



## **Transbordando conexões: reativamento de memórias e relações nos mebêngôkres a partir de sua produção audiovisual**

Amilton Rosa de Lima<sup>1</sup>

### **Resumo**

Desde os primeiros contatos dos mebêngôkre com os equipamentos audiovisuais, eles têm sido utilizados como artefatos de luta. Evidentemente, enquanto documento político, quando registram reuniões com autoridades, funcionando como prova sobre promessas feitas para pressionar autoridades, ou quando denunciam os conflitos enfrentados pelo grupo, ou ataques a seus direitos originários, mas também quando produzem filmes sobre suas festas, seu cotidiano, as histórias de seus “personagens”, numa luta contra o etnocídio promovido de forma permanente pelo Estado: o apagamento de suas memórias, de seus saberes. A partir de experiências filmicas realizadas por membros da aldeia A’Ukre, no Território Indígena Kayapó, este trabalho visa entender como essa produção audiovisual vem sendo utilizada como arma na defesa de sua cultura. Atentando para a própria experiência do audiovisual, durante a produção de um filme no decorrer de uma oficina, de como são mobilizados os mais diversos elementos, reforçando ou retomando as diversas relações existentes na aldeia e outras que estavam em via de desaparecer.

Palavras-chave: Etnologia, Mebêngôkre-Kayapó, Cinema

---

<sup>1</sup> Titulação: doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos. E-mail: amiltonr.lima@gmail.com

## **A busca pela soberania visual e a defesa da tradição**

O presente trabalho é uma reflexão de parte do trabalho de minha dissertação de mestrado, em que trabalhei com a produção audiovisual dos mebêngôkre da aldeia A'Ukre. Aqui busco primeiro evidenciar o visionarismo dos anciões da aldeia A'Ukre na defesa e manutenção da tradição kayapó: ao perceberem o desinteresse dos jovens em suas tradições e a aproximação/sedução destes com os equipamentos “tecnológicos” dos brancos, decidem implementar um projeto de soberania visual a partir do cinema. E posteriormente busco entender como a própria experimentação com o cinema que derivou dessa iniciativa fez reativar laços de um cacique da aldeia, já aposentado, com elementos e atividades que haviam se perdido ou estavam se perdendo com a sua aposentadoria.

Sabe-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).

Essa aproximação e utilização desses equipamentos 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 tecnologias brancas, da “indigenização da cultura” (Sahlins, 1997; Turner, 1991), buscaram 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.

O que acontece é uma absorção desses elementos fundamentada por sua própria forma de enxergar o mundo. Expressam à sociedade do “branco”, a sociedade englobante, sua forma de enxergar o mundo, utilizando os elementos dessa própria sociedade englobante. O debate trazido por Yuk Hui (2020) nos auxilia aqui a entender o processo de indigenização. Ele mostra como o 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 antropologicamente 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, proposta pelo autor, 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 multiplicidade de cosmotécnicas, fazendo com que as “localidades” inventem seus próprios futuros tecnológicos. Exatamente o que é feito pela indigenização. É um processo que acontece isso entre os indígenas é na produção de vídeos

Entre os mebêngôkre, o contato com os vídeos, com os equipamentos audiovisuais, se dá a partir da visita de diversas equipes de reportagem em seu território, que iam noticiar, principalmente, sobre a vida dos guerreiros daquele grupo que lutavam contra a implementação da Usina Hidrelétrica Kararaô (que deu origem, posteriormente, à Belo Monte). Já no ano de 1985 adquiriam sua primeira filmadora. E, somando esforços, 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 “Kukràdjà nhipêjx”, do Museu do Índio.

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 gerida a partir da gerontocracia, culmina que é uma das poucas formas que sobram aos jovens buscarem 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” (Turner, 1993. 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 “... 4oloca-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).

Somada a essa possibilidade de prestígio, temos também a questão já colocada anteriormente sobre o interesse crescente, principalmente dos mais jovens, em relação aos equipamentos dos brancos. Os aldeões da aldeia acabavam vendo isto com certo temor, por acreditarem que esses jovens estariam abandonando o interesse em suas tradições frente a esses apetrechos ocidentais.

Hoje, o aumento de interação com o mundo dos kubê está corroendo a onisciência dos velhos. Estes reclamam sempre que os jovens não se interessam por sua cultura tradicional (mêtum kukràdjà mari prâm 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 kubê”; ou amîô kubê krut; ([reflexivo]/ [instrumento] kubê). 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).

Diante desse paradoxo: interesse dos jovens por esses equipamentos e a busca destes por prestígio, além das diversas aldeias “criarem” seus próprios cineastas, os anciões da aldeia A’Ukre decidiram abraçar o desenvolvimento do audiovisual. Começaram a buscar parcerias para ampliação da produção de vídeo na aldeia, a partir da construção de um centro de mídia, assim como a oferta de oficinas de filmagem para os jovens. Isso foi algo que veio à tona principalmente a partir de reuniões em que parceiros exibiam na aldeia filmes feitos por outras aldeias e também por outros grupos, a partir do projeto Vídeo nas Aldeias. Queriam fazer algo parecido. Queriam formar seus próprios

cinégrafistas, para poder registrar suas festas, sua beleza, seu “kukràdjà”<sup>2</sup> e assim, utilizar os próprios equipamentos brancos com os mais jovens, para manter esses jovens ainda interessados em suas tradições. Em busca da soberania visual perceberam que poderiam desviar o sentido do deslumbramento dos jovens pelas tecnologias do kubê, capturando um projeto de cinema indígena que desse autonomia à aldeia em um processo moderno de autodeterminação.

Essa incorporação não algo novo entre os mebêngôkre, é algo endêmico ao seu “modo de ser”. Segundo Gordon (2006), faltava à etnologia kayapó um entendimento mais amplo sobre como são absorvidos os elementos estrangeiros pelos indígenas. Um primeiro passo para se entender isso é marcar essa hierarquia dada pela diferença geracional. Mesmo partindo do colocado por Turner, de que esse sistema de relação consolida a sociedade como autônoma e autossuficiente, ela, ao mesmo tempo, hierarquiza a sociedade na busca das valorizações, diferenciações individuais. “(...) O sistema não produz quantidades homogêneas de valor para todos os Kayapó que cooperam em sua reprodução” (Turner, 1992, p. 319). Gordon (2006) acrescenta que essa hierarquia é 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).

---

<sup>2</sup> Palavra mebêngôkre que comumente é traduzida genericamente como “cultura”, para um debate mais completo, ver Cohn, 2004; Demarchi, 2014 e Gordon, 2009

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 capacidades externas, irá perceber que há nessa prática um complexo regime de contágio sociosmológico, 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).

Se com a popularização das filmadoras e com a modernização dos celulares com câmeras, os vídeos se tornaram mais comuns na aldeia. Todos com algum equipamento desse conseguia produzir suas próprias filmagens. Soares e Zanotti (Soares; Zanotti; Ramón Parra, 2018) perceberam, desde a primeira ida à aldeia, crescente proeminência da produção de vídeos e de 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. Algo que foi ainda mais ampliado com a criação do Centro de mídia Kokojagoti.

Sua construção foi amplamente debatida e contou com apoio geral, tanto dos jovens quanto dos anciões. A importância dada a sua construção se pode notar pela localidade escolhida para sua construção: no centro da aldeia. E ao mesmo tempo buscaram contatos para a realização de oficina para “Cineastas Indígenas”. 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.

## **Reestabelecendo ligações perdidas através da filmagem**

A aldeia, em parceria com professores da Universidade Federal de Uberlândia e a Universidade de Purdue (Diego Soares e Laura Zanotti), com recursos de ambas instituições, contratou uma equipe para a realização, contando com uma cozinheira, um cinegrafista vindo da Universidade de Purdue, o professor Diego e cinco estudantes da Universidade Federal de Uberlândia e doisicineiros que faziam do projeto Vídeo nas Aldeias.

O primeiro passo da oficina foi separar os grupos. Por conta do trabalho que Laura Zanotti e Ingrid Ramón Parra já vinham 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. Por conta das interdições tradicionais a cada gênero, temas que um ou outro não podem ter acesso, foram feitas duas duplas de homens e duas de mulheres.

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.

As filmagens 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, 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. E para esse trabalho vou trazer algumas dessas filmagens.

O primeiro trabalho acontece no dia 5, pela manhã. Começam a filmagem entrando na casa do cacique. Vão até o seu quarto e gravam ele pegando seus adereços. Acompanham ele até o fundo da casa. Ele se prepara para ser entrevistado pela dupla. E essa preparação entra no enquadramento. Vemos ele se pintando e colocando seus adereços. Por mais que seja uma entrevista, a câmera está sempre na mão.



Figura 1: Participante Pat-í conversa com o cacique  
Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Então a narrativa não fica presa no que é falado. A câmera percorre pelo gestual, pelos adereços, pelas pinturas, pelas 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 2: Cacique e sua mulher conversam  
Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

O grupo volta pra casa do cacique no dia seguinte pela manhã, que recebe o grupo já quase todo ornamentado. Há muita imagem em torno da casa, ainda amanhecendo. O cacique 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. Quando a esposa do cacique se aproxima da filmagem, a câmera passa a acompanhá-la, até ela se sentar ao lado deles. Quando voltam à tarde, filmam a esposa do cacique preparando uma planta. 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 3: 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, depois de dois planos filmados, com mais de 30 min de duração somando os dois, com o cacique na rede conversando, no terceiro, nos primeiros minutos, a movimentação da esposa na proximidade chama atenção e a câmera passa a filmá-la. Ela está mexendo com a lenha, fazendo fogo. A câmera vai até ela. Mais distante, ainda se ouve a voz do cacique conversando com as pessoas do grupo. 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. Com seu retorno, a câmera faz um novo movimento e revela uma panela. Posteriormente, a mulher pega folhas para enrolar farinha dentro. A partir daí as próximas sequencias o foco é na mulher. A câmera a acompanha, que vai buscar dentro da casa uma tartaruga, que é preparada e colocada na fogueira. Depois disso, 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 4: Câmera foca na fogueira  
Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

Pela manhã do dia 9, os produtores voltaram a conversar com o cacique enquanto ele 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, que num momento passa a filmar um pouco da criação. Em outra composição, pegam um sobre-ombro, pra mostrar o trabalho do cacique. 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 5: Cacique conversa com jovens na casa dos homens  
Fonte: Vídeo produzido na oficina de formação de cineastas

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. 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 espécie de bolsa.

Nessas imagens filmadas ao longo do curso, conseguimos notar de forma mais contundente um fato importante notado nos filmes analisados anteriormente: a importância do kukrãdjã 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 (France, 1998), 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.

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 maquinalis e gestos aparentemente insignificantes) das atividades domésticas ou artesanais mais banais e cotidianas. (France, 1998, p. 367).

Uma filmagem que se aproxima mais da forma de se fazer 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 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, atravessando o seu quintal. 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 filmagem da entrevista não ser nos moldes de um modelo mais jornalístico, acaba pegando também 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 a preparação do cacique para que apareça belo diante da câmera. Vemos ele se adornar, vemos ele 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 do flamengo e vamos, aos poucos, penetramos cada vez mais no íntimo de seu cotidiano.

O personagem é um conceito ocidental e – para não alongar 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 que seja 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” (Latour, 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 segidas 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. (Latour, 2012, p.92-3).

Mesmo o foco sendo nele, 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. Do contato da câmera com algum animal, passamos a acompanhá-lo, o que nos abre novos espaços para complementar ainda mais nossa imaginação sobre o contexto ao qual nosso 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 era a partir da oralidade, agora a partir, também, das gravações.

## **Considerações finais**

Autores como Sahlins (1997), Gordon (2006) e Turner (1992) colocam que, mesmo o contato entre brancos e indígenas ter 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 têm se dedicado para a preservação desses 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. Seus anciões, percebem que para além dessa possível nocividade, existia uma potencialidade no audiovisual para a proteção de suas tradições, para uma “reativação” de laços com os mais jovens que parecia estar se perdendo.

A capacidade da câmera de criar novas conexões, manter 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 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).

## Referências

- COHN, Clarice. 2004. “Uma revisão do fechamento social jê”: o caso mebêngôkre. In: *28o. Encontro Anual da Anpocs*. Caxambu.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Relações de diferença no Brasil Central: os Mebêngôkre e seus Outros*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo
- CUNHA, Manuela Carneiro da. 2009. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac e Naify.
- DELEUZE, Gilles. 2018. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DEMARCHI, André. 2014. *Kukràdjà Nhipêjx/Fazendo Cultura- Beleza, Ritual e Políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- DEMARCHI, A.; DIAS, D. M. 2018. “Video-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. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142190.
- DUMONT, Louis. 1985. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FAUSTO, Carlos. 2001. *Inimigos Fiéis: História, Guerra e Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP.
- FRANCE, Claudine de. 1998. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- GORDON, César. 2006. *Economia Selvagem: Ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora Unesp: ISA; Rio de Janeiro: NuTI
- \_\_\_\_\_. 2009. “O valor da beleza”: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó). *Série Antropologia*. Vol. 494. Brasília: DAN, UNB.
- HUI, Yuk. 2020. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora
- LATOUR, Bruno. 2012. *Reagregando o social*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc.
- LEA, Vanessa R. 2012 *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: Os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo
- SAHLINS, Marshall. 1997. “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. P. 103-150

SOARES, Diego; ZANOTTI, Laura; RAMÓN PARRA, Ingrid. 2018. “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. Pp. 106-128.

TURNER, Terence. 1991 “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. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v1i1p68-85. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36777>.

\_\_\_\_\_. 1992. “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. P. 311-338

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