa e da coletividade mebêngôkre. Sugiro, enfim, que essa apropriação tem a ver com uma tópica amazônica muito mais geral, em que a questão da diferença e da relação com o Outro, codificada em uma simbólica da predação, adquire valor central na constituição dos coletivos indígenas (GORDON, 2006, p. 97).

Diferente dos guerreiros-canibais que capturavam corpos, açoitavam cabeças e comiam os seus inimigos para domesticar as almas e assim adquirir seus nomes e cantos, o guerreiro-mebêngôkre captura a beleza de seu inimigo ainda vivo: seus nomes, cantos, adornos e o que ele domestica são os seus significados. O que é adquirido é realocado em sua própria estrutura de transmissão. A própria ideia de kukràdjà vai de encontro a essa teoria do fechamento. E aqui, para seguirmos essa crítica, o mesmo autor, em outro texto, traz um conceito importante:

As capacidades ou conhecimentos necessários a ação xikrin são denominados kukràdjà e vistos como condição para a produção de coisas boas ou belas. Todo conhecimento de qualquer tipo, desde cantos cerimoniais até instruções para dar partida em motor de popa,

pode ser dito kukràdjà. Em algum momento, os Mebêngôkre utilizaram a palavra para se referir genericamente a ‘cultura’: tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, modo de vida. Assim, mebêngôkre kukràdjà foi traduzido (por índios e antropólogos) como ‘a cultura, os conhecimentos e tudo que faz parte do modo de existência Xikrin (GORDON, 2009. P. 10-11).

Essa relação com o outro e a captura de sua beleza, de seus significados, de sua cultura é, portanto, anterior mesmo a relação com o branco. Portanto, não deve ser pensada a partir do valor negativo da relação trazida pela ideia de aculturação. O conhecimento mebêngôkre nunca foi estático e sempre buscou no exterior novos elementos para dar repertório à inovação do próprio kukràdjà. A vinda de elementos exteriores não deve ser pensada como “ruptura de uma ordem tradicional autêntica, interpretada como apanágio da ‘perda cultural’ e como contaminação de uma pretensa ‘cultura pura’” (DEMARCHI, 2014).

Acompanhando a cisão de uma aldeia Xikrin no Bacajá, Cohn (2004) analisa a preparação do *kuoro kangô*, ritual de abertura dessa nova aldeia que se formava. A autora coloca que seus fundadores trouxeram cantos conhecidos de sua aldeia de origem. O repertório dos cantos para esse ritual não era formado a partir de uma “hierarquia cultural”, uma espécie de constituição tradicional, e sim a sua repetição nas diversas reuniões que o grupo usava para cantar essas músicas e ensaiar a festa que aconteceria.

Nesse repertório notava-se algumas músicas que eram inspiradas em músicas populares brasileiras, como a música “Moreninha Linda” popularizada com a dupla Tonico e Tinoco, além da famosa marchinha “Mamãe Eu Quero”. A criação da primeira é atribuída ao encontro, num passado, com um Gorotire, de nome Beprere, que acompanhava a equipe da Frente de Atração para pacificar os Xikrin, no mesmo momento em que ensinava também o *kuoro kangô*. Enquanto isso, a marchinha é atribuída como criação própria do grupo, enfatizando o orgulho pela composição e sem apontar a forma como foi aprendida. Isso é próprio da filosofia da predação, quando algo de fora passa a ser retransmitido a partir de uma lógica mebêngôkre, ele é, de fato, posse (corporificada ou “mentada”) mebêngôkre.

Assim, só podemos especular sobre como criaram essa que é inegavelmente uma interpretação da famosa marchinha de carnaval: afinal, desde antes do contato oficial, mantêm contatos com seringueiros da região. Sua origem pode ter sido mais ou menos

violenta, embora certamente esteja ligada a essa interação. Guerra aberta, interação pacífica direta ou observação distante dos *kuben*, nada disso faz diferença à realidade de fundo: seja como for, faz parte de uma atividade “predante” mebengokré, guerra visível ou invisível (Cohn & Sztutman 2003), em que interessa incorporar o que vem de fora ao ritual. (COHN, 2004. P. 3-4)

Voltando ao argumento de Demarchi (2014), esses elementos vindos de fora, por aumentarem o repertório criativo mebêngôkre, eles contribuem para o enriquecimento dos próprios rituais. Essa incorporação, portanto, é algo não só comum a eles, como também estimulada (COHN, 2004), pois é o enriquecimento do próprio kukràdjà. Sendo incorporado e passando a ser operacionalizado pela lógica mebêngôkre, ele passa então a ser um marcador importante sobre um modo específico de ser, mebêngôkre, como parte de uma identidade de grupo, assim como passa a compor o repertório de elementos diferenciadores dentro do grupo. Elementos que deverão ser transmitidos entre as gerações para que esse modo de ser seja perpetuado sobre o tempo, mas sempre com inovações a partir das relações com o exterior: com outros grupos indígenas, com a sociedade envolvente, com não-humanos. Atualizando para se perpetuar.

No entanto, nenhuma das acepções reconhecidas pelos antropólogos e utilizadas pelos Mebengokré é essencialista. Kukràdjà refere-se, sim, a um modo de ser, aos conhecimentos a ele atribuídos, e partes de um todo que é distribuído e transmitido individualmente. Mas, como já demonstrou Lea (1993: 266), esse todo não existe senão idealmente. Por princípio, remete a uma permanência e a uma continuidade; porém, a uma continuidade que não é tradicionalista, e que demanda novos e eternos aportes para se manter. Para os Xikrin, mesmo em seus discursos mais radicais, a “cultura” e a “tradição” são moventes, e devem ser recriadas a todo momento. Sem que se deixe de ser Mebengokré (COHN, 2004. P. 10).

### **3.3 A aldeia A’Ukre e o cinema Mebêngôkre**

Dos elementos que foram sendo incorporados, o que ganha grande destaque é o cinema. Os mebêngôkre conheceram a tecnologia audiovisual a partir das diversas reportagens realizadas em seu território e, em 1985, já tinham sua primeira câmera. Mas, notando essas novas aquisições, a potencialidade da gravação dos rituais e a circulação desses vídeos dentre as aldeias kayapó, projetos se dedicaram a auxiliar

os indígenas na construção de seus vídeos, além de doações de equipamentos necessários, como o “Mekaron Opôî D’jôî”, o “Kayapó Vídeo Project” e o Museu do Índio, com o projeto chamado “Kukràdjà nhipêjx”. Terence Turner teve participação destacada nesse momento.

Em 1990, com o auxílio da Spencer Foundation, comecei o Projeto de Vídeo Kayapó para atender a essas necessidades, com a cooperação do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo. Este último deixou à disposição seu estúdio, técnicos para o treinamento dos Kayapo em edição e um lugar para guardar os vídeos, formando um Arquivo de Vídeo Kayapó, onde ficavam os vídeos originais e as matrizes editadas (TURNER, 1993, p. 88-9).

Dentro da aldeia, os responsáveis pela produção do vídeo podem conquistar uma posição de prestígio, por acabarem sendo uma ponte com a “sociedade englobante”. E sendo uma sociedade de certa forma gerida pelos mais velhos, culmina que é uma das poucas formas que sobra aos jovens para buscar um papel de destaque. “Muitos dos chefes mais jovens dos grupos atuais foram câmeras de vídeo durante sua ascensão à chefia. E muitos dos jovens mais ambiciosos adotaram o vídeo, pelo menos em parte, na esperança de seguir os passos destes líderes” (ibid. p. 86).

No caso da relação entre aldeias, algumas delas foram, de certa forma, beneficiando-se mais do contato com esses projetos do que outras. Em seu trabalho na aldeia Môjkarakô, Demarchi e Dias (2018) notaram que a forma como o projeto fora absorvido pelos indígenas acabou por “... colocá-los em um ponto estratégico no circuito imagético que perpassa as aldeias do sul do Pará” (DEMARCHI e DIAS, 2018, p. 48). Circulando entre as aldeias a informação de que havia cinegrafistas indígenas naquela aldeia e que estavam registrando os seus rituais, logo lideranças de outras aldeias passaram a requerer que filmassem também as festas e rituais que aconteciam em suas respectivas aldeias. O que poderia ser visto pelas lideranças como uma apropriação de recurso interno, foi entendido como algo positivo para os cinegrafistas e chefes, afinal poderia lhes conferir prestígio e status entre as outras aldeias do Território Kayapó.

Nestas filmagens que aconteciam nas outras aldeias, os cinegrafistas costumavam ser interpelados pelos anfitriões para que deixassem com eles a mídia do que foi gravado na aldeia, mas não tinham equipamentos que pudessem fazer isso,

pois não eram filmes totalmente digitalizados. Por isso acabaram tendo por prática a exibição do material bruto logo depois de gravado. Com essa exibição, a aldeia poderia ver o ritual, debatiam aspectos que apareciam na tela e criticavam quando encontravam algo que no ritual não tivesse sido feito da forma como achavam a mais correta, ou ainda sobre quais aspectos não foram focados no que foi filmado. Sempre atentando para a beleza de tais aspectos.

Isso não apenas por que o ritual, como diz Turner, expressa “o valor supremo kayapó de beleza”, mas sobretudo por que a própria produção do vídeo pelo cinegrafista, além de reiterar esse valor supremo, produz ela mesma ainda mais beleza. Acompanhando sempre as sequências e repetições das cerimônias em seu contínuo processo de agregação de beleza, o cinegrafista cria com a filmagem um produto em que estão objetificadas tanto a beleza do ritual em si, motivada pelos princípios de inteireza, proporção e simetria, quanto a “sobre-beleza” que a filmagem engendra, uma vez que é a própria sequência ritual que norteia a produção. (DEMARCHI e DIAS, 2018, p. 56).

O cinema: os equipamentos audiovisuais, as técnicas de filmagem e de edição entram nesse engendramento mebêngôkre da alteridade, aparecendo como um potente agente na comunidade. A incorporação da câmera ao mesmo tempo que trabalha na subjetivação, na constituição da pessoa, a partir de sua incorporação, trabalha também numa objetivação: na exibição do kukràdjà, da cultura mebêngôkre. Os filmes além de exibir esse kukràdjà, acaba também se tornando um.

Como já colocado no primeiro capítulo deste trabalho, o que é absorvido não é só o objeto, a câmera, a ilha de edição, mas também a técnica, o modo como se faz. Para pensar o cinema indígena é necessário se atentar às múltiplas associações e agências, para além da ideia de causalidade. Não se busca a causa de algumas escolhas estéticas, o que se propõe aqui é antes uma busca de possíveis associações mobilizadas na produção fílmica dos indígenas. É necessário fazer uma análise que busque a simetria, pensando as conexões que emergiram do contato com esses projetos, na tentativa de identificar características que estão na base de uma epistemologia indígena que podem ter sido mobilizadas para uma tradução da técnica estrangeira e também como essa entra no seio da aldeia. Como também buscar entender as características próprias desses projetos que foram absorvidas pelos cineastas indígenas nesse novo modo de fazer cinema, despontado a partir desse contato.

Outras aldeias se atentaram para isso e almejavam a possibilidade de terem, eles mesmo, seus equipamentos, seus filmes, assim como ter também seus próprios realizadores, formarem cineastas da aldeia. A aldeia A'Ukre foi uma delas.

Além de possivelmente enxergarem um crescimento no prestígio de outras aldeias com a incorporação do audiovisual, os líderes da aldeia viam com certo temor o interesse crescente dos mais jovens com os equipamentos eletrônicos que apareciam com estrangeiros que iam até a aldeia. Pois, para eles, esses jovens estavam perdendo interesse em suas tradições frente aos apetrechos ocidentais. Algo que Lea (2012) notou em sua pesquisa.

Hoje, o aumento de interação com o mundo dos *kubẽ* está corroendo a onisciência dos velhos. Estes reclamam sempre que os jovens não se interessam por sua cultura tradicional (*mětum kukràdjà mari prãm kêt*; velhos/cultura/entender/desejar/ [negativo]). Afirmam que os jovens não se interessam por aprender remédios do mato, mitos, e os ofícios de xamã e chefe tradicional. Os velhos acusam os jovens de querer “virar *kubẽ*”; ou *amĩõ kubẽ krut*; ([reflexivo]/ [instrumento] *kubẽ*). Os jovens estão começando a rejeitar o uso da tonsura, alegando que é “feio”. Não querem morar na casa dos homens, considerando-a incômoda. A rejeição do uso do batoque de madeira é racionalizada como “atrapalhando para falar português” além de ser “insuportavelmente doloroso” (embora não seja mais doloroso agora do que antes) (LEA, 2012, p. 167-8).

Os anciões ainda tiveram contato com filmes produzidos por outros povos, notaram a potência do audiovisual tanto para a salvaguarda de sua tradição, quanto trazer de volta o interesse dos jovens para ela.

Talvez em 2010, me lembro que a gente estava num desses cursos [*curso de campo oferecido na A'Ukre que, posteriormente, será comentado brevemente nesse trabalho*]. Como sempre tem atividades informais, que ocorrem, assim, na hora do almoço, na hora do café, então geralmente os caciques iam para lá e a gente conversava, trocava uma ideia sobre como estava acontecendo o curso. E nesse contexto eu me lembro que o cacique Krwył, junto com mais algumas lideranças da comunidade colocaram essa demanda, falando que os jovens não estavam mais tão interessados no *kukràdjà mebêngõkre*: não estavam querendo ouvir as histórias dos mais velhos, estavam desaprendendo as músicas, os ritmos, as danças. E estavam muito deslumbrados com essas tecnologias: televisão, rádio, celular, vídeo. E eles tinham ouvido falar de outros parentes, né? Daquela série dos Vídeo nas Aldeias, acho que o filme dos Xavantes. A gente montou um cinema improvisado lá e passou pra toda aldeia e eles

mencionaram esse vídeo. Tinham gostado muito e queriam fazer um trabalho parecido, que eles queriam também formar jovens da comunidade pra começar a fazer os registros. Esse era o projeto dos mais velhos, né? Pra que, nesse processo, pudessem *[os jovens]* se reaproximar, por meio dessas tecnologias, filmando, gravando, fotografando, do kukràdjà mebêngôkre (SOARES, 2022. Informação verbal).

Se na década de 50 os kayapós já eram conhecidos como temidos guerreiros, nos anos de 1980, a mesma combatividade foi reconhecida internacionalmente por seu forte ativismo político. Na terra dos Gorotire, bloquearam a pista de pouso e mantiveram garimpeiros de uma mina de ouro ilegal em seu território reféns, por causa de acordo não cumprido por esses mineiros. Fizeram acordos transnacionais para tentar impedir a construção da usina hidrelétrica de Belo monte. Conjuntamente com outros grupos, protestaram em Brasília para que os direitos indígenas fossem incluídos na constituição de 1988. Sempre utilizando os equipamentos audiovisuais para se proteger nesses acordos, assim como fazer circular sua imagem guerreira. Dentre as diversas vitórias, destaca-se a inclusão do artigo 231 na constituição, que reconhece os direitos dos povos originários sobre suas terras, como também a demarcação das terras Kayapó (ARUCH, 2021).

Paulinho Paiakan foi uma importante liderança desse movimento, era membro da aldeia A'Ukre, que, a partir de então, passou a ter destaque mundialmente. Passou a ser constantemente visitada por não-indígenas, pesquisadores, membros de ONGs, de empresas. Firmou uma importante parceria com a empresa de cosméticos inglesa Body Shop (ARUCH, 2021; LEA, 2012; ZANOTTI, 2016), que tinha como prerrogativa promover produtos naturais e produzidos eticamente. A parceria com a aldeia foi firmada para fazer parte de seu projeto "Trade Not Aid", que se utilizou do óleo extraído da castanha-do-pará (ZANOTTI, 2016).

Em uma de suas viagens internacionais pra encontro com ativistas ambientais, Paiakan convidou, para ir até a aldeia A'Ukre, Barbara Zimmerman, então uma doutoranda que trabalhava em Manaus com o "Biological Dynamics of Forest Fragments Project" (BDFF). Durante essa visita, percebendo que a preservação da floresta era um interesse comum entre a aldeia e organizações de preservação ambiental e percebendo também a potencialidade da aldeia de se tornar um polo de pesquisa sobre "conservação ecológica aplicada" (ARUCH, 2021), decidiram traçar

um projeto para buscar parceiros que colaborassem com a causa. E dessa iniciativa surgiu a base de pesquisa Pinkaiti.

Soon after, with support from the David Suzuki Foundation (DSF) and Conservation International (CI), A'Ukre and Zimmerman broke ground on the Pinkaiti Ecological Research Station. Between 1992 and 2004 Pinkaiti was an active research facility. Dozens of scientific research papers and reports were published from the work of field ecologists and biologists at Pinkaiti (see <https://tinyurl.com/de5r56b5>). In 2004, the focus at Pinkaiti shifted from research to international education (ARUCH, 2021, p. 24).

A partir de 2004, o foco da base de pesquisa muda para a educação, se desenvolvem, assim, novas parcerias: Dra. Janet Chernela, professora de antropologia na University of Maryland College Park, Dr. Paul Elliott Little, substituído depois por Dra. Marcela Coelho de Souza, ambos da Universidade de Brasília. Professores que passaram a apoiar os mebêngôkre da aldeia A'Ukre num curso oferecido para alunos graduandos e pós-graduandos de ambas universidades sobre conservação ecológica e sustentabilidade. Posteriormente se juntaram ao grupo a Universidade Federal de Uberlândia e a Purdue University nas figuras do Dr. Diego Soares da Silveira e da Dra. Laura Zanotti, que conjuntamente à organização Kayapó “Associação Floresta Protegida”, a partir de 2007, passaram a oferecer com a aldeia o curso de campo “Conservação, Vida Social e Desenvolvimento entre o Povo Indígena Kayapó do Sudeste da Amazônia”.

A aldeia A'Ukre foi fundada, no ano de 1979, por dissidentes da aldeia Kuben-kran-kên “... depois de mais uma década de hostilidades e cisões temporárias” (LEA, 2012, p. 65). Decidiram migrar para uma área às margens de uma pequena curva do Riozinho, afluente do rio Fresco, que, por sua vez é afluente do rio Xingu. Os aldeões já conheciam bem a área, o caminho, pois por ali já haviam feito roçado, sabiam que a terra era própria para o cultivo de algumas de suas culturas tradicionais, como a mandioca e a batata-doce e já conheciam os inúmeros castanheiros e árvores frutíferas daquela área. O rio além de ser uma importante trilha para viagens, dava fácil acesso para banho, caça, pesca. Inclusive, seu nome, A'Ukre, se refere ao som que os peixes fazem nas pedras do rio ao fim do dia (ZANOTTI, 2016).

Assim como as demais aldeias mebêngôkre contemporâneas, a A'Ukre é formada pelas casas onde moram as famílias ao redor de um pátio central, onde

também se localiza a casa dos homens. Antigamente algumas aldeias contavam com duas casas dos homens, uma para cada metade da aldeia, não é o caso da A'Ukre, mesmo essa contando hoje com dois caciques e uma cacica. A casa dos homens é uma grande edificação aberta, com pisos de concreto e telhado de estilo moderno (ZANOTTI, 2016) e onde são realizadas atividades cerimoniais, todos os tipos de reuniões, transmissões de rádio, mas por ter essa marca de gênero, é principalmente um local destinado aos encontros diários entre os homens.

O contato com o branco, intensificado nos anos 90, mudou a arquitetura da aldeia. Se misturando às casas tradicionais, feitas com tijolos de pau-a-pique e com telhados de palhas de madeira, apareceram casas, mais recentes, construídas com madeiras, além de edificações modernas, como a casa da Body Shop, com seu azul acinzentado (ibid.), da farmácia, ou, ainda, de escolas construídas no decorrer do tempo.

To live in A'Ukre was to live in a rich soundscape of life. It is a life marked by ceremonial songs, the clatter of firewood when it hits the ground, radio chatter on one of the Kayapó frequencies, forró (Northeastern genre of music in Brazil) and popular hit music, macaw calls, parakeet chirps, and ceremonial crying. Fish splash in the water, and women pound açai in large pestles and grate manioc. Frogs start to sing at sunset, howler monkeys call in the morning, and planes buzz overhead. Roosters caw and dogs bark. Hammocks creak as they sway, men whoop as they go out to hunt, and women sing to their children. The rich background noise reminds us not to judge affluence by the seemingly spare material surroundings. The wealth that the Kayapó have, both material and immaterial, is not measured by brand names, but by beautiful names along with leadership abilities, expertise in particular and general skill sets, and knowledge of different worlds and ways of being (Zanotti, 2016, p. 20).

Nesse novo cenário de contato intensificado é que os indígenas passam a conhecer os equipamentos de audiovisual. Os gravadores, como dito, já eram bem conhecidos e utilizados em reuniões com outras entidades, para registrar os acordos que eram feitos e usar essas gravações como provas, caso o acordo não fosse seguido. Foram familiarizados com as câmeras a partir das visitas dos diversos tipos de pesquisadores, que se utilizavam de câmeras fotográficas e filmadoras como aporte para seus estudos. Além das câmeras dos jornalistas das inúmeras reportagens que começaram a surgir depois do reconhecimento internacional.

## **CAPÍTULO 4: KUKRÀDJÀ EM DOIS MOMENTOS: O CINEMA NA ALDEIA A'UKRE**

### **4.1 Primeiro Momento: O Registro da Beleza Mebêngôkre**

Os vídeos passaram a ser mais comuns entre os mebêngôkre da A'Ukre. Com a modernização e popularização das filmadoras, que passaram a ter um preço mais acessível, a aldeia conseguiu comprar alguns equipamentos utilizando os recursos recebidos com as parcerias, ou ainda doadas por esses pesquisadores que passavam pela base Pinkaiti. E mais recentemente com desenvolvimento de celulares com funções de fotografia e filmagem, todos os membros com algum equipamento desse conseguiria produzir suas próprias filmagens. Soares e Zanotti (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA, 2018) perceberam, desde a primeira ida à aldeia, um constante aumento na produção de vídeos e fotografias, se tornando cada vez mais parte do cotidiano da aldeia. Se antes, eram raros os indígenas que tivessem participado de algum projeto, como o de Turner, depois de 2013 a circulação dos aparelhos de filmagem era muito maior na aldeia.

While certainly there were one or two individuals in A'Ukre who had known or participated in Turner's project, there was limited active media making that took place in the community, due to lack of access to resources or means to travel, from 2004 to 2009.

While only a few men had seen or been exposed to digital cameras in 2004, which was Zanotti's first visit to A'Ukre, by 2013 several men in the community across a variety of ages owned compact point-and-shoot digital cameras that had been either purchased with their own money or donated during research projects in the area (...). Also during this time period, cell phones and point-and-shoot cameras with video options also were used to make short films, which could be images from visits to town, Kayapó soccer games, ceremonies, or political events that the Kayapó were involved with (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA 2018, p.110-1).

Desde o começo da utilização desses equipamentos, a aldeia esbarrou na dificuldade de armazenamento, de edição e de transmissão do que era filmado. Além de equipamentos de cinegrafia, precisavam também de mídias para essas filmagens e posteriormente de CDs e DVDs para que pudesse armazenar e reproduzir em aparelhos já presentes na aldeia, além de fazer circular esses vídeos entre as outras aldeias. Antes da popularização das mídias digitais, muitas filmagens que aconteciam

na aldeia só eram transmitidas uma única vez, ou a fita era reutilizada depois, ou ia para algum arquivo, como os vídeos do “Kayapo Video Project”, de Terence Turner, que eram armazenados, à época, em um escritório do Centro de Proteção indígena. Na A’Ukre, mais recentemente, uma solução era a edição do material bruto e produção de cópias em DVDs, para isso recorriam a pessoas de fora da aldeia, em cidades da redondeza da TI Kayapó.

Em dois mil e dez, por aí, a gente já começou a pensar, a experimentar um pouco com isso. Eu me lembro que na época eu deixei uma câmera de vídeo, uma Cyber Shot da Sony, que filmava e fazia fotografia, eu dei essa câmera pro Pat-í e ele começou a fazer os seus primeiros vídeos, né? Fazendo a edição lá na cidade (SOARES, 2022. Informação verbal).

Mesmo já na “era digital” com os celulares, com as filmadoras digitais, o problema de armazenamento era ainda relatado. Acabando a memória do celular, os indígenas tinham que se desfazer de vídeos antigos para liberar espaço para gravar novos vídeos. Soares, Zanotti e Ramón Parra (2018) contam a história de Luís, jovem cineasta da aldeia, que, com o cartão de memória do celular prestes a acabar o espaço livre, estava dividido entre as imagens de sua filha em uma festa popular, ou apagar essas imagens pra filmar uma cerimônia de nomeação que estava para acontecer.

O que os anciões queriam era soberania visual. Queriam disputar o prestígio de ter cineastas com as outras aldeias. Queriam fazer filmes como outros povos, fazendo circular a sua “beleza”. Queriam ainda desviar o sentido do deslumbramento dos jovens pelas tecnologias do kubẽ, capturando um projeto de cinema indígena que desse autonomia à aldeia em um processo moderno de autodeterminação.

[as lideranças mais velhas] tentaram se apropriar dessas tecnologias, ter o controle disso. Também sempre a ideia foi fazer um centro de mídia na aldeia A’Ukre, que também tivesse ligada à casa dos homens, que tivesse ligada aos dois caciques da aldeia, que ainda não tinha a Ngrejkamoro, que é a cacique mulher que tem nos dias de hoje (...). Daí a gente foi também buscando recursos, né? Primeiramente a Laura conseguiu um recurso lá nos Estados Unidos, com isso a gente conseguiu comprar os primeiros computadores. Depois um aluno estagiário do curso, que era dono de uma empresa que fazia comércio de produtos de beleza, tipo Natura dos Estados Unidos. A gente conversou com ele, falou sobre o projeto e ele, como representante da

empresa, resolveu doar os recursos que a gente utilizou na construção do centro de mídia, que hoje é uma casa de madeira que tem, se eu não me engano, três cômodos, cozinha, um banheiro e que fica ali na praça central da aldeia. Depois esse centro de mídia foi batizado por eles como o centro de mídia Kokojagoti, que é um nome tradicional Kayapó-mebêngôkre. Aí a gente foi aparelhando esse centro de mídia (SOARES, 2022. Informação verbal).

A importância dada ao centro de mídia Kokojagoti é tamanha que ela foi construída no centro da aldeia. Foi algo debatido com toda a aldeia e contou com apoio geral para a sua criação, tanto dos anciões quanto dos mais jovens. Outro fato que se nota também é que ter participado de sua concepção, ter ajudado a construir, buscado recursos e parceiros para erguer o centro parece conceder prestígio entre as pessoas da aldeia. Pat-í, cineasta da aldeia, além de falar sobre a participação fundamental dos anciões para a construção, cita o cacique Krwyt, fala como foi ele quem determinou a área onde seria construída, além de ter trabalhado como fiscal da obra, porém reclama pra si um protagonismo. Fala que quando conversava com Diego e Laura sobre fotografia, ele ia pensando sobre a ideia do centro de mídia. E desde quando ganhou a câmera do Diego passaram a construir a ideia do centro de mídia. Hoje ele é também instrutor no Kokojagoti dos mais jovens que querem ser cineastas. Fala como convenceu os mais velhos de construir o centro.

No início eles não gostaram, né? Tem muitas coisas na nossa tradição a gente não pode mostrar. Mas como a gente explicou para as pessoas como é importante a câmera, comecei a conversar com a comunidade, comecei a conversar com o cacique e esclareci bem pra eles. Então concordaram. E depois fizemos reunião com a comunidade (KAYAPÓ, 2022. Informação verbal).

Com o centro de mídia, os vídeos passaram a fazer, ainda mais, parte do cotidiano da aldeia. Além de possibilitar os indígenas editarem seus próprios vídeos, acabava com o aborrecimento com a falta de armazenamento. Possibilitando então uma amplificação no processo de experimentação com o audiovisual. Em seus filmes eram privilegiados vídeos caseiros, eventos e cerimônias em geral, de torneios de futebol, à festa de aniversário da aldeia (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA, 2018). Percebe-se isso a partir dos filmes que tivemos acesso: um grande foco no registro de seus rituais, as danças, as músicas, coreografias e sons, partida de futebol, passeios, até a construção do centro de mídia foi filmado. Em geral com poucos

cortes, a narrativa era a própria do acontecimento, o filme era um puro registro do evento filmado.

Foram analisados dez filmes do centro de mídia kokojagoti, que totalizam duas horas, vinte e três minutos e cinquenta e seis segundos (02:23:56), mais um filme que foi armazenado com alguma incorreção e consta ter, só ele, três horas, quatorze minutos e cinquenta e oito segundos (03:14:58), mas apenas em torno de uma hora e meia são reproduzíveis, por conta deste erro. E aqui serão analisados esses filmes trazendo um resumo sobre o que abordam, sem aprofundar questões específicas do que é mostrado, e sim trazendo algumas características para pensar sobre algumas escolhas estéticas.

#### 4.1.1 Descrição dos vídeos do primeiro momento

O primeiro filme analisado foi o *3 Jogos Aukre e KKK na aldeia Kubenkrankenh*, filme de dez minutos e cinquenta e nove segundos (10:59), editado por Bepkadjoiti. O filme nos traz uma partida de futebol entre os membros da aldeia A'Ukre e os da aldeia Kubenkrankenh. Filme começa com uma cartela com seu nome, seguido por imagens de cachoeira com um *fade* e transições animadas<sup>6</sup>. E como trilha a música *Ay way - ay way*, do conjunto peruano Alborada, inspirada na musicalidade andina. Depois dos jogadores, entram pessoas das aldeias, enfeitadas com adereços, para fazer uma apresentação antes do jogo. A trilha musical acaba, que é a mesma “ambiente”.

Com o fim dessa apresentação os times estão prontos pra entrar. Os times perfilados, passam pelo troféu e se enfileiram no campo. Com bandeiras do Brasil, do estado do Pará e da FIFA (Federação Internacional de Futebol). Toca-se o hino brasileiro. É um evento luxuoso que busca reproduzir os grandes eventos esportivos que costumam ser televisionados. O filme termina antes de começar o jogo, com uma cartela com o crédito do editor, seguida por outra escrito “fim”.

---

<sup>6</sup> Transições são passagens, no filme, de um plano a outro. No *fade* (*fade in*, *fade out*) há uma sobreposição do plano que está entrando, com o que está saindo. Já o que eu chamo aqui de “transições animadas” são passagens que se utiliza de efeitos visuais para essa transição. A maioria dos editores de vídeo do mercado possuem esses tipos de efeitos já em sua configuração de fábrica.

Figura 22 - Entrada dos times para o jogo



Fonte: *Print-screen* do filme 3 Jogos Aukre e KKK na aldeia Kubenkrankenh

Já o filme *Aukre fiscalização – Paulão*, de dezoito minutos e trinta e quatro segundos (18:34), editado por Airyti, acompanha uma ferramenta pedagógica que ensina aos indígenas táticas de monitoramento territorial e defesa no campo, para se defenderem de garimpeiros e madeireiros. Transições das sequências sempre com *fade*. A câmera foca nas explicações do instrutor, como também nas atividades dos membros da aldeia.

Figura 23 - Aldeia recebe treinamento de instrutor



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre fiscalização – Paulão*

Em *Amex ny kadjy metoro ne ja (virada do ano 2015 a 2016)*<sup>7</sup>, filme de catorze minutos e trinta e cinco segundos (14:35), filmado por Irekako e editado por

<sup>7</sup> Essa inscrição, que ajuda a diferenciar os dois filmes, só aparece em cartela ao final do filme.

Bepkadjoiti, mostra uma parte da festa mebêngôkre de final de ano, a dança dos membros da aldeia. Na introdução, temos o nome do filme e os nomes dos caciques e cacica da aldeia. O começo da dança é filmado de um ponto fixo, mas sem tripé. Acompanhando a dança só com movimento de câmera, o filmador não se aproxima da dança. Só se aproxima no momento em que as pessoas se aproximam da casa dos homens, dançando dentro dela e em seu entorno. Vemos outra pessoa filmando (Pat-í), mas o material editado da festa parece ser de uma câmera só. A filmagem não se detém em preparação, em detalhes da pintura ou dos adereços. É mesmo um registro da festa, da dança. As transições, aqui também, são animadas.

Figura 24 - Dança dentro da casa dos homens



Fonte: *Print-screen* do filme *Amex ny kadjy metoro ne ja* (virada do ano 2015 a 2016)

Há um outro filme com o mesmo nome: *Amex ny kadjy metoro ne ja*, mas sem especificar qual o ano, provavelmente de algum ano anterior. Esse tem dez minutos e cinquenta e oito segundos, editado também por Bepkadjoiti. O filme mostra danças diferentes, além de brincadeiras e competições dos mais jovens. Fato a se notar é que aparece Pat-í nas imagens filmando usando um tripé. mesmo que em movimento, sabemos, a partir disso, que é um recurso utilizado. Foi introduzido pelos professores antropólogos parceiros da aldeia, anteriormente, para que pudessem registrar grandes cerimônias, os jogos de futebol, festas de aniversário.

Um pouco antes do último minuto a filmagem traz a festa noturna, que, a partir daí, é celebrada com músicas populares da região. Mas a imagem é muito escura, só se consegue distinguir algumas roupas mais claras.

Figura 25 - Dança circular dentro da casa dos homens



Fonte: *Print-screen* do filme *Amex ny kadjy metoro ne ja*

No filme *Aukre kute ngokaoi*, com edição de Airyti, com trinta e quatro minutos e catorze segundos (34:14) de duração, vemos uma pesca tradicional. Uma abertura rápida nos mostra uma cartela com o nome do filme. O filme começa com os indígenas acampados, em torno da fogueira comendo algumas aves, seguido de imagens deles continuando viagem de barco. Nessa viagem, ouvimos um som que não vemos na imagem de onde vem. Foi editado e adicionado ali. É o som da pesca (que acontecerá só depois da metade do filme).

Os indígenas então vão para a mata para colher o cipó (provavelmente o timbó) e seguir viagem. Chegam, enfim, a um ponto do rio mais raso, quando todos estão já prontos na margem, voltam juntos ao rio. Começam a bater no cipó para tirar a seiva. A batida do cipó e o balanço da água feita pelos indígenas é ritualizada. Todos batem no mesmo ritmo. Há sequência em que foca na espuma que forma com a seiva. No fim do filme, a sequência mostra os indígenas navegando de barco, procurando por peixes atordoados na superfície do rio pra pescá-los.

Figura 26 - Indígenas batem o cipó na água do rio



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre kute ngokaoi*

Figura 27 - Espuma formada pela batida do cipó na água



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre kute ngokaoi*

*Aukre Seleção* é um filme, de quatro minutos e trinta e cinco segundos (04:35), com montagem de fotografias feitas na aldeia. Editado por Airyti, contém ainda uma cartela com os nomes dos fotógrafos: Takakto, Airyt, Pat-í, Bepkadjoti, Ngrenhkadjar. Ele mostra alguns times de futebol, algumas mulheres exibindo troféus conquistados, e fotos, provavelmente, da festa do bemp. Para a trilha foram usadas versões (mebêngôkre) das músicas “Na sola da Bota” e “Flor do Mamulengo”.

Figura 28 - Fotografia de premiação de indígenas



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre Seleção*

Próximo filme objeto de análise, com trinta minutos e cinquenta e sete segundos (30:57) foi o *Bepkadjoiti*. Com o nome de um dos cineastas da aldeia, provavelmente foi quem editou e/ou filmou o filme. Nas primeiras imagens vemos algumas pessoas comendo peixe. Depois procuram por alguma coisa no mangue. A qualidade da imagem é bem inferior aos outros filmes. Provavelmente foi feita com um celular. Enfim, a filmagem passa para a casa dos homens onde está havendo reunião. Várias pessoas falam no microfone, entre elas, uma mulher. Depois das falas, o filme passa a acompanhar as pessoas da aldeia dançando. O filme encerra com os escritos: *Aryt ket mextire kumrex*.

Figura 29 - Dança no pátio da aldeia



Fonte: *Print-screen* do filme Bepkadjoiti

Enfim temos o filme *Kokojagoti*, de treze minutos e um segundo (13:01). Editado por Airyti, nos informa também, em uma das cartelas, os cinegrafistas: Bepkadjoti, Pat-í, Ngrenhkadjara, Takakto e Airyti. Outra cartela nos informa a data: 24/03/2016 e ainda uma última com o nome dos caciques e cacica da aldeia: Krwyt, Kaket e Ngreikamoro. Durante essa introdução com os créditos, temos como trilha uma melodia com uma espécie de flauta andina.

Após essa introdução, o filme começa com a imagem de uma árvore sendo cortada. Durante seis minutos vemos todo o processo da transformação da árvore em madeira para construção. As transições nesse filme, diferentes dos outros, são secas, sem fade ou transições animadas. Dá um dinamismo maior e mostra que o processo de serrar madeira é contínuo, sem um espaçamento de tempo muito grande entre os dois planos conectados.

Figura 30 - Trabalho com a madeira da árvore



Fonte: *Print-screen* do filme Kokojagoti

Depois desses 6 minutos iniciais, o filme passa a mostrar a construção do centro de mídia Kokojagoti. Usando o mesmo estilo de montagem para mostrar o processo. Porém aparece um novo elemento. Intercalando com sequências dessa construção, são adicionadas também sequências dos indígenas viajando de barco, criando uma montagem paralela, possivelmente trazendo duas coisas que acontecem ao mesmo tempo, em espaços diferentes. Mas não há um efeito determinante pra narrativa, pois não há uma resposta final pra essa conexão. Vemos os indígenas atracando algumas pessoas em terra, ao mesmo tempo em que a construção progride, porém, depois já aparecem os indígenas no barco de novo. Aqueles que desceram do barco não aparecem novamente. O filme termina com a imagem da construção pronta e com a cartela escrita: Kokojagoti Centro de mídia aldeia Aukre.

Figura 31 - Centro de mídia Kokojagoti já quase finalizado



Fonte: *Print-screen* do filme Kokojagoti

Nos cinco minutos e cinquenta e nove segundos (05:59) de *Mekaron – Ourilândia do Norte*, editado por Airyti, vemos alguns indígenas da aldeia num parque de diversão em Ourilândia do Norte, uma das cidades mais próximas à aldeia. Antes do início aparecem os créditos do editor, e depois aparece do centro de mídia da aldeia Aukre: Kokojagoti.

Figura 32 - Crianças da aldeia na montanha russa do parque de diversão



Fonte: *Print-screen* do filme *Mekaron – Ourilândia do Norte*

Por fim, temos o último desses filmes analisados, *Aukre nho Bemp*. O filme mostra a tradicional festa de nomeação mebêngôkre: Bemp. Depois dos Créditos iniciais: com o nome do filme, seguido com a inscrição: menkrakara re, a câmera

mostra uma dupla de dois homens, com seus adereços, dançando no pátio da aldeia, cruzando-o repetidas vezes com a mesma coreografia. A câmera segue a dupla em uma pan<sup>8</sup> e corta a sequência. Essa coreografia é repetida em diversos pontos, que são filmados pelo cinegrafista. Depois, juntam-se à dupla, uma mulher e duas meninas (crianças) de mãos dadas e ainda uma outra mulher atrás deste novo trio. Sempre que cruzam o pátio, eles param, para voltar a cruzar novamente. Saem as mulheres e se juntam outros homens. Duas duplas, e vão se somando: três, seis. E vão se juntando outros, sem parar.

Figura 33 - Dança de duplas enfileiradas no pátio da aldeia



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre nho Bemp*

Isso se segue até oito minutos e quarenta e seis segundos (08:46) de filme, quando corta para os indígenas reunidos num acampamento com várias bolsas, provavelmente com caças, ou pesca<sup>9</sup>, dentro. Há poucos cortes nesse momento, a câmera tenta acompanhar o debate em sua integridade. Depois disso temos uma sequência curta: é mostrado o rio, com os indígenas andando de barco. Não identificamos de onde vêm, nem pra onde estão indo. Já voltamos para o acampamento, onde os mais jovens se preparam para voltar à aldeia com aquelas bolsas. Chegam à aldeia recebidos pelo canto das mulheres. Se reúnem em roda no

<sup>8</sup> movimento horizontal da câmera a partir de um eixo fixo

<sup>9</sup> Bemp é a festa do peixe entre os mebêngôkre, por isso, o mais provável é que seja pesca

centro da aldeia. E cada um carrega sua bolsa provavelmente para as respectivas casas.

Aos dezesseis minutos e vinte segundos (16:20) a dança em dupla volta a acontecer. Da mesma forma daquela do começo: primeiro algumas mulheres acompanham, depois saem e começam a entrar aos poucos novas duplas masculinas. Agora com uma quantidade maior de pessoas do que daquela vez. Uma senhora participa em um momento curto da dança dos homens. Em algumas pausas, algumas mulheres servem água para os homens.

Chegando aos trinta e quatro minutos de filme, estamos de volta à floresta, onde alguns homens preparam a tora de uma árvore, pintam alguns rapazes e preparam cocares com folhas de árvore. Isto dura em torno de quatro minutos, quando partem de volta para a aldeia. Eles detêm-se por um momento na estrada, deixam a tora e colocam alguns arbustos por cima dela. Na continuidade corta para eles cantando na chegada na aldeia. São oito minutos de dança no pátio da aldeia, quando passam para dentro de uma casa (provavelmente a casa dos homens), onde começam uma nova dança.

Figura 34 - Indígenas carregam tora de árvore



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre nho Bemp*

A câmera volta para o pátio, quatro minutos depois, onde essa mesma dança continua. Nessas danças, a pausa da câmera é a partir da pausa da própria dança.

Nela, as pessoas se posicionam na margem do pátio e, então, uma pessoa sozinha dança até a margem oposta. Seguido por todos os outros, que vão dançando até o centro e continuam com a dança por volta de cinquenta segundos, quando a dança pausa e todos voltam a margem do pátio. Vemos em torno de seis minutos dessa dança, quando ela termina com homens entrando de volta na casa.

Na sequência seguinte, alguns homens se aproximam da casa, se postam em frente a ela, jogam uma espécie de corda e algum dos jovens lá de dentro sai da casa para pegá-la. Outro grupo de homens fazem a mesma ação. A câmera mostra vagamente e com certa distância o que acontece dentro da casa, que está cercada por folhas.

Depois disso, vemos alguns homens indo até a floresta para cortar árvores, mostra que ao mesmo tempo as mulheres preparam a caça e/ou pesca que os jovens trouxeram. Os homens carregam os troncos de árvore até o pátio da floresta.

Dois homens vestindo um chapéu com penas vermelhas são mostrados pela câmera caminhando pelo pátio da aldeia. Essa sequência dura quase cinco minutos. Entre um corte e outro vemos, além da caminhada: dois homens sentados no meio do pátio e uma estrutura que foi feita, provavelmente, com algumas das árvores que vimos serem cortadas. A câmera acompanha a dupla caminhando com um zoom, quando a estrutura atravessa seu campo de visão, o cinegrafista faz um zoom out e revela essa estrutura.

Chegamos a uma hora, nove minutos e quarenta e cinco segundos (1:09:45) de filme, não conseguimos distinguir nada, apenas o som dos mebêngôkre cantando. A festa adentrou a noite e não conseguimos ver imagem. Apenas alguns vultos em alguns momentos, além de poucos quadros iluminados quando algum flash de fotografia aparece. Uma luz distante parece iluminar um pouco o pátio, mas não ajuda muito com a filmagem. Mas o que está sendo filmado é a dança. Algumas vezes vemos um enquadramento naquele chapéu com penas vermelhas.

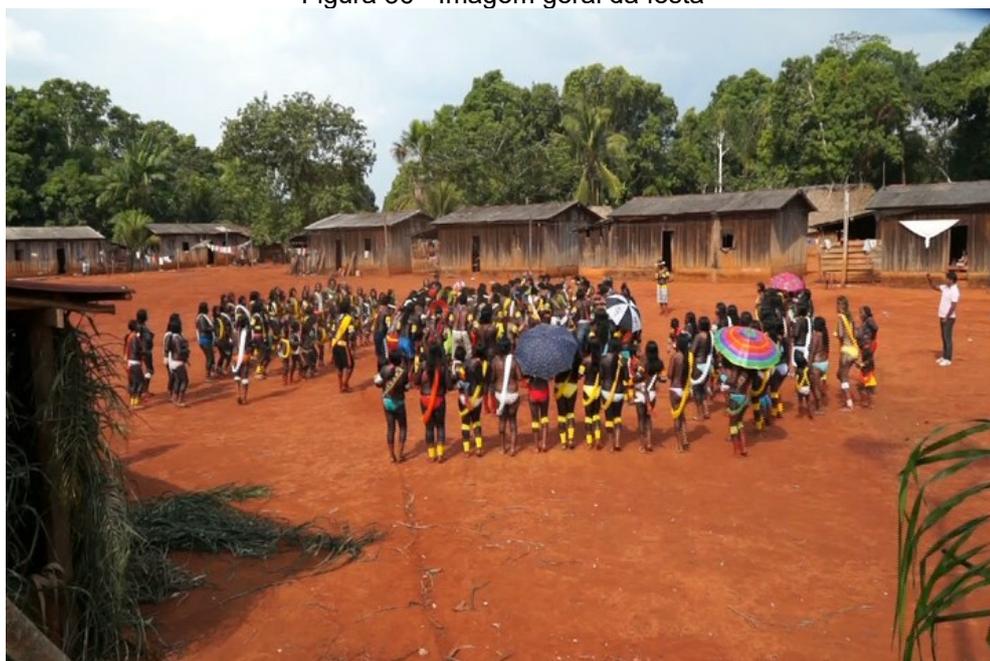
Figura 35 - Destaque na estrutura de madeira



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre nho Bemp*

Quase seis minutos depois, parece ter amanhecido e o filme mostra mulheres ao lado daquela estrutura de madeira, pintando um dos troncos de vermelho. Quando termina, a câmera corta e agora vemos as mulheres em torno da casa (dos homens). Eles dançam na parte de dentro e elas na parte de fora. Depois de um tempo, elas entram (parece que só as jovens). Todos vão para fora da casa e começam a dançar. A câmera começa a filmar mais próximo aos participantes, indo em um momento para um ponto mais distante e faz uma filmagem mais geral, usando zoom em alguns momentos. Quando essa sequência acaba, temos a única transição animada do vídeo. O filme passa a mostrar um jovem cruzando o pátio chegando até um local onde estão grupos reunidos, sentados em folhas de bananeira. Chegam outros jovens que sentam com outros grupos. Uma hora, vinte e oito minutos e quarenta segundos de filme (1:28:40) o vídeo para de funcionar.

Figura 36 - Imagem geral da festa



Fonte: *Print-screen* do filme *Aukre nho Bemp*

#### 4.1.2 Análise dos filmes do primeiro momento

O primeiro fato que percebemos é que os temas dos filmes são sempre eventos destacados do cotidiano mebêngôkre: festas, partida de futebol com a aldeia vizinha, visita ao parque de diversão da cidade, pesca tradicional, a construção do centro de mídia que tem permitido todo esse movimento audiovisual acontecer.

O audiovisual acabava funcionando como uma ferramenta para manter os mais jovens ligados à tradição. Com a mobilização para salvaguardar a cultura através dessas imagens, como também fazer circular essas imagens para outras aldeias, exibindo sua beleza, acabam se dedicando em fazer um belo material. Esse estímulo faz com que esses realizadores se interessem em conhecer mais sobre os adereços das diferentes casas, assim como as diferentes pinturas, danças e prerrogativas e ainda se empenhem na preparação das festas, retomem hábitos abandonados, buscando mostrar o kukràdjà mebêngôkre. Algo que parece ser comum a outras experiências com o audiovisual, Vincent Carelli percebe esse tipo de movimentação durante as oficinas do Vídeo nas Aldeias.

A filmagem numa aldeia cria um momento especial durante a oficina, rompe o cotidiano, permite estabelecer novos canais de comunicação dentro da comunidade, valoriza temas esquecidos. Não há momento mais emocionante para nós, participantes desse trabalho, do que ver um grupo de jovens entrevistando um velho – feliz por estar sendo indagado – se espantarem com histórias desconhecidas para eles, e chegar até a cobrar do velho: “por que nunca nos contou essa história?”, e o velho responder: “porque vocês nunca perguntaram” (CARELLI, 2011 P.48).

O ponto de corte da câmera em grade parte das vezes, principalmente nas filmagens das danças, ou da pesca, atividades que poderiam ser encaixadas como próprias da cultura mebêngôkre, de seu kukràdjà, acabam sendo o corte da própria ação das pessoas. Quando muito, dura o tempo de um movimento de câmera enquanto este mantinha estabilidade, como por exemplo numa pan, quando a câmera se aproxima do fim do alcance de seu eixo. Ao mostrar uma dança, os seus participantes, suas pinturas e seus adereços, a beleza não está apenas na beleza do conjunto, da coreografia do grupo, dos adereços e pinturas mebêngôkre. O corte do filme, a exclusão de um pedaço da ação é a exclusão também de alguns indivíduos, de pinturas e adereços específicos, de uma dança de uma determinada pessoa, ou seja, excluir nêkrêjx de uma Casa específica. Isso, além do fato de desagradar uma parte da aldeia, representa também uma perda de beleza, já que o kukràdjà está associado não apenas à soma das partes, mas também à diferenciação entre essas partes.

Essa ideia é representada claramente na vida cerimonial mēbêngôkre. Cada Casa é contrastada às demais e, ao mesmo tempo, as complementa. Os *nekretx* não são meros emblemas das Casas, são também uma fonte de prestígio para seus detentores. Quem desempenha um papel cerimonial se destaca das demais pessoas. Alguém sem adornos é considerado pobre, enquanto alguém que tem muitos atesta, através desse fato, o respaldo de uma parentela extensa, dotada de belos *nekretx* (LEA, 2012, p. 384).

Outro fato trazido com os cortes é a percepção que temos de que esses cortes são de filmagem e não de uma pós-produção, uma montagem. Algumas festas mebêngôkre têm longa duração, chegando a durar meses. O Bemp, por exemplo, retratado em um dos filmes, duram semanas e pode até passar por aldeias diferentes. Importante lembrar que o centro de mídia ainda não havia sido construído, o filme de

sua construção é o mais recente desse conjunto. Portanto, não havia possibilidade de um grande armazenamento desses vídeos. Assim, precisava ter um cuidado com o que iriam gravar: o que seria filmado teria que ser bem escolhido. Acaba que os filmes acabavam tendo uma espécie de roteirização, ou uma pré-edição antes da filmagem.

Esses cortes, por isso, não podem ser entendidos como se estivessem seguindo os moldes de uma produção “moderna”. Caso contrário acabamos concordamos que a escolha estética da pouca utilização dos cortes em filmes indígenas, se dê primordialmente pela falta – de equipamentos de edição. No caso desses cortes, lembra a história do pai que pedia por um novo disco para não precisar deletar imagens de sua filha, para liberar espaço, para poder registrar uma cerimônia. Acompanhando, de certa forma, a crítica que Bazin (2018) faz à ideia “materialista” de Sadoul (ver no primeiro capítulo), aqui, ao contrário, os cortes que vemos, em sua maioria, são cortes da própria filmagem, corta-se ao terminar a ação que é o motivo da atenção, ou depois de a câmera passar pelos participantes do evento, da festa que está sendo filmada, para que não pareça existir nenhum privilégio. Encerra-se a filmagem assim que termina a ação de uma dança, quando termina um movimento de câmera que acompanha o foco do plano. Essa aversão dos mebêngôkre pelo corte no momento da montagem, da pós-produção, foi atestada também por Demarchi e Dias (2018).

As características elementares desse produto audiovisual – desde sua longa duração com planos ininterruptos, passando pela quase inexistência de edição ou com edição feita diretamente na câmera, até chegar na extremamente rápida velocidade entre filmagem, consumo e dispersão das imagens nos circuitos – são marcas que, no mínimo, questionam a ideia preconcebida de filme no imaginário ocidental, senão a implodindo, ao menos alargando-a para se contrainventar (Wagner 2010) nesse outro modo de filmar e assistir (DEMARCHI e DIAS, 2018. P. 45).

Analisando esses filmes notamos que o foco está em registrar a beleza da festa, das pessoas enfeitadas, dos adereços, das pinturas. A beleza do filme é a beleza no filme. Os enquadramentos usados são sempre na tentativa de capturar essa beleza, com planos gerais, buscando mostrar um conjunto coeso e planos mais fechados, mais aproximado de uma ou mais pessoas, com planos inteiros (corpo inteiro) ou planos médios (da cintura pra cima), mostrando a pessoa pintada e paramentada, além de mostrar as danças individualmente, a parte do todo.

Monta-se o filme juntando os diversos planos filmados da atividade, sempre respeitando uma ordem cronológica. A narrativa do filme respeita a própria narrativa da atividade. Porém, excetuando o filme sobre o centro de mídia Koko jagoti, nas transições entre os planos não se têm uma intenção de conectá-los, dando um novo sentido, ou direcionando a atenção para algo novo. Os *fades*, ou animações animadas são bastante utilizados para essas transições, talvez por influência dos filmes deles editados por pessoas da cidade, ou por própria “recomendação” do *software* de edição utilizado.

Essa experiência de munir os indígenas de câmera e dar apenas instruções básicas sobre funcionamento do equipamento possibilitou a criação de uma forma singular de filmes. Essa filmagem “mais intuitiva” era a ideia do “Kayapó Vídeo Project”. As pessoas que trabalhavam com audiovisual no TI Kayapó aprenderam a partir de abordagem parecida, os filmes de aldeias vizinhas que os indígenas da A’Ukre acabavam tendo mais contato, tinha uma ideia parecida.

Enquanto a ideia primeira do Vídeo nas Aldeias era fazer filmes que se aproximassem mais de uma linguagem ocidental, Terence Turner, com o “Kayapó Vídeo Project” pretendia o oposto.

Nosso procedimento de edição consiste em passar as imagens filmadas com o câmera Kaiapó que as filmou, fazendo um relatório das cenas e, a seguir, o Kaiapó assume o controle da edição, enquanto eu o ajudo com as referências das cenas filmadas originalmente, conforme a necessidade. Dependendo da familiaridade do editor Kaiapó com o equipamento de edição, um técnico pode ou não estar presente. Tentamos limitar a assistência na edição às técnicas elementares de inserção e montagem, compatibilidade de cortes adjacentes, uso de cortes eliminando algumas tomadas e inserções, evitando zooms e movimentos de câmera muito bruscos. Não tentamos ensinar noções ocidentais ou estilos de enquadramento, montagem, cortes rápidos, flashbacks, ou outras formas de sequência narrativa ou antinarrativa, nem buscamos coagi-los quanto à duração ou outras características que podem fazer o vídeo mais acessível ou aceitável para uma plateia ocidental. Um de nós pode, eventualmente, sugerir o melhor lugar para um corte ou uma tomada a ser tirada, mas o editor Kaiapó permanece livre para rejeitar tais sugestões e mantém o controle da forma e do conteúdo (TURNER, 1993, p. 89).

Mesmo num processo que buscava dar mais liberdade à produção indígena, havia um ensinamento mais técnico sobre alguns aspectos do cinema. E, além de terem contato com filmes nesse estilo, à época dessa experiência da A'Ukre, a aldeia já tinha acesso à televisão, antenas parabólicas, aparelhos de DVD, ou seja, já tinham contato com produções ocidentais e, conseqüentemente, acabavam adquirindo alguma influência. No caso dos cortes em que vemos transições animadas, poderíamos imaginar também alguma influência dos editores dos vídeos anteriores ao centro de mídia. Mesmo não tendo acesso a este material, sabe-se que levavam esse material para *Lan Houses* de cidades vizinhas. Certamente usavam transições que já vêm em pacotes básicos de software de edição, como o “Windows Movie Maker” que já vinham instalados de fábrica, junto com o conhecido sistema operacional da Microsoft.

A câmera, o cinema, tem sua própria história de desenvolvimento, um contexto específico, sua inserção em novo contexto já leva inerente preceitos básicos. Por isso, um cinema puramente mebêngôkre seria impossível. Num contexto já com esse acesso, potencializa ainda mais o empecilho dessa pretensa pureza. E sendo o regime de conhecimento mebêngôkre identificado com uma simbólica da predação, são caracterizados pelo anseio ao conhecimento do Outro. Querem, cada vez mais, aprender as técnicas próprias do audiovisual.

#### **4.2 Segundo momento: Memórias e cotidiano como beleza**

Era ideia dos parceiros da aldeia, Laura e Diego, abrir o campo de possibilidades, para que os indígenas, a partir disso, pudessem ir construindo o seu próprio estilo. Isso harmonizou com esse conhecido ímpeto mebêngôkre pelo conhecimento do Outro. Na busca pela soberania visual, os mebêngôkre também queriam dominar a técnica audiovisual a partir de diferentes perspectivas cinematográficas. Para além das instruções básicas de operação da câmera, queriam se aprimorar cada vez mais na técnica do branco.

A gente está querendo fazer oficina uma atrás da outra pra poder aprender mais. Foram 5 oficinas. Eles [os novos cineastas] não sabem

fazer edição. Às vezes eu ajudo, o Bepkadjoiti também ajuda a ensinar. Por isso que a gente sempre fala com pessoas que são cineastas pra ajudar nós, ensinar nós mais, pra nós mesmos seguirmos esse caminho, fazendo edição. Pra geração em geração gravar nossa cultura, nossa tradição, nosso canto, dança, tudo que a gente tem, nossa história. está faltando muito isso pra nós. A câmera, a gente tem pouco, mas consegue emprestar pro outro trabalhar. Assim funciona nosso trabalho. Mas isso fatla muito pra nós: fazer oficina de edição, além da de filmagem (KAYAPÓ, 2022. Informação verbal).

Por isso, depois da construção do centro de mídia, uma nova etapa do projeto se mostrou necessária, as oficinas para formação de cineastas indígenas. O projeto concorreu a um edital da Programa de Apoio à Extensão Universitária da Universidade Federal de Uberlândia (ProExt/UFU) e a partir desse recurso se pretendia realizar três oficinas: uma de filmagem, outra sobre direitos autorais, direitos de imagem e propriedade intelectual e, por último, uma oficina de edição de vídeo. O projeto foi aprovado em 2015. Porém, por conta da crise política instalada no Brasil com o Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, essas iniciativas ficaram estagnadas. A verba, então, só foi liberada no mês de junho de 2017.

Por conta do interesse demonstrado pelos anciões da aldeia nos filmes de grupos indígenas, resultados de oficinas realizadas pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”, além da notória experiência do projeto com essas oficinas, a intenção era contratar o projeto. Por conta da burocracia do edital não permitir essa ligação direta com o projeto, contratou-se então pessoas pertencentes a ele para que realizassem as oficinas.

Aí a gente retomou tudo, né? Mas nisso, eu já tinha feito o primeiro contato com o Vídeo nas Aldeias. Eu estava elaborando um projeto que eu já tinha ideia de fazer as oficinas. Já tinha ideia de contratar pessoas do Vídeo nas Aldeias pra trabalhar com a gente, que eles tinham experiência. E ficou nessa expectativa da liberação desse curso(...). A gente retomou, eu mandei um e-mail pro Vincent Carelli falando sobre a iniciativa, explicando todo o contexto, todo esse histórico que te falei: como é que tinha surgido a ideia, em que pé a gente estava, os recursos e tudo mais (SOARES, 2022. Informação verbal).

O atraso na disponibilização do recurso não foi acompanhado por uma possibilidade de reprogramação no cronograma. Os prazos para execução da verba se mantiveram e não teria tempo hábil para realização dessa oficina de edição de vídeo. Foram realizadas as outras duas e a última ficou apenas no planejamento, aguardando verba em novos editais, o que ainda não aconteceu. E, além disso, a execução das oficinas se revelou mais cara do que se previa no projeto. Dificuldades burocráticas em relação às licitações (de gasolina, por exemplo, que deveria ser licitada na cidade de origem do projeto), deslocamento e mantimentos para uma equipe grande, que contava com os doisicineiros do Vídeo nas aldeias, uma cozinheira, um cinegrafista americano, representando a Universidade de Purdue e representantes, também, da Universidade de Uberlândia: professor Diego Soares e cinco alunos da graduação e pós-graduação, gerou um grande custo. O que precisou de uma nova contribuição da parceria com a Universidade de Purdue.

O primeiro passo da oficina foi separar os grupos. Motivado pelo trabalho que Laura Zanotti e Ingrid Ramón Parra já vinha desenvolvendo com as mulheres da aldeia com fotografias e filmagens e apoiada, também, pela Ngreikamoro, que recentemente havia se tornado cacica, era prerrogativa que a metade dos participantes da oficina fossem meninas. Foram escolhidas 8 pessoas (então, 4 homens e 4 mulheres), que, por sua vez, foram divididos em duplas. Pat-í lembra que a divisão das duplas respeitou os gêneros, por terem coisas interditas para cada um.

Primeiro dia, reunião com a equipe. O que a gente pode fazer, o que é mais fácil fazer, o que é difícil fazer. E de lá a gente dividiu. Na nossa tradição, tem muita coisa que a gente não pode fazer. Por exemplo: a minha cunhada está dentro desse centro de mídia e eu não posso falar com ela, só com outra pessoa. Por isso, o Vídeo nas Aldeias dividiu nós. Só homem pra cá e só as meninas pra lá (KAYAPÓ, 2022. Informação verbal).

A escolha da análise do filme Shomōtsi, no segundo capítulo, como representante de uma fase posterior do projeto “Vídeo nas Aldeias”, dentre tantos outros possíveis, é estratégica. Mesmo não tendo roteiro pré-estabelecido, não significa que não exista roteiro algum antes da gravação ou da montagem do filme. Nas oficinas, há o costume de dar indicações do que se filmar e isso já conduz a narrativa para um caminho. No filme em questão, o exercício era o de acompanhar

algum personagem da aldeia, segundo diz o cineasta-narrador. Na oficina feita na aldeia A'Ukre, o exercício indicado foi o mesmo.

A orientação geral, inicial, foi que eles escolhessem personagens. Eu acho que essa ideia do personagem estava muito presente. Seguir alguém da aldeia, nas suas atividades diárias e tal. Mas a escolha de quem eles iam efetivamente seguir, era uma questão que eles mesmos definiam (SOARES, 2022. Informação verbal).

Com essas informações iniciais, além de uma breve introdução sobre funções da câmera, os alunos partiam para acompanhar e filmar seus personagens. Esses exercícios eram livres. Filmavam pela manhã ou pela tarde, e nos turnos sem filmagem, costumavam reunir para ver o material bruto. E, debruçando-se nessas imagens, osicineiros davam orientações de filmagem para os participantes. Dicas de possíveis ângulos de filmagem, novos tipos de enquadramentos a serem testados, para onde que a atenção deveria ser voltada durante a filmagem. “Era uma oficina de filmagem, a ideia era que eles tivessem contato com essas técnicas de filmagem e dentro desse universo eles pudessem também escolher o seu caminho” (ibid.).

As filmagens da oficina que tive contato não estão finalizadas, não houve ainda um processo de montagem. O material bruto não nos dá acesso a roteirização definitiva de um filme - que chamamos neste trabalho como sendo - de “exploração”, que se dá exatamente nessa pós-produção. Mas dá acesso a todo bastidor que ficaria de fora, acesso às escolhas de planos sem os crivos de uma pós produção. A dupla, para atividade, escolheu seguir uma liderança antiga da aldeia, o cacique Kupato, que, por causa da idade já avançada, havia se aposentado. Tive acesso à sessenta e quatro arquivos de vídeo. Cada um deles identificado com a data e o turno do dia em que foi filmado<sup>10</sup>, portanto, sabe-se que foram oito diárias de filmagem e em dois deles foram feitos em dois turnos. Um conjunto de sete filmagens pela manhã e três pela tarde. As filmagens são de dezembro de 2017.

---

<sup>10</sup> Exemplo de nome de arquivo: “Ofic VNA Gr 1 M - 05-12-16 (1)”. “Gr 1”: deve indicar o número do grupo; “M” indica que foi filmado pela manhã; “05-12-16”: data; “(1)”: posição da filmagem dentre as outras do dia. Supõe-se aqui que, apesar da possibilidade das datas não estarem corretas, o ordenamento esteja.

#### 4.2.1 Descrição dos filmes do segundo momento

A primeira filmagem acontece no dia 5, pela manhã. Começam a filmando a entrada na casa do cacique, caminhando com a câmera na mão. Vão até o seu quarto e o gravam pegando seus adereços. Acompanham ele até o fundo da casa. Ele se prepara para ser entrevistado por Pat-í e seu parceiro de filmagem (Figura 37). E essa preparação é filmada. Mostra ele se pintando e colocando seus adereços. Por mais que seja uma entrevista, a câmera está sempre na mão. Então a narrativa não fica presa no que é falado. A câmera percorre o gestual, os adereços, as pinturas, as expressões do rosto: um rosto forte, mas cansado pelo avançar da idade, mas também de algo que parece ser doença de Parkinson em uma fase já avançada (Figura 38).

O grupo volta pra casa do cacique no dia seguinte pela manhã. Há muita imagem em torno da casa, ainda amanhecendo. O cacique, já quase todo ornamentado, usa uma lanterna pra terminar de se vestir.

Depois de um tempo, voltam a filmar o cacique, que tirou algum dos artefatos, vestiu uma camisa e agora está trançando palha (Figura 39). Quando a esposa do cacique se aproxima da filmagem, a câmera passa a acompanhá-la, até ela se sentar ao lado deles (Figura 40). Quando voltam à tarde, filmam a esposa do cacique preparando uma planta (Figura 41). O cacique pega uma muda dessa planta e vai para o roçado para plantá-la, no caminho vai falando sobre outras plantas que vai encontrando (Figura 42).

Figura 37 - Pat-í conversa com o cacique



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 38 - câmera aproxima do rosto do cacique



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 39 - Cacique trabalhando



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 40 - Cacique e sua mulher conversam



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 41 - Mulher prepara planta



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 42 - Cacique caminha com planta na mão



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

No dia 07, pela manhã, somando dois planos, filmam mais de 30 minutos do cacique trançando. Depois ele conversa por um tempo e depois vai para a rede.

No dia seguinte, temos dois planos filmados, com mais de 30 min de duração somados, com o cacique na rede conversando. Enquanto que no terceiro, nos primeiros minutos, a movimentação da esposa na proximidade chama atenção dos filmadores e a câmera passa a filmá-la. Ela está trabalhando com a lenha, fazendo fogo. A câmera vai até ela. Mais distante, ainda se ouve a voz do cacique conversando com a dupla. Agora o som em destaque é do manuseio da lenha. A mulher conversa com o cacique e a câmera volta para ele, fica um pouco nele e percorre o caminho de volta até a mulher, ainda com a lenha. A câmera fica, enfim, fixa no chão, filmando a mulher e sua fogueira. Por um momento a mulher sai para pegar mais lenha e a

câmera continua na fogueira (Figura 43). Com seu retorno, a câmera faz um novo movimento e revela uma panela. Na sequência, a mulher pega folhas para enrolar farinha dentro. A partir daí as próximas sequências o foco é na mulher. A câmera a acompanha, que vai buscar dentro da casa uma tartaruga, que é preparada e colocada na fogueira. Posteriormente, a tartaruga é retirada do fogo e é colocado um pouco daquela farinha dentro dela. A câmera mostra com detalhe essa preparação. Por fim, a câmera afasta, num plano mais geral, mostra o fundo da casa, onde todos estavam e a fogueira. A última sequência do dia começa com o mesmo Plano Conjunto, depois a câmera aproxima pra mostrar o final do preparo da tartaruga e a comida sendo compartilhada entre os dois (Figura 44).

Pela manhã do dia 9, os produtores voltaram a conversar com o cacique enquanto trança palha. Mas exploram outras composições de quadro. Dessa vez ele não estava todo paramentado para recebê-los. Numa dessas novas composições, uma galinha chama atenção da câmera (Figura 45), que nesse momento passa a filmar um pouco da criação. Em outra composição, pegam um sobreombro, pra mostrar o trabalho do cacique (Figura 46). Pela tarde continua a mesma temática de filmagem.

No dia 12, pela manhã, a equipe acompanha o cacique até o pátio da aldeia, na casa dos homens. Lá o cacique conversa com os jovens indígenas. Há 2 horas e 30 minutos de filmagem dessa conversa. Focando sempre o cacique e em boa parte do tempo, mostrando ao fundo os jovens atentos ao que o cacique fala (Figura 47).

A equipe volta para conversar mais com o cacique, na tarde do dia 15, enquanto ele ainda trabalha com o objeto feito de palha. Aqui também não estava paramentado. Durante a filmagem a mulher aparece e começa a pintar o corpo do cacique.

Na manhã do dia seguinte, a câmera acompanha o cacique no seu trabalho e sua mulher, ao seu lado, fumando cachimbo (Figura 48). Acompanha a conversa dos dois. O cacique usa no seu trançado, também, uma linha moderna, vermelha. Ao fim da última sequência filmada, o objeto se revela: uma bolsa.

Figura 43 - Câmera foca na fogueira



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 44 - Cacique pega carne da tartaruga



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 45 - Câmera foca em galinha



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 46 - Sobre-ombro no trabalho do cacique



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 47 - Cacique conversa com jovens na casa dos homens



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Figura 48 - Cacique finaliza seu trabalho enquanto mulher fuma cachimbo



Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

#### 4.2.2 Análise dos filmes do segundo momento

Nessas imagens filmadas ao longo do curso, conseguimos notar de forma mais contundente um fato importante notado nos filmes analisados anteriormente: a importância do kukràdjà mebêngôkre na produção desses filmes, a busca por transparecer essa beleza pela imagem, através dos artefatos, dos enfeites, das pinturas: o cacique, para se dispor à câmera, à entrevista, antes ele se ornamenta todo.

Características da atividade permitiu amplificar essa percepção. A partir das ideias de um cinema de exploração, a câmera deve estar a maior parte do tempo gravando. O que permite ao espectador acompanhar camadas a mais da realidade, para além da ação foco da filmagem, restituindo a continuidade do comportamento humano, os tempos mortos, reestabelece conexões com coisas, espaços e pessoas que não receberiam atenção numa filmagem mais “roteirizada”, ou atenta à uma ação já prevista. O próprio cotidiano convida a câmera a tecer essa realidade.

Uma filmagem que se aproxime mais do cinema direto, acaba oferecendo uma visão distinta do que seria uma oficial, elaborada, preparada. Mostra os bastidores e habilidades dos profissionais, os anseios mais íntimos, particulares, que não apareceriam em algo roteirizado. Além disso, vislumbra os significados de algo que é emergido da inexistência. Abandona-se a busca por um retrato, por uma construção da narrativa em que ela seja a própria construção das relações dos personagens que nos são apresentados. Se o movimento da câmera permitiu que a realidade transbordasse a moldura (DELEUZE, 2018), trazer para a imagem sua própria construção, seus próprios dispositivos e operações, permite um novo ponto de vista, que faz transbordar as relações de seus personagens.

A câmera já começa a filmagem muito antes de começar o seu motivo: a conversa com o cacique. Primeira coisa que vemos na filmagem é o caminho da câmera até sua casa. Vemos todo o contexto ao qual essa casa está inserida: o pátio mais distante, a vizinhança, o fundo da casa. Entramos na casa e vemos alguns de seus cômodos, alguns objetos dispostos, como uma caixa de som, em um tripé, posicionada em um corredor.

O fato de a entrevista não ser nos moldes de um modelo mais jornalístico, acaba mostrando nas imagens os cineastas-indígenas, que são também parte do filme. O personagem conversa com a câmera, e a câmera, além de filmar o personagem, em boa parte das cenas, pega o parceiro de filmagem de quem está com a câmera. Para além de uma pretensa objetividade com um molde mais clássico, traz a questão da autoria, mostrando que o cineasta indígena não apenas é produtor do filme, mas parte ativa da narrativa.

Outra orientação que direciona para essas novas camadas de realidade é a questão do personagem. Quando a câmera chega ao quarto do cacique, vemos o seu cuidado com seus nêkrêjx, seus adornos, que estão guardados. Antes de começar a entrevista, acompanhamos toda sua preparação para que apareça belo diante da câmera. Vemos ele se adornar, se agachar ao lado da fogueira para poder pintar seu rosto. Com o passar dos dias e com as repetidas filmagens, o cacique vai diminuindo seu ímpeto por essa produção: começamos a ver ele sem enfeites, com camiseta de time de futebol e vamos, aos poucos, penetramos cada vez mais no íntimo de seu cotidiano.

O personagem é uma categoria ocidental e – para não estender num longo debate – está diretamente ligado a distinção moderna entre sociedade e indivíduo, este sendo o valor supremo: “... o ser moral independente, autônomo e, por conseguinte, essencialmente não-social, portador dos nossos valores supremos” (DUMONT, 1985, p. 37). Lembrando sobre a fotogenia (ver no primeiro capítulo), sabemos que o espectador de uma obra tem que ser capaz de se reconhecer no personagem. É ele quem planeja as coisas, a narrativa é centrada na superação de seus obstáculos, a ação é centrada nele e as imagens do filme devem *retratar* esse personagem. Por mais fictício que seja, é nele que o espectador terá reconhecida suas emoções, desejos, vontades, incapacidades.

Com uma “câmera exploradora” os realizadores indígenas conseguem superar esse “conceito” de personagem ocidental e alcançar um personagem-mebêngôkre, que está muito mais associado a uma ideia de ator-rede. “O “ator, na expressão hifenizada “ator-rede”, não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção” (LATOURET, 2012, p.75). Não são ideias de aflições e emoções pessoais que se busca, não é o retrato de uma

biografia de alguém, é antes uma cartografia das relações desse personagem, este que seria um nó do encontro dessas relações. O ator é um evento único, uma encruzilhada. Ele é definido por sua capacidade de ser um mediador, de fazer sempre novas conexões, reestabelecer ou manter outras antigas.

Em se tratando dos intermediários não há mistério algum, pois o que entra prediz perfeitamente o que sai: não estará no efeito nada que já não tenha estado na causa (...). Para os mediadores, a situação é outra: as causas não pressupõem os efeitos porque propiciam apenas ocasiões, circunstâncias e precedentes. Em resultado, muitas coisas *estranhas* podem surgir de permeio (...). Na medida em que elas [ações] sejam tratadas como causas simplesmente transportadas por intermediários, nada lhes será acrescentado pelos veículos escolhidos para produzir seus efeitos. Causas, nessa teologia estranha e muito arcaica, criam coisas, ao que se supõe, *ex nihilo*. Mas quando os veículos são tratados como mediadores que engendram outros mediadores, então inúmeras situações novas e imprevistas ocorrem (induzem coisas a fazer *outras coisas* que não eram esperadas). De novo, é como proceder a distinções miúdas, enquanto as diferenças no tipo de cartografia são imensas. A primeira solução desenha mapas do mundo compostos de poucas ações seguidas por consequências que são meros efeitos, expressões ou reflexos de algo mais. A segunda solução, preferida pela ANT [*Actor-network theory*], pinta um mundo feito de *concatenações de mediadores*, nas quais pode-se dizer que cada ponto age plenamente (LATOIR, 2012, p.92-3).

Mesmo o foco sendo no cacique, a câmera, que está ligada a todo tempo, passeia por suas ações, por suas expressões e pelas mais diversas conexões que esse personagem estabelece em seu dia-a-dia. Essa sua relação com seus adornos, com a sua casa, com a área ao fundo de sua casa, onde parece passar a maior parte de seu tempo, seja trabalhando em algo, ou conversando. Vai nos abrindo novos espaços para complementar ainda mais nossa imaginação sobre o contexto ao qual o personagem está inserido. Vemos sua relação com a esposa, e a relação dela com ele e o espaço, mas também com outros novos elementos, como a comida, a lenha, o cachimbo, a planta. E desta temos uma nova conexão com o cacique, que vai até o roçado plantar a muda e no caminho ensina para a câmera sobre as mais variadas plantas que vão encontrando por esse caminho. E, ainda, vemos a conexão dele com o artesanato em que está trabalhando, em detalhe e a partir dos mais variados ângulos.

Nesta atenção dada ao personagem, acabamos vendo toda a sociedade: a aldeia, refletida no indivíduo. Além de gravar o que é falado, as histórias contadas são gravadas para as próximas gerações: o que é feito, os gestos, os modos de se fazer também são gravados. O filme acaba funcionando como uma ferramenta que traz de volta, a partir de uma nova materialidade, a função dos anciões como transmissores da tradição. Se antes essa transmissão se dava a partir da oralidade, agora se dá, também, a partir dessas gravações.

Agora dessa vez desse ano pra frente todo mundo está querendo aprender mais as tecnologias do branco. Por que a gente quer aprender mais tecnologia? Porque antigamente a gente ouvia a nossa vó, a nossa tia, a nossa mãe, pela cabeça, pela memória. É urgente agora o que a gente está fazendo, com os mais velhos, para contarem a história pra gente e já ficar gravado para as próximas gerações. Por isso, que a gente quer fazer isso mais rápido (...). É muito importante a gente gravar, filmar a história dos mais velhos, porque eles estão indo muito rápido. A gente não tem mais velhos. Por isso, a gente está fazendo filme mais rápido pra gente mostrar para as gerações novas que estão vindo pra eles não esquecerem a nossa tradição, a nossa cultura, os nossos costumes, o que a gente tem dentro do mato, da aldeia (...). A gente aprende a usar câmara, celular e a gente não vira branco. A gente vira mebêngôkre ainda. A gente fala, a gente pinta. Quando a gente anda na cidade a gente usa a roupa do branco, tênis, se arruma. Mas quando a gente entra na aldeia, a gente não usa camisa, a gente faz festa, a gente pesca, a gente caça. Então, por isso que os jovens estão olhando o nosso trabalho, olhando a câmara, olhando o celular, a tecnologia do branco. Eles querem fazer como o branco faz: guardar as coisas pra futuro (KAYAPÓ, 2020).

Essa avidez dos indígenas pelo aprendizado da técnica, de todo mundo querer “aprender as tecnologias do branco”, a busca por mais oficinas de filmagens, assim como as de edição, nos remete à “economia da predação” citada no capítulo anterior. Gordon (2006) traz que o contato dos Mebengokre é baseado em dois estados diferentes: *àkrê* (valente, feroz, perigoso, corajoso) e *uabô* (manso, pacífico, domesticado, humilde). Tal constatação se aproxima dos discursos-ação que Gallois (2002) captou entre os Waiãbi quanto às suas “falas para o branco” debatido no primeiro capítulo.

Em dias normais de visitas à cidade, os Xikrin se vestem como brancos, não se preocupando com adereços e pinturas tradicionais, apresentando, dessa forma, uma aparência “pacífica” (que seria o equivalente do estado *uabô*). Enquanto que as idas

à cidade para eventos políticos importantes, como quando vão se reunir para debates com os representantes do Convênio da Vale do Rio Doce, são ritualizadas, lembrando mesmo os rituais tradicionais que antecederiam expedições guerreiras. Algumas vezes, inclusive, os Xikrin marcavam as datas desses encontros para coincidir com alguma cerimônia tradicional. Indo à cidade, adornados e pintados como se estivessem indo para a guerra, os indígenas encarnavam o outro estado: *àkré*.

O autor (GORDON, 2006) considera o mito da Grande Ave Predadora *Àkti* (gavião-real) como sendo o mito de origem dos adornos plumários, assim como dessa bravura *Mebêngôkre*. Os indígenas, antes, eram fracos, covardes (*uabô*), além de não possuírem armas, presas fáceis do gavião gigante *Àkti*, que os carregavam até seu ninho para poder devorá-los. Um dia, os irmãos *Kukryt-uire* e *Kukryt-kakô* estavam com sua tia no mato, quando ela foi atacada pela ave. Os meninos fugiram e seu tio, para se vingar da ave, decidiu transformar os irmãos em super-homens, abrigando-os numa gruta e alimentando com beiju, banana e tubérculos. Quando já estavam fortes (mais fortes do que qualquer outro indígena) foram caçar a ave, utilizando armas ganhadas pelo tio: borduna, lança e um apito de taquara. Foram até a árvore onde ficava o ninho, fizeram um abrigo de palha. Atraíram a ave com o apito, quando ela tentava atacá-los, escondiam no abrigo. Assim fizeram, até deixá-la desorientada e cansada, quando, enfim, atacaram usando a borduna e a lança. Depois de matar a ave, os irmãos arrancaram suas penas e colocaram na cabeça, celebraram e depois depenaram-na e sopraram suas penas, que se transformaram em novos pássaros. A partir disso, o autor coloca que o mito da ave *Àkti*...

... é a origem lógica, a fonte cósmica originária da *àkré-ez*, isto é, da capacidade de predação ao invés de ser presa, da capacidade de assumir a posição de sujeito ao invés de objeto da ação de outrem. O mito revela como os *Mebêngôkre* concebem todas as aves existentes como partes corporificadas, vestígios, de uma grande ave potência. *Àkti* é o epítome do próprio *espírito da predação* (ou predação em espírito) (...). O mito estaria, assim, estabelecendo algumas condições sob as quais a ação humana (dos *Mebêngôkre*) poderá operar daí em diante. Adquirida a capacidade de assumir o ponto de vista do sujeito (por meio da ação predatória sobre um outro), bem como os instrumentos desta ação, os *Mebêngôkre* podem então continuar, por meio de novas ações, seu processo de aquisição de *outras* capacidades diferenciais, oriundas de outros seres, objetivadas em outros signos – capacidades que serão parte também do seu processo

de constituição enquanto um tipo de gente específico, capaz de se reproduzir e seguir vivendo (GORDON, 2006. P. 225-6).

Pensando a construção do Cinema Mebêngôkre a partir da filosofia da predação, vemos que essa busca por trocar a posição de objeto da ação para se tornar sujeito, pode ser vista na busca de se apropriar do filme, dos aparelhos audiovisuais, para serem os produtores de sua narrativa, ao invés de objetos, personagens, da narrativa ocidental. Mas essa aquisição de novas capacidades não transforma os indígenas em brancos, nem seus filmes serão como os filmes dos brancos que auxiliam nesse processo de aprendizado desses novos elementos, assim como os irmãos não se transformaram em ave, depois da vitória, nem precisaram ser aves para conseguir tal feito. A vitória só veio pelo fato de os irmãos terem sido demasiadamente Mebêngôkre: as armas utilizadas foram transmitidas por seu tio, o abrigo ao pé da árvore foi feito com as técnicas de sua própria cultura, para ficarem fortes pra poder combater Àkti comeram alimentos tradicionais dos Mebêngôkre. Os conceitos e técnicas de filmagem, mesmo com intensificado contato com instrutores brancos, jamais serão mera reprodução do que aprenderam, e sim técnicas transformadas, a partir de um regime sociocosmológico diferente do “original” dessa tecnologia.

Sobre a percepção da necessidade de gravar os mais velhos se acentuou no contexto de covid-19, pelo medo de se perder os mais velhos e com eles, sua cultura. Além da faixa etária mais elevada ter sido mais afetada pelo Corona Vírus, as populações indígenas também estiveram mais vulneráveis, por causa da dificuldade de acesso à saúde, como também a dificuldade de se manterem isolados, por causa da quantidade elevada de pessoas vivendo no mesmo espaço (BBCNEWS, 2020). Por isso a pressa em filmar os mais velhos. O “gravar as coisas para o futuro como os brancos” é o processo de mumificação, explanado por Bazin (2018), ou de hominização, de Hui (2020). É a busca de uma forma de vencer o tempo, atravessar a morte. Salvar os seus anciões nesses filmes é uma forma de salvar a sua cultura contra a ação do tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de sua origem como empresa colonialista, a Antropologia é a disciplina que trabalha a “ciência do homem”, mas antes uma ciência humanizada, preocupada com a ética e a transformação da vida das pessoas estudadas (INGOLD, 2019). Isso acontece quando ela abandona a pretensão de uma objetividade absoluta, que acredita apreender o Outro como uma representação, transformando-o em um retrato, entendendo que é impossível abandonar os pressupostos mais básicos da nossa cultura para esse trabalho de estudar o outro. E passa, então, a adotar uma objetividade relativa que tem como pressuposto que o entendimento de uma cultura diferente se dá por sua relação com a cultura do pesquisador (WAGNER, 2012).

O Cinema, além de ser outro agente importante no desvelamento do ser humano, serviu também como um importante aporte para a antropologia, das diversas formas. Como material primário de estudo dos antropólogos de gabinete, como um auxiliar do antropólogo trabalhando em campo, junto com o caderno de campo, lembrando acontecimentos, ou elucidando outros que tenham passados despercebidos. Além dessas e outras formas, o Cinema tem servido como elemento primordial a uma antropologia compartilhada.

Quando retiramos o indígena de dentro da moldura de um retrato e trazemos ele para trabalhar – conosco – atrás de uma filmadora, trazemos ele também para participar das construções de dispositivos, mecanismos da construção de uma imagem sem moldura, que transborda relações e significados. Num esforço mútuo de aprendizado sobre a utilização de um novo equipamento, sobre o desvelamento do ser-indígena nessa transposição de uma cultura para a imagem, assim como o estudo sobre esse processo em si.

O esforço de Jean Rouch, que serve de inspiração não só ao Vídeo nas Aldeias, como também a uma antropologia que se pretende compartilhada é o de trazer os atores-nativos para serem, também, autores da narrativa. Seu trabalho se assemelha ao método etnográfico por consistir em “... seguir aquilo que os nativos fazem e dizem” (HIRANO, 2020, p. 62). Mas o projeto parece dar um passo atrás, ampliando sua profundidade de campo, para acompanhar o processo de construção de uma narrativa indígena. Enquanto Rouch busca “... colocar a interpretação do nativo sobre um texto

etnográfico do antropólogo” (ibid. p. 62), o projeto Vídeo nas Aldeias colabora para que a própria interpretação seja construída pelos nativos. Possibilitando, ao espectador, imaginar a imaginação.

A verdadeira contribuição da antropologia não está em sua literatura, mas em sua capacidade de transformar vidas. É por isso que a ideia de “antropologia aplicada” tem tão pouca força na disciplina. Não é porque queiramos manter o nosso conhecimento para nós mesmos, puro e não corrompido pelo uso, mas porque não pode haver conhecimento que não cresça do nosso engajamento prático com outros. Pois o que impulsiona os antropólogos, em última instância, não é a demanda por conhecimento, mas uma ética do cuidado. Não nos importamos com os outros, tratando-os como objetos de investigação, atribuindo-lhes categorias e contextos, ou explicando-os. Nós nos importamos ao torna-los presentes, para que eles possam dialogar conosco e nós possamos aprender com eles. Essa é a maneira de construir o mundo onde haja lugar para todos. Nós só podemos construí-los juntos (INGOLD, 2019, p. 72).

Autores como Sahlins (1997), Gordon (2006) e Turner (1992) colocam que, mesmo que o contato entre brancos e indígenas tenha sido historicamente nocivo para estes últimos, mesmo o Ocidente, capitalista, universalista, ser uma máquina de supressão da diversidade, são exatamente os indígenas ocupados neste contato quem tem se dedicado para a preservação dos seus grupos. Se o jogo está dado pela “sociedade englobante”, são eles que aprendem como jogar e tentar subverter a partir de suas próprias regras.

O cinema, a utilização dos aparelhos de áudio e vídeo, tem sido um desses jogos que os indígenas tem demonstrado extrema habilidade para jogar. E o caso do cinema mebêngôkre na aldeia A’Ukre é um exemplo disso. Além de ver no personagem “Cacique Kupato” um potente mediador, vemos também essa potência mediadora nos próprios equipamentos audiovisuais, como a gravador de voz que possibilitou os indígenas serem agentes ativos em suas negociações, percebendo que a palavra do branco não era garantia alguma, tendo os acordos gravados não seriam mais ludibriados.

Mas com a câmera, esse poder de mediação atinge novos patamares. Sua capacidade de criar novas conexões, trabalhar na manutenção de existentes e reestabelecer antigas, é notável. Na filmagem de eventos, os mais jovens acabam se reconectando com festas tradicionais de seu grupo, em suas preparações para as

filmagens, transmitir a beleza e cultura mebêngôkre às imagens, para deixar o filme também belo. Casas voltam a utilizar pinturas, adereços e prerrogativas que haviam por algum motivo sido abandonados, para exibir a beleza, o kukràdjà de sua casa, assim como compor o kukràdjà geral do grupo.

Quando acompanham o cotidiano do cacique aposentado Kupato, além de manter e reestabelecer conexões dos mais novos, principalmente os que produzem o filme, com a sabedoria de um antigo ancião, suas memórias e histórias que poderiam estar adormecidas com a aposentadoria, reconecta também o cacique com suas antigas atividades. Isso fica mais evidente nas filmagens em que levam o cacique para conversar com os indígenas mais novos na casa dos homens, para transmitir seus conhecimentos, compartilhar os cantos, as danças, atividade comum à função do cacique. Essa reunião na casa dos homens foi feita especificamente para tal atividade, a filmagem durante a oficina do Vídeo nas Aldeias e acabou reestabelecendo essas conexões, tanto de um lado (mais jovens – Kupato) como de outro (Kupato – suas antigas funções como cacique).

Como novas conexões estabelecidas com o advento da câmera, temos a possibilidade de aquisição de prestígio dos jovens, através dos filmes, por acabarem se tornando uma ponte entre sua aldeia e a “sociedade envolvente”, poderem transmitir esses filmes tanto para os brancos, quanto para outros grupos indígenas, para as outras aldeias. Essa própria circulação dos filmes que possibilita mais grupos conhecerem as narrativas e a cultura mebêngôkre. Como também possibilita o próprio filme ter/ser uma qualidade diferencial na economia de significados mebêngôkre.

Essa qualidade diferencial é inerente ao kukràdjà mebêngôkre. Nos filmes da aldeia A'Ukre parece aparecer essa tentativa nas mais diversas situações, mas é algo que só poderia ser comprovado em campo, mas que conseguimos perceber algumas pistas com os vídeos e as entrevistas com Pat-í. Primeiro o diferencial com as produções ocidentais, em relação à escolha de evitar cortes que interrompam a continuidade de uma ação, de um movimento de câmera, ou até que exclua algum participante do evento filmado, ou ainda um novo sentido dado ao “personagem”, quando durante a atividade de seguir um membro da aldeias, os cineastas indígenas transbordam o indivíduo trazendo os mais diversos agenciamentos que este traça ao longo do seu dia. Diferenciação também entre os próprios produtores da aldeia, percebemos a necessidade de sempre marcar quem foi o editor, além do fato de que

a maioria das produções assistidas neste trabalho se utiliza de imagens de um único filador. E, por fim, uma diferenciação entre as aldeias. Pat-í faz parte do coletivo de cineastas kayapó Beture, está sempre no perfil da rede social “Instagram” do coletivo, participou como um dos representantes do coletivo em uma roda de conversa organizada pelo Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (forumdoc.bh), para falar sobre seu filme “Ingrõny - Pisada forte”. Mas em entrevista pessoal disse que o coletivo é mais uma iniciativa de membros da Associação Floresta Protegida (AFP) e que só foi chamado depois. Pode ser um temor de chocar interesses de diferentes parceiros (AFP e Universidades), como pode ser também, o que é minha hipótese, uma necessidade de se diferenciar das outras aldeias.

Os filmes trazem ainda uma nova materialidade para a transmissão do conhecimento no grupo, além da tradição oral, a memória é salvaguardada em uma memória física, dos computadores do centro de mídia Koko jagoti. Uma tentativa de eternização, manutenção das conexões tradicionais dos mebêngôkre, a partir de uma ideia próxima a mumificação de Bazin (2018), ou hominização, de Hui (2020). Mas há uma grande diferença entre o preservar a cultura através do vídeo aqui dos indígenas com o que faziam os produtores de filmes ocidentais. Estes, imaginando uma possível extinção de determinado grupo, se dispunham a registrar a vida desse povo, com um sentimento predominantemente inventário, para serem armazenados nos museus como mais uma variedade da sociedade humana que existiu. Enquanto que a avidez por registrar logo os ensinamentos dos mais velhos, presentes nos produtores indígenas é para que seu grupo continue existindo, para que as mais longínquas gerações possam ter material para a manutenção dos costumes, para que saibam como fazer determinada pintura, artefato, para que saibam a que Casa pertence, para que tenha acesso a beleza mebêngôkre e assim faça ela continuar existindo, para além da ação do tempo. Para manter e enriquecer seu repertório imagético, que passa a fazer parte, como visto, de seu repertório criativo, o repertório de uma economia mebêngôkre de significados, em constante remontagens, reutilizações. Em constante transformação, como é o kukràdjà.

Por fim, percebermos aqueles indígenas que buscam o contato com o branco não mais como aculturados e sim como agentes que buscam “domesticar o branco”, domesticar suas tecnologias, num anseio de fortalecer o seu grupo, relaciona estreitamente com a filosofia da predação mebêngôkre. Parece contraditório que a

busca por cada vez mais contato, cada vez mais parcerias, seja almejando alcançar uma soberania visual. É importante notar que foi a partir das parcerias que se pôde construir o centro de mídia, que garantiu uma infraestrutura que permitisse um maior armazenamento de suas imagens, seus filmes, como também um maior poder de inventividade, de criação, já que agora podem, eles mesmo, trabalhar com a edição, montarem, construírem suas narrativas. É a partir também desse contato que se apreende a técnica. Quanto maior o contato, quanto mais oficinas, maior o conhecimento que será adquirido, maior o repertório criativo, conquistando cada vez mais domínio sobre a técnica, para que esses cineastas indígenas possam traçar seu próprio caminho enquanto realizadores, criando seu próprio estilo, sua própria imagem.

## FONTES ICONOGRÁFICAS

### Mapas

ASSOCIAÇÃO FLORESTA PROTEGIDA. <https://florestaprotegida.org.br>. **Aldeias**. Acesso em: 14 fev. 2022

HEMMING, John. **Fronteira Amazônica: A derrota dos índios brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

### Imagens em Filmes

**DAS CRIANÇAS Ikpeng para o mundo**. Direção: Natuyu Yuwipo Txicão, Karané Txicão, Kumaré Txicão. Produção: Vídeo nas Aldeias: Brasil, 2001, 1 DVD (35 min).

**O ESPÍRITO da TV**. Direção: Vincent Carelli. Produção: Centro de Trabalho Indigenista; Vídeo nas Aldeias: Brasil, 1990. 1 DVD (18 min).

**NANOOK, o esquimó**. Direção: Robert Flaherty, 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SzFHgrzxGkk> Acesso em: 29 nov. 2021

**RITUAIS e festas Bororo**. Direção: Luiz Thomaz Reis. Produção: Conselho Nacional de Proteção aos Índios: Brasil: 1917. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ein6eKqMBtE> Acesso em: 23 ago. 2021

**SHOMÖTSI**. Direção: Valdete Pinhanta Ashaninka. Produção: Vídeo nas Aldeias: Brasil, 2001, 1 DVD (42 min).

**VÍDEO nas aldeias**. Direção: Vincent Carelli. Produção: Centro de Trabalho Indigenista; Vídeo nas Aldeias: Brasil, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=itzGuwflLOYk>. Acesso em: 25 nov. 2020

### Imagens em livros

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil do centro, noroeste e sul do Mato Grosso**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/559114>

LEA, Vanessa R. **Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: Os Mêbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012

### **Imagens em mídias digitais**

GORDON, César; VERSWIGER, Gustaaf. **Povos Indígenas do Brasil: Kayapó**. Porta Eletrônico do Instituto Socioambiental, ISA, 2002. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre\\_\(Kayap%C3%B3\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)). Acesso em: 14 fev. 2022

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Juliano José de. A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. **Intexto**, Porto Alegre, RS, n. 26, p. 151-169, jul. 2012. ISSN 1807-8583. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/22325>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

ARUCH, Matthew. The Pinkaiti Partnership: a case study of transnational research and education in the brazilian amazon. 2021. 506 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Faculty of The Graduate School Of The University Of Maryland, Maryland, 2021. Disponível em: <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/27710>. Acesso em: 07 mar. 2022.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004

BACAL, Tatiana. Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Org.). **Devires Imagéticos: A etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. P.136-53

**BBCNEWS**. Estudo reforça indícios de que pobres e indígenas são mais vulneráveis à Covid-19. 23 jul. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54274684>. Acesso em: 23 maio 2022.

CÁNEPA, Laura. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006

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

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisa de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2014

COHN, Clarice. **Uma revisão do fechamento social jê: o caso Mebengokré**. In: 28o. Encontro Anual da Anpocs. Caxambu, 2004.

\_\_\_\_\_. **Relações de diferença no Brasil Central: os Mebêngôkre e seus Outros**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

CUNHA, Edgar Teodoro. **Índio Imaginado: A imagem do índio do cinema brasileiro dos anos 1970**. São Paulo: Alameda, 2016.

CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003

DEMARCHI, André. **Kukràdjà Nhípêjx/Fazendo Cultura- Beleza, Ritual e Políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DEMARCHI, A.; DIAS, D. M. Vídeo-Ritual: Circuitos Imagéticos e Filmagens Rituais entre os Mebêngôkre - Kayapó (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142190. Acesso em: 24 nov. 2020.

DUBOIS, Phillpe. A linha geral (as máquinas imagens). **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p.65-85, 1999. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-9.-Todas-as-imagens.pdf> Acesso em: 25 jan. 2021

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FABRI, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006

FAUSTO, Carlos. **Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia**. São Paulo: EDUSP, 2001

FISHER, William. **Dualism and its Discontents: Social organization and village fissioning among the Xikrin-Kayapo of Central Brazil**. Tese (doutorado). Cornell: Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1991.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GALVÃO, Eduardo. Estudos sobre aculturação dos povos indígenas no Brasil. **Revista de Antropologia**. v.5, n. 1, 1957. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1957.110360>

GALLOIS, Dominique; Tilkin. Nossas Falas Duras. Discurso político e auto-representação waiãpi. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida. (Org.) **Pacificando o branco: Cosmologias do contato no Norte-amazônico**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 205-238.

GIRALDIN, Odair. **Cayapó e Panará: luta e sobrevivência de um povo Jê no Brasil Central**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997

GORDON, César. **Economia Selvagem: Ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre**. São Paulo: Editora Unesp: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2006. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788539302970>

\_\_\_\_\_. O valor da beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó). **Série Antropologia**. Vol. 494. Brasília: DAN, UNB, 2009

GORDON, César; VERSWIGER, Gustaaf. **Povos Indígenas do Brasil: Kayapó**. Porta Eletrônico do Instituto Socioambiental, ISA, 2002. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre\\_\(Kayap%C3%B3\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)). Acesso em: 14 fev. 2022

HEMMING, John. **Fronteira Amazônica: A derrota dos índios brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

HIRANO, L. F. K. O antropólogo-cineasta e o nativo-a(u)tor: as transformações de Oumarou Ganda e Petit Touré em Eu, um negro, de Jean Rouch. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 1, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165057. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/165057>. Acesso em: 24 nov. 2020.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve**. Petrópolis: Vozes, 2019

\_\_\_\_\_. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, 30 abr. 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777>. Acesso em: 03 fev. 2020

KAYAPÓ, Pat-Í. In: Mostra Brasileira Contemporânea, ENCONTRO 2: Retratos indígenas: memória e imagens de si. **24º forumdoc.br - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte**. Mediação: Renata Otto, Ruben Caixeta [S. l.]: fórum.doc, 21 nov. 2020. Vídeo. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=YNKAo7DrdZc](http://www.youtube.com/watch?v=YNKAo7DrdZc). Acesso em: 14 mar. 2022

\_\_\_\_\_. Entrevista. [jan. 2022] Entrevistador: Amilton Rosa de Lima. [S. l.], 2022. 1 arquivo .mp3 (18 min.)

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 2013

\_\_\_\_\_. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru: Edusc, 2012.

LEA, Vanessa R. **Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: Os Mêbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012

LÉVI-STRAUSS. Claude. **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MONTE-MOR, Patrícia. Tendência do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p.7-26

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É realizações editora. 2014

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016

PIAULT, Marc. **Antropologia e cinema: passagem à imagem, passagem pela imagem**. São Paulo: Editora Unifesp, 2018

QUEIROZ, Ruben Caixeta. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: **Devires: Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul/dez 2008

REYNA, Carlos. Antropologia e cinema: algumas considerações teóricas-metodológicas (Dossiê: cinema & contemporaneidade: políticas e poéticas audiovisuais). **Revista Ambivalências**, Brasil, v.7, n. 14, p. 10-29, jan/jun 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/12269>. Acesso em: 28 maio 2021

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Índios do Brasil do centro, noroeste e sul do Mato Grosso**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/559114>

RONDON, Cândido Mariano da Silva. **Missão Rondon: apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1077>

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

\_\_\_\_\_. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em vias de extinção. In: **Mana – Estudos de Antropologia Social**, v. 3, n. 1. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional/UFRJ, 1997. P. 41-73. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>

\_\_\_\_\_. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em vias de extinção (parte II). In: **Mana – Estudos de Antropologia**

**Social**, v. 3, n. 2. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional/UFRJ, 1997. P. 103-150. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004>

SAMAIN, Etienne; SÔLHA, Hélio. Antropologia Visual, Mito e Tabu. In: **Caderno de Textos: Antropologia Visual**, Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987, p. 5-7

SANZ, Cláudia Linhares. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 9, n. 2, p. 443-462, ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200011>. Acesso em: 03 maio 2021.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006

SOARES, Diego. Entrevista. [mar. 2022] Entrevistador: Amilton Rosa de Lima. [S. l.], 2022. 2 arquivos .mp3 (55 min.)

SOARES, Diego; ZANOTTI, Laura; RAMÓN PARRA, Ingrid. Making Media: Gendered and Generational Shifts in Kayapó Digital Worlds. In: PACE, Richard (org.). **From Filmmaker Warriors to Flash Drive Shamans**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2018 Pp. 106-128. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv167571w.10>

TACCA, Fernando de. O índio “pacificado”: uma construção imagética da Comissão Rondon. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.81-101, 1998. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-6.-Imagens-diversas.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021

\_\_\_\_\_. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002. DOI: 10.1590/S0034-77012002000100006. Acesso em: 25 ago. 2021

TURNER, Terence. Da cosmologia à história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó. In: **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 68-85, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v1i1p68-85. Acesso em: 5 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1992. P. 311-338

\_\_\_\_\_. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia, São Paulo**, v. 36, p. 81-121, 1993. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1993.111390. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 11 nov. 2021.

TURINO, Célio. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo pra cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 2020

VERSWIGER, Gustaaf. **Ciclos nas Práticas de Nomenclatura Kaiapó**. *Revista do Museu Paulista*, n. 29, 1983. p. 97-114.

WAGNER, Roy. 2012. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify.

ZANOTTI, Laura. **Radical Territories in the Brazilian Amazon: The Kayapó's Fight for Just Livelihoods**. Tucson: University of Arizona Press, 2016