



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Luiza de Paula Souza Serber

REGIMES DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA NO TERRITÓRIO INDÍGENA DO XINGU

Campinas

2018

Luiza de Paula Souza Serber

REGIMES DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO IMAGÉTICA NO TERRITÓRIO INDÍGENA DO XINGU

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para a
obtenção do título de Mestra em
Antropologia Social.**

***Orientador:* Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior**

**Este exemplar corresponde à versão final da dissertação
defendida pela aluna Luiza de Paula Souza Serber,
orientada pelo Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior
e aprovada no dia 18/06/2018.**

Campinas

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/21031-7

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Se85r Serber, Luiza de Paula Souza, 1990-
Regimes de produção e circulação imagética no Território Indígena do Xingu / Luiza de Paula Souza Serber. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antonio Roberto Guerreiro Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Parque Indígena do Xingu (Brasil). 2. Cinema na etnologia. 3. Comunicação audiovisual. 4. Antropologia visual. 5. Índios da América do Sul - Xingu, Rio (MT e PA). I. Guerreiro Júnior, Antonio Roberto, 1984-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Imagery production and circulation in the Xinguanos Indigenous Territory

Palavras-chave em inglês:

Filmmaking in ethnology

Audiovisual communication

Visual anthropology

Indians of South America - Xingu, River (MT and PA)

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Antonio Roberto Guerreiro Júnior [Orientador]

Joana Cabral de Oliveira

André Guimarães Brazil

Data de defesa: 18-06-2018

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 18 de junho de 2018, considerou a candidata LUIZA DE PAULA SOUZA SERBER aprovada.

Prof. Dr. Antonio Roberto Guerreiro Júnior

Profa. Dra. Joana Cabral de Oliveira

Prof. Dr. André Guimarães Brazil

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.

RESUMO

Nas últimas três décadas, temos testemunhado a apropriação de tecnologias audiovisuais por diversos povos indígenas ao redor do globo, que as têm mobilizado enquanto estratégia de resistência política e cultural. No Brasil, assistimos hoje a um pulsante processo de transformação na relação dos indígenas com a linguagem audiovisual que é, na presente pesquisa, observado entre diferentes povos do Território Indígena do Xingu (TIX). As reflexões aqui desenvolvidas ancoram-se na análise etnográfica de dois campos empíricos distintos que, a despeito de seus entrecruzamentos, parecem configurar diferentes regimes de produção e circulação imagética operantes nas aldeias da região. O primeiro deles é descrito a partir de uma oficina de formação audiovisual oferecida pela ONG Instituto Catitu, que se singulariza pelo seu foco na capacitação de mulheres indígenas (na oficina analisada, mulheres Ikpeng e Kawaiweté). O segundo, é descrito a partir da realização do Quarup, emblemático ritual funerário alto-xinguano. Por meio da observação destes cenários, sugere-se que hoje se desenha no TIX uma intrincada paisagem midiática que compõe-se tanto por formas mais “institucionalizadas” de produção audiovisual quanto por formas mais “difusas”. Em outras palavras, a produção audiovisual xinguana, antes dependente dos recursos e da atuação de organizações externas às comunidades, hoje “transborda”: vem encontrando seus próprios modos de capacitação e produção, assumindo sua própria linguagem e forma estética e, também, criando seus próprios meios de circulação e recepção.

Palavras chave: Xingu; Mídia Indígena; Cinema Indígena; Práticas Midiáticas; Antropologia do Cinema.

ABSTRACT

Throughout the last three decades, we have witnessed the appropriation of audiovisual technologies by various indigenous peoples around the globe, who have employed them as a strategy of political and cultural resistance. Today in Brazil, we can see a lively transformation in the way indigenous people relate to audiovisual language which is, in this research, observed among different peoples of the Xinguano Indigenous Territory (TIX). The ideas developed here are anchored in the ethnographic analysis of two distinct empirical fields which, despite their intercross, seem to configure different regimes of imagery production and circulation that operate in the regions villages. The first one is based on the observation of an audiovisual training workshop offered by the NGO Instituto Catitu, notable for its focus on training indigenous women (in the workshop analyzed, Ikpeng and Kawaiweté women). The second is based on the examination of the Quarup, an emblematic Upper Xinguano funerary ritual. Through the observation of these settings, it is suggested that today we can perceive in the TIX an intricate media landscape that is composed both by "institutionalized" and "diffuse" forms of audiovisual production. In other words, Xinguano audiovisual production, previously dependent on the resources and the work of organizations external to the communities, now "overflows": it has been finding its own modes of training and production, assuming its own language and aesthetic form, and also creating its own means of circulation and reception.

Keywords: Xingu; Indigenous Media; Indigenous Filmmaking; Media Practices; Anthropology of Cinema.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antonio Guerreiro, agradeço imensamente por me introduzir no universo de pesquisa em etnologia, pelos conhecimentos partilhados, pela parceria e atenção.

Aos Kawaiweté, Ikpeng, Yawalapití, Kamayurá, Kalapalo, Kuikuro e Matipu – em especial, Kujãe, Fukuí, Natuyu, alunas Ikpeng, Kamatxi, Karané, Kumaré, Takan, Anna Terra, Iamony, Ianukula, Kaiulu, Takumã, Edu, Maú, Viola, Kany, Cacique Matipu e sua família –, amigos e colaboradores desta pesquisa, que me acolheram e me permitiram ver, ouvir e sentir o seu mundo.

A Mari Corrêa, por reunir mulheres tão talentosas e determinadas, por oferecer a elas novas possibilidades de criação e expressão, e por me permitir acompanhar estes momentos especiais de aprendizagem. A Juliana Vasconcellos, por ser minha *mana* em nossa primeira viagem ao Xingu e por me ceder lindas fotografias. A Fernanda Sindlinger, por colaborar com as minhas primeiras aproximações ao Instituto Catitu.

Aos colegas e amigos do CPEI e SIRAT– Gabi, Fernanda, Diogo, Verônica, Ian, May, Betânia, Igor, Paulo Victor, Daniel, Aline – pelas trocas e parcerias, pela partilha de alegrias e aflições.

Aos professores da minha banca de qualificação e defesa, Joana Cabral e André Brasil, pela leitura atenta e observações generosas.

Às amigas e companheiras do Encontro de Mulheres – Renata e Genni (da ASCURI), Maíra e Indiana (da CTL Funai de Nova Xavantina) – pela companhia e por me mostrar um pouco de outros mundos indígenas.

A André Lopes, Pedro Portella e Ana Estrela por partilharem comigo ideias, interesses e espaços de diálogo.

A Juan F. Salazar, pelas grandes contribuições para a pesquisa, pelas conversas em *spanglish*, e por me oferecer um conforto *latino* do outro lado do mundo.

Ao professor Brandão e a toda comunidade da Rosa dos Ventos pelo acolhimento tão generoso e por me permitirem desfrutar, em tempos áridos de escrita, os muitos encantos do Vale da Pedra Branca.

Ao Mestre Roxinho, Mestre Plínio e Professor Ewerton por me lembrarem sempre do que realmente importa e da mandinga necessária para seguir em frente.

Ao Vinícius, pelo apoio, cuidado e compreensão, sem os quais eu não teria nem começado esta empreitada.

Aos amigos queridos, novos e antigos – Adriano, Lis, Bruna, Celeste, Jana, Lubes, Sara, Hellen, Zé – por serem sempre parceiros, dentro e fora das bibliotecas, e por tantas coisas mais.

Ao Carlos, pelo acolhimento, paciência e generosidade.

A minha mãe, Helena, meu pai, Eduardo, avós, Genny, Mila e Joe, e madrinha, Bia, pelo apoio e amor incondicional.

Ao André, pelo carinho, companheirismo e pelo desejo de trilhar comigo novos caminhos.

À FAPESP e à CAPES, pelo apoio financeiro e institucional por meio de uma bolsa de mestrado no país (Processo FAPESP 2015/21031-7) e uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (Processo FAPESP 2016/20999-0), ambas vinculadas ao Projeto Jovem Pesquisador “Sistemas regionais ameríndios em transformação: o caso do Alto Xingu” (Processo FAPESP 2013/26676-0)

Tribo kozák

hetá xetá kozák
tela de índigos índios

hetá xetá kozák
memo de indigno cinema

hetá xetá kozák
mote-fátuo perpétuo

hetá xetá kozák
a morte é esteta

hetá xetá kozák
o filme – profeta

(Sylvio Back)

* Poema extraído do documentário *Yndio do Brasil* (1995).

* O cineasta e antropólogo Vladimir Kozák (1898-1979) foi o único a filmar, em 1956, os quase extintos índios Xetás (ou Hetás) do norte do Paraná.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras:

Figura Introdução – Indígena alto-xinguano filmando o Quarup com o uso de dois smartphones

Fonte: Luiza Serber

Figura 1 – Mapa do Território Indígena do Xingu

Fonte: Site do ISA <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>>. Acesso em: 26/05/2018

Figuras 2, 3 e 4 – Fotomontagens produzidas pelos Yolngu em smartphones

Fonte: Projeto “Gapuwiyak Calling” <<http://gapuwiyakcalling.tumblr.com/>>. Acesso em: 27/05/2018

Figura 5 – Cacique Totopιά (Ikpeng)

Fonte: Pablo Saboredó

Figura 6 – Cacique Totopιά nos mostrando seu antigo álbum de fotografias com imagens da época do “primeiro contato”

Fonte: Pablo Saboredó

Figuras 7 e 8 – Jovens mulheres Ikpeng, alunas da oficina de formação audiovisual

Fonte: Página do Facebook de uma das alunas da oficina

Figura 9 – Indígena Mebenegokrê com câmera filmadora

Fonte: Site da Revista *National Geographic* <<https://video.nationalgeographic.com/video/news/151204-amazon-kayapo-video-warriors-vin>>. Acesso em 27/05/2018

Figura 10 – Cena do filme *Martírio* (2016)

Fonte: Jornal Nexo <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/04/18/A-plataforma-de-streaming-com-filmes-feitos-por-ou-sobre-ind%C3%ADgenas>>. Acesso em: 27/05/2018

Figura 11 – Mulheres participantes de oficina de audiovisual do Instituto Catitu

Fonte: Site do Instituto Catitu <<http://institutocatitu.org.br/projetos/mulheres-indigenas/>>. Acesso em: 27/05/2018

Figura 12 – Reunião das participantes da oficina na casa do ISA

Fonte: Luiza Serber

Figura 13 – Vista de satélite do Polo Pavuru e das aldeias Ikpeng circundantes (Moygu e Arayó)

Fonte: Google Maps, localização 11°44'39.4"S 53°36'44.0"W <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em 27/05/2018

Figura 14 – Visagem do curta-metragem produzido na oficina de audiovisual

Fonte: Juliana Vasconcellos

Figuras 15 e 16 – Cenas do filme *Pele de Branco* (2012)

Fonte: Página de Takumã Kuikuro no *Vimeo* <<https://vimeo.com/88071174>>. Acesso em 27/05/2018

Figuras 17 e 18 – Panfletos distribuídos no Quarup Yawalapití aos convidados não-indígenas

Fonte: Quarup Yawalapití 2016

Figura 19 – Convite do Quarup Yawalapití com fotografia de liderança recém-falecida (Pirakumã Yawalapití)

Fonte: Quarup Yawalapití 2016

Figura 20 – Convite para o 4º Grande Encontro das Mulheres Xinguanas

Fonte: Associação Yamurikumã

Figura 21 – Fukuí, uma das instrutoras indígenas da oficina, assistindo a vídeos no notebook com crianças

Fonte: Luiza Serber

Figura 22 – “Guia de como filmar com celular”

Fonte: Site da iniciativa “Autodemarcação no Tapajós” (do povo Munduruku)

<<https://autodemarcacaonotapajos.wordpress.com/2015/10/01/guia-de-como-filmar-com-celular-e-lancado-na-assembleia-do-medio-tapajos/>>. Acesso em: 27/05/2018

Painéis

Painel 1 – A diversidade da experiência xinguanas com o audiovisual

- Cena do *Making of 'A História da Cutia e do Macaco'*

Fonte: Página do Instituto Catitu no Vimeo <<https://vimeo.com/61752825>>.

- Cena do videoclipe *Heikite Gele Ege* by Conrad Murray and the Kuikuro

Fonte: Página *People's Palace Projects* no Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=cIBN3POBvTY>>.

- Cartaz em inglês do filme *Xingu*, de Cao Hamburger (2012)

Fonte: Loja virtual da Amazon <<https://www.amazon.com/Xingu-by-Breaking-Glass-Pictures/dp/B00UGQHNH6>>.

- Projeção virtual do Cacique Afukaká do povo Kuikuro no Museu Tate Modern de Londres.

Fonte: Site do Tate Modern <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tate-exchange/workshop/producing-memory-maps-materials-belongings/mapping>>.

- Cartaz do filme *As Hipermulheres*, de Takuma Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto (2013)

Fonte: Site da ANCINE <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/brasil-nas-telas/hiper-mulheres>>.

- Cena de *Kuarup na aldeia Nafukua* (registro em vídeo da luta huka-huka, editado em aplicativo de celular e compartilhado no Youtube)

Fonte: Página de Leo Yawalapiti no Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=fcsOkYu9t8c>>.

- Cena do filme publicitário da sandália da Grendene com Gisele Bündchen

Fonte: Página Blog do Perci no Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=QUqLU614Ld4>>.

Acessos em: 27/05/2018.

Painel 2 – Viagem ao Polo Pavuru e aldeias Ikpeng circundantes

Fonte: Luiza Serber

Painel 3 – Cartazes de filmes produzidos pelos Ikpeng

- *Moyngo, O Sonho de Maragareum*.

Fonte: Site do povo Ikpeng <<http://www.ikpeng.org/lojinha/moyngo.php>>.

- *Pirinop, Meu primeiro contato*.

Fonte: Site NEPI <<http://nepi.ufsc.br/2017/04/12/exibicao-do-filme-pirinop-meu-primeiro-contato/>>.

- *Das crianças Ikpeng para o mundo*

Fonte: Site da Livraria Cultura <<https://www.livrariacultura.com.br/p/filmes/filmes/documentario/das-criancas-ikpeng-para-o-mundo-9038396>>.

Acessos em: 27/05/2018.

Painéis 4, 5, 6 e 7 – Exercícios de filmagem da oficina

Fonte: Luiza Serber e Juliana Vasconcellos

Painel 8 – Edição e primeiras instruções de manuseio da câmera

Fonte: Luiza Serber

Painel 9 – Cenas de *Pele de Branco* que mostram a presença de objetos e tecnologias de origem não-indígena

Fonte: Página de Takumã Kuikuro no *Vimeo* <<https://vimeo.com/88071174>>. Acesso em 27/05/2018.

Painel 10 – Cenas de *Pele de Branco* que mostram Takumã ensinando o processo de edição

Fonte: Página de Takumã Kuikuro no *Vimeo* <<https://vimeo.com/88071174>>. Acesso em 27/05/2018.

Painel 11 – Cenas de *Pele de Branco* que mostram indígenas fazendo o registro de rituais

Fonte: Página de Takumã Kuikuro no *Vimeo* <<https://vimeo.com/88071174>>. Acesso em 27/05/2018.

Painel 12 – O Alto Xingu em tempos de Quarup

Fonte: Luiza Serber

Painel 13 – Não-indígenas registrando o Quarup Yawalapití

Fonte: Luiza Serber

Painel 14 – Indígenas fazendo o registro do Quarup Nahukuá (flautas uruá)

Fonte: Luiza Serber

Painel 15 – Indígenas fazendo o registro do Quarup Nahukuá (luta huka-huka) com smartphones

Fonte: Luiza Serber

Painel 16 – Indígenas fazendo o registro do Quarup Nahukuá (huka-huka) com equipamentos semiprofissionais

Fonte: Luiza Serber

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
a) A Rede Regional Xinguana	17
Tecendo	17
Atravessando	25
b) Percursos	33
c) Mídia Indígena: de Projetos Locais a Fluxos Globais	45
 CAPÍTULO I – FORMANDO	60
1.1. A Formação Audiovisual Indígena no Brasil	68
Projeto de Vídeo Kayapó.....	68
Vídeo nas Aldeias	72
Instituto Catitu	78
1.2. Mulheres que Fazem Polvilho, Coletam Sementes e Filmam	84
Os realizadores Ikpeng e os espaços da oficina	84
Mulheres indígenas e o audiovisual.....	88
A formação pela prática: filmagem e edição	95
1.3. Algumas Considerações	105
 CAPÍTULO II – TRANSBORDANDO	109
2.1. Percorrendo o Alto Xingu: Entre Câmeras, Drones e Smartphones	117
Quarup Yawalpití	117
Mulheres xinguanas e suas imagens	129
Entre os Kalapalo de Aiha	133
Quarup Nahukuá.....	135
2.2. Algumas Considerações	142
 CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154

INTRODUÇÃO



Habitar o mundo contemporâneo significa transitar por entre emaranhados fluxos imagéticos e redes digitais que resultam do acelerado desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Este universo hiperconectado – que permeia cada vez mais a vida cotidiana – não se encerra na sociedade ocidental moderna, mas atravessa a vida de comunidades indígenas que hoje habitam os mais diversos lugares do globo, inclusive os grandes centros urbanos. Tais comunidades vêm reiterando incessantemente sua alteridade e historicamente demonstrando inúmeras estratégias para lidar com o contato com o mundo não-indígena. Nas últimas três décadas, a apropriação indígena dos meios audiovisuais tem, particularmente, se destacado neste conjunto de estratégias. O campo de estudo da chamada “mídia indígena”, hoje consolidado, fez grandes avanços desde seu princípio na década de 90 e é agora colocado diante de uma nova realidade. Neste debate, deixamos para trás o medo de que a apropriação indígena da mídia constituiria uma investida final à sobrevivência de sua cultura e identidade (o que Ginsburg chamou, em 1991, de “contrato faustiano”) e avançamos no sentido de compreender os efeitos e as potencialidades do emprego destas tecnologias que vêm sendo cada vez mais mobilizadas por estas comunidades.

Falar de “cinema indígena” (ou “mídia indígena”¹) no Brasil – país que tem alimentado empiricamente este campo desde meados da década de 1980² – significa se debruçar sobre uma abundante literatura antropológica em meio a qual destacam-se profícuas reflexões que apontam para as relações existentes entre os universos estético/visuais ameríndios e sua expressão na linguagem audiovisual, bem como para as relações entre seus regimes sócio-cosmológicos e a prática do vídeo³. A produção de um “cinema indígena” – cuja definição e limites seguem sendo debatidos – nasce no país por meio da atuação de alguns antropólogos e documentaristas ligados ao projeto indigenista corrente nas décadas de 80 e 90. A continuidade e o amplo desenvolvimento desta produção cinematográfica deveram-se, em grande parte, às iniciativas de formação audiovisual oferecidas pela ONG Vídeo nas Aldeias (VNA). Hoje, as sementes plantadas por este projeto inaugural brotam entre diferentes povos, habitantes das mais diversas regiões do país, e assumem as mais variadas formas – ora mais próximas, ora mais distanciadas do “modelo filmico” proposto pelo VNA. Em outras palavras, a produção audiovisual indígena, antes dependente dos recursos e da atuação de organizações externas às comunidades, hoje “transborda”: vem encontrando seus próprios modos de capacitação e produção, vem assumindo sua própria linguagem e forma estética e, também, criando seus próprios meios de circulação e recepção.

Este pulsante processo de transformação nos modos de produção e circulação imagética entre os povos indígenas pode ser observado, entre outros cenários possíveis, no Território Indígena do Xingu. Porém, uma série de fatores – a intensa e complexa relação dos povos xinguanos com o mundo não-indígena e a considerável atenção e recursos que estes recebem de diversas organizações (em contraste com povos de outras regiões) – faz desta região um espaço privilegiado para a observação do fenômeno em questão. Nas seguintes páginas, buscarei expor e contrastar, através de minha trajetória

¹ Ambas as categorias são bastante permeáveis e, portanto, dificilmente podem ser definidas com precisão. O termo “mídia indígena”, porém, aponta para a inclusão de uma maior gama de linguagens e tecnologias e dá lugar à mistura entre os domínios do cinema e da comunicação. Enquanto o termo “cinema indígena” tem se sobressaído no debate sobre o tema em âmbito nacional, o termo “mídia indígena” tem sido amplamente empregado em festivais de cinema internacionais e por autores que lidam com este fenômeno desde uma perspectiva global. A presente pesquisa – que se constitui sobre a interface entre o cinema e a comunicação e dialoga com autores que apresentam distintas abordagens sobre o tema – mobilizará ambos os conceitos ao longo de seu desenvolvimento.

² Cf. CARELLI, GALLOIS, 1995; FROTA, 1993; TURNER, 1992, 2002.

³ Cf. BRASIL, 2016; BRASIL, BELISÁRIO, 2016; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; ESTRELA DA COSTA, 2015; GOW, 1995.

por entre diferentes regiões e povos do TIX, dois regimes de produção e circulação imagética que – a despeito de seus entrecruzamentos – apontam para diferentes “fases” e formas de apropriação indígena dos meios audiovisuais que convivem nas aldeias da região. Embora sejam absolutamente flexíveis e porosas, sistematizo aqui as diferentes realidades empíricas observadas em torno da noção de “regimes imagéticos”, não com a intenção de engessá-los dentro de um determinado quadro de características, mas como estratégia para 1º) potencializar uma dimensão comparativa entre elas e 2º) para associá-las a contextos mais amplos de produção audiovisual que podem ser observados, também, entre outros povos e regiões.

O primeiro deles será descrito (no capítulo I) a partir da realização de uma oficina de formação audiovisual voltada a mulheres Ikpeng e Kawaiweté (povos localizados nas regiões do Médio e Baixo Xingu), oferecida pela ONG Instituto Catitu. O modo de inserção na comunidade, a metodologia de ensino adotada e os resultados buscados por esta organização em muitos aspectos se assemelham àquilo que há décadas vem sendo trabalho pelo VNA, constituindo, então, uma linha de continuidade desta forma de se fazer cinema. Por outro lado, o Instituto Catitu se singulariza por desenvolver atividades voltadas especificamente às mulheres indígenas, diferindo-se neste aspecto radicalmente do VNA que, ao longo de sua trajetória, formou um conjunto de realizadores indígenas quase exclusivamente composto por homens.

O segundo regime imagético a ser tratado (no capítulo II) será descrito a partir de observações feitas entre povos do Alto Xingu durante o período de realização do Quarup, importante e emblemático ritual funerário interétnico. Durante toda a exibição ritual, é possível observar um intrincado mosaico das mais variadas formas de registro daquela complexa série de acontecimentos. Atuam neste cenário indígenas e não-indígenas, alto-xinguanos e *índios bravos*, cinegrafistas e fotógrafos profissionais e amadores. Empregam-se equipamentos de filmagem profissionais, drones, câmeras amadoras e smartphones, dos quais resultam documentários, reportagens de jornal, postagens em redes sociais, vídeos que circulam internamente pelas aldeias, e filmes a serem exibidos em festivais de cinema. Esta profusão de formas de produção audiovisual compõem uma ampla e difusa paisagem midiática ainda pouco examinada e expressa pela literatura antropológica.

Antes, porém, de seguir à descrição e à análise da realidade observada no Xingu, sugiro nos determos em algumas reflexões preliminares que considero significativas para uma aproximação aos regimes imagéticos e à área etnográfica em questão. Primeiramente, apresento um amplo panorama do passado e do presente da região hoje compreendida pelo TIX (seção a), com a intenção de desenhar o cenário no qual se desenvolvem as práticas audiovisuais aqui examinadas e de refletir sobre as implicações metodológicas de se conduzir uma pesquisa circulando por distintos segmentos da rede xinguana. Na seção seguinte (seção b), faço uma descrição do percurso trilhado ao longo da pesquisa, de modo a evidenciar as suas condições de realização e mostrar de que maneira as questões aqui tratadas foram sendo formuladas. Por fim, a última seção (seção c) apresenta uma breve revisão da obra de Faye Ginsburg – autora central nos debates acerca da chamada “mídia indígena” – no sentido de fornecer um arcabouço conceitual que contribua para a leitura da complexa e heterogênea paisagem midiática que hoje se observa no Xingu.

a) A Rede Regional Xinguana

Tecendo

Não é difícil localizar o Território Indígena do Xingu (TIX) no mapa. É aquela ilha verde, de fronteiras bem delimitadas, que se desenha na região nordeste do estado do Mato Grosso – estado devastado pela monocultura de soja em quase toda a sua extensão. O TIX, ocupando parte da bacia hidrográfica do rio Xingu, tornou-se uma riquíssima reserva da biodiversidade, preservando fauna e flora características da faixa de transição do cerrado do planalto central para as matas sul-amazônicas⁴. A diversidade também é marca da ocupação humana da região. Hoje, esta extensa área – a primeira demarcada no

⁴ Embora protegida pela TI, a biodiversidade da região vê-se constantemente ameaçada pelo crescente desmatamento das áreas que conformam a bacia hidrográfica do Xingu e que se encontram para além da área demarcada. Por estar rodeada por fazendas de soja, o TIX tem seu equilíbrio ecológico cada dia mais fragilizado. A mudança climática sentida na região é tema do filme “Para onde foram as Andorinhas”, fruto de uma parceria entre o Instituto Socioambiental (ISA) e o Instituto Catitu. Disponível em <<https://vimeo.com/179228552>>. Acesso em: 13/05/2018.

Brasil⁵ – abriga dezesseis povos indígenas que se distinguem por sua pluralidade cultural e linguística⁶. A conformação destes povos aos limites do Território é resultante da pressão provocada pela expansão territorial euro-brasileira – particularmente pela Expedição Roncador-Xingu, parte da “Marcha para o Oeste” do governo Vargas – e pelo consequente alastramento de epidemias que ocasionou em uma drástica redução populacional de diversos grupos indígenas.

Na presente seção, pretende-se realizar uma sucinta incursão pela literatura antropológica que trata do TIX e do variado conjunto de povos que o compõem. No entanto, no contexto desta pesquisa, não se busca através do contato com esta literatura um minucioso aprofundamento no conhecimento etnográfico de povos específicos. A intenção aqui é desenhar, de modo abrangente, o cenário no qual se desenvolvem as práticas audiovisuais em questão e, também, refletir sobre as particularidades e as implicações de se realizar uma pesquisa na qual se circula por distintos segmentos da rede xinguna, abordagem que é pouco usual no âmbito das etnografias da região.

Para dar início a esta incursão, proponho uma breve passagem pelos recentes estudos arqueológicos na região que vêm impactando profundamente as concepções correntes do mundo amazônico pré-colombiano. Estudos nesse sentido vêm sendo amplamente conduzidos pelo arqueólogo Micheal Heckenberger (2001, 2005, 2011) que enfoca a área geográfica e cultural conhecida como Alto Xingu (situada na porção sul do TIX) – área de estudo privilegiada por apresentar uma notável continuidade entre o passado pré-colonial e seu estado contemporâneo. Seu trabalho, em diálogo com o do etnólogo Carlos Fausto e o da linguista Bruna Franchetto, vem resultando nos últimos em anos em uma série de produções multidisciplinares que apresentam um extensivo retrato da região (FAUSTO, 2005; FRANCHETTO, 2011; FRANCHETTO, HECKENBERGER, 2001; HECKENBERGER et al., 2003).

⁵ A Terra Indígena do Xingu (antigo Parque Nacional Indígena do Xingu) foi homologada em 1961 pelo então presidente Jânio Quadros. Hoje, esta é a principal parcela de um Território ampliado, conformado também pelas TIs Batovi, Wawi e Pequizal do Naruvôto, que estende-se por mais de 26 mil km².

⁶ Entre os povos habitantes do TIX, falam-se línguas das famílias Tupi-Guarani (povos Kamayurá e Kayabi); Juruna (povo Yudjá); Aweti (povo Aweti); Aruak (povos Mehinako, Wauja e Yawalapíti); Karib (povos Ikpeng, Kalapalo, Kuikuro, Matipu, Nahukuá e Naruvoto); Jê (povos Kisêdje e Tapayuna); e a língua isolada Trumai (povo Trumai). Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1538>>. Acesso em: 13/05/2018.

provocaram monumentais transformações na paisagem⁸ que, segundo Fausto, resultavam não apenas de uma função prática, mas também político-ritual. Ainda que não seja possível precisar os motivos, sabe-se que em torno do século XVII este sistema galático entrou em rápido declínio. Tal processo significou o abandono das estruturas coletivas e a constituição de aldeias de menor porte “semelhantes àqueles que seriam observados, já no final do século XIX, pelo alemão Karl von den Steinen, a primeira pessoa a deixar registros escritos sobre o sistema indígena do Alto Xingu” (FAUSTO, 2005, p.21).

Embora as evidências arqueológicas apontem para uma origem Arawak dos povos xinguanos, a versão nativa é de que os habitantes originais – aqueles criados diretamente pelos heróis míticos – seriam não apenas os falantes de Arawak (Waurá e Mehinako), mas também de Karib (Kuikuro, Kalapalo, Nahukuá e Matipu). Os demais povos que hoje compõem o complexo xinguanos – os povos Tupi (Kamayurá e Aweti), um povo Arawak (Yawalapití) e os Trumai – teriam chegado à região a partir do século XVIII, quando passaram a progressivamente adotar os modos de vida e valores culturais que distinguem a sociedade alto-xinguanos dos *índios bravos*⁹. Tornar-se xinguanos

implica em aceitar um pacote cultural muito bem definido que inclui: um conjunto de valores éticos e estéticos; o aprendizado de disposições corporais e comportamentais; a adoção de uma alimentação que exclui carne de animais de pêlo; além da participação intensa em um universo mítico-ritual, que torna públicas as relações hierárquicas entre chefes e não-chefes, ao mesmo tempo em que expõe, na forma de uma competição regrada, a simetria entre os vários grupos locais (FAUSTO, 2005, p.22).

Este processo de “xinguanização”, entretanto, não se deu em um único sentido. Os povos que pouco a pouco se integraram a este complexo cultural foram também agentes de sua produção: “várias das manifestações rituais xinguanas resultam da apropriação de rituais ou partes de rituais dos povos xinguanizados” (FAUSTO, 2005, p.22). Tal presença de elementos dos povos “estrangeiros” no repertório mítico-ritual

⁸ Não me aprofundarei aqui neste tema, mas Fausto fala também de como estas descobertas colocam em cheque “o único modelo geral sobre as sociedades indígenas da América do Sul de que dispomos”, proposto por Julian Steward no HSAI, publicado entre 1946 e 1950. A caracterização stewardiana da “cultura da floresta tropical” dominou os estudos amazônicos até pouco tempo: “hierarquia, poder, estratificação, mesmo incipientes, não pertenceriam (nem poderiam pertencer) ao mundo amazônico, passado ou presente. Nas duas últimas décadas, esse imaginário do HSAI parece ter-se esgotado” (FAUSTO, 2005, p.11 - 13).

⁹ Termo comumente empregado pelos indígenas alto-xinguanos para se referir a povos indígenas que não pertencem a seu próprio sistema cultural, o qual se distingue por seu caráter pacífico e diplomático.

xinguano revela um processo de hibridação que resulta da operação simultânea de uma força homogeneizadora – conduzindo a um mesmo padrão cultural – e de uma sistemática manutenção e produção de diferenças – expressa na pluralidade linguística, nas micro-distinções rituais, e nas especialidades artesanais.

A constituição do complexo xinguano – que nos escritos de Fausto (2005) soa bastante harmoniosa e é marcada pelo signo da sedução¹⁰ – revela, nos estudos de Menezes Bastos (1995), uma face muito mais conflituosa. Partindo de um exame histórico da chegada destes povos à região e de sua experiência entre os Kamayurá, Menezes Bastos observa que as segmentações internas a cada um dos povos do Xingu não apenas remetem a um passado anterior à xinguanização, mas operam no presente, atuando enquanto motor da produção de cisões, conflitos e hierarquias. Segundo o autor, o que temos é uma complexa e extremamente heterogênea rede de relações – que engloba, não apenas os alto-xinguanos atuais, mas também aqueles que se estabeleceram à margem deste sistema, como os Ikpeng, os Kisêdje, os Yudjá e os Kawaiweté – cuja configuração se deu por meio de ações bélicas, envolvendo, inclusive, a execução de grandes massacres. Uma vez encerrados nas fronteiras do Parque Nacional do Xingu (atual TIX), as relações entre estes povos perderam sua beligerância “explícita”, mas seguem sendo hoje atualizadas em outras formas de disputa (nomeadamente, através da feitiçaria¹¹).

Retomando a narrativa cronológica que vinha sendo esboçada, temos então, desde o século XVIII, um variado movimento de atração e incorporação à região de diversos povos que se integraram de diferentes maneiras e em diferentes graus ao sistema xinguano de origem Arawak-Karib. A partir das primeiras décadas do século XX tal dinâmica – até então marcada pela articulação interétnica (ora via guerra, ora via alianças), na qual a influência não-indígena se dava por meio de uma pressão demográfica contínua, mas

¹⁰ Em oposição à ideia de que a incorporação de diversos povos ao complexo xinguano se deu por meio de instrumentos de dominação, Fausto (2005, p.25) sugere que “foi a sedução xinguanas que conquistou os Kamayurá, não a submissão pela guerra”. Ainda segundo o autor, “a arte xinguanas do envolvimento pela extrema simpatia – que todos nós que lá trabalhamos tão bem conhecemos – é uma arte política da diplomacia e da manipulação. Esse *ethos* tece teias, lança suas tramas e trama a domesticação do outro, fazendo uso do espetáculo ritual como modo público de apresentação e conversão da alteridade. Essa sedução é, de certo, um jogo de poder, mas ao contrário da expansão imperial é um jogo não-centralizado, difuso e reticular, que parece ocorrer nas franjas locais do sistema” (FAUSTO, 2005, p.26).

¹¹ Sobre as relações entre xamanismo, poder político e feitiçaria, cf. CARDOSO; GUERREIRO JR; NOVO, 2012. Sobre as relações entre feitiçaria e parentesco, cf. VANZOLINI, 2015.

indireta – muda sensivelmente. Ocorre neste período uma significativa intensificação do processo de invasão brasileira da área, o que impulsionou a migração de novos grupos indígenas para suas fronteiras, a proliferação de grandes epidemias, e, também, uma acentuação da beligerância intertribal (levando os Yawalapití e os Trumai à quase extinção). Estabelecem-se na região o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e missionários. A presença estatal, a partir da década de 1940, adquire novos contornos quando o governo estadonovista inaugura a Marcha para o Oeste que, no Xingu, tomou a forma da Expedição Roncador-Xingu e da Força Aérea Brasileira.

É neste contexto de grave e acelerada depopulação dos grupos indígenas que se dá início, no Alto Xingu, as ações dos irmãos Villas-Boas, que chegavam à região como chefes da Expedição Roncador-Xingu e se tornaram os principais idealizadores da criação do Parque Nacional do Xingu¹². Estes foram responsáveis por instaurar a chamada *pax xinguensis* que, conforme sintetiza Menezes Bastos (1995, p.250), define-se por um “conjunto de práticas de poder e de estruturas correlatas de saber implementadas pelos Villas-Boas na região, que trouxeram como resultado imediato o congelamento do quadro bélico ali existente”. Esta nova configuração do complexo multiétnico e multilíngue xinguano – marcada pela intervenção estatal – trouxe como resultado a universalização do ritual intertribal, reunindo grupos que, antes da imposição da *pax*, não se encontravam em torno destas festas. O que se entende hoje por um ethos xinguano é, em suma, resultado da combinação de uma resiliente herança Arawak, de um processo de hibridação com povos integrados a partir do século XVIII, e, também, em algum grau, de uma deliberada fabricação do Estado.

Seguindo o percurso das águas e nos movendo em direção à região norte do Território, nos deparamos com os povos Ikpeng (Txicão), Kawaiweté (Kaiabi), Kisêdje (Suiá), Tapayuna e Yudjá (Juruna), ocupantes das regiões conhecidas como Médio e Baixo Xingu. Estes povos – bastante heterogêneos entre si – apresentam qualidades próprias e universos mítico-rituais singulares que os distinguem claramente dos alto-xinguanos, situando-os em uma posição marginal com relação a seu complexo cultural. A tímida expressão destes povos no retrato regional que vinha até aqui sendo desenhado

¹² Para uma detalhada história da criação do Parque Nacional do Xingu, sua relação com a máquina estatal, e a constituição do atual cenário de luta pela terra indígena, cf. MENEZES, 2000.

reflete uma tendência da literatura etnográfica da região, cujo foco tende a recair sobre os povos do Alto Xingu. Muito sinteticamente, podemos mencionar que os Ikpeng¹³ tiveram contato com o mundo não-indígena apenas na década de 60, a partir do qual sua população entrou em grave declínio, reduzindo-se drasticamente em função de doenças e conflitos com outras etnias já munidas com armas de fogo. Até o momento de sua transferência ao TIX – quando foram “pacificados” pelos irmãos Villas-Boas – os Ikpeng viviam em estado de guerra com seus vizinhos alto-xinguanos. Embora hoje os Ikpeng mantenham relações de aliança com os demais povos do TIX, a guerra permanece ocupando uma posição central em sua cosmologia e figurando como um elemento distintivo de sua identidade étnica. Quanto aos Kawaiweté, estes também foram transferidos ao TIX durante a década de 60 como consequência da invasão não-indígena de suas terras de ocupação tradicional. Ficaram conhecidos pelo vigor com que resistiram à exploração seringueira da região e, quando esta resistência se tornou insustentável, por sua colaboração com a Expedição Roncador-Xingu no processo de pacificação de outros grupos e no desbravamento da região. Os Kawaiweté destacam-se também em função de sua forte tradição agrícola, mantendo cultivos extremamente diversificados que complementam o consumo de peixes e animais de caça¹⁴.

Dado este cenário, podemos concluir que os diferentes povos que habitam as regiões do Alto, Médio e Baixo Xingu – embora compartilhem em variados graus de uma série de características – constituem universos bastante autônomos e heterogêneos, cujo estabelecimento no TIX se deu por meio de distintos processos, em variadas épocas. Por este motivo, dificilmente são tratados em conjunto pela etnologia (com exceção daqueles que compõem o complexo alto-xinguanos). Sem deixar de reconhecer esta rica diversidade étnica e a importância de a etnologia dar lugar à expressão das singularidades de cada um destes povos, um dos esforços desta pesquisa é contribuir para os debates que têm abordado a sociedade xinguanas como uma *rede regional de fronteiras móveis*¹⁵. Neste sentido – se os povos do Médio e Baixo Xingu costumam ser tratados pela etnologia em

¹³ Como se verá nos capítulos seguintes, indígenas dos povos Ikpeng e Kawaiweté fizeram parte do percurso etnográfico percorrido ao longo desta pesquisa e, por este motivo, são aqui destacados.

¹⁴ Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 13/05/2018. Para uma visão mais aprofundada da sociedade Ikpeng, cf. MENGET, 2001.

¹⁵ Cf. GUERREIRO JR, 2012, 2016; HECKENBERGER, 2005; MENEZES BASTOS, 1995; VANZOLINI, 2015.

suas singularidades, e os do Alto Xingu como componentes de um sistema –, o que proponho aqui é uma espécie de perspectiva transversal, que permite a transposição daquilo que, sob outra perspectiva, poderia figurar como fronteira. Seguindo, então, esta abordagem, a presente pesquisa transita por diferentes aldeias, povos e regiões do TIX identificando os elementos que os distinguem, mas dando especial atenção ao lugar da produção audiovisual em sua configuração enquanto *rede*.

Atravessando

Pensar o Xingu enquanto *rede* significa reconhecer que os diferentes povos que compõem o TIX estão cada vez mais conectados por relações que vêm se intensificando à medida que uma nova conjuntura se apresenta. Em sua configuração contemporânea, somos defrontados com um complexo xinguno cada vez mais intrincado, em que o universo antes distante dos Kawaiweté se faz cada dia mais presente para os alto-xinguanos, assim como o universo ritual destes penetra lentamente em muitos grupos mais abaixo do curso do Rio Xingu. Desde uma perspectiva política, isto têm se manifestando nas últimas décadas através da constituição e do fortalecimento de organizações políticas interétnicas, tais como a Associação Terra Indígena do Xingu (ATIX), fundada em 1995, e a Associação Yamurikumã das Mulheres Xinguanas, que atua desde 2009. Tais associações assumem uma identidade pan-xinguna que abarca todas as etnias do TIX – identidade eficaz na medida em que o compartilhamento de um mesmo território estimula a convergência de interesses entre estes povos. Desde uma perspectiva ritual, podemos citar a progressiva participação de povos dos Médio e Baixo Xingu em festas tipicamente alto-xinguanas. Na minha própria experiência no Alto Xingu durante a realização do Quarup, presenciei um pequeno grupo Ikpeng que assistia ao ritual pela primeira vez. Neste mesmo Quarup, estendi minha rede ao lado de um grupo de indígenas Kisêdje¹⁶ que, embora participassem da festa como os demais alto-xinguanos, hospedavam-se na casa reservada aos brancos¹⁷ e índios “não-xinguanos” e guardavam elementos diferenciadores em sua pintura corporal. Desde uma perspectiva estética, podemos mencionar a apropriação de elementos visuais da cultura alto-xinguna por outros povos do TIX. Na minha vivência entre mulheres Ikpeng, pude observar como elas pintam sobre seus corpos, em uma mesma ocasião, grafismos considerados propriamente Ikpeng, bem como aqueles que elas reconhecem serem alto-xinguanos. Elas também adotaram do Alto Xingu os volumosos colares de miçangas de uma única cor, mas os vestem de modo distinto: ao invés de dependurá-los no pescoço como fazem as alto-

¹⁶ Os Kisêdje adotaram extensivamente traços alto-xinguanos, mas mantêm simultaneamente elementos da cultura Jê. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kis%C3%AAdj%C3%AA>>. Acesso em: 13/05/2018.

¹⁷ O termo “brancos” é amplamente empregado por indígenas de diversas etnias ao se referirem, em português, aos “não-indígenas”. Tomando-o de empréstimo, este termo será usado diversas vezes ao longo da dissertação.

xinguanas, as Ikpeng os trazem em uma disposição cruzada, atravessando o peito e as costas.

Partindo de minhas observações em campo, sugiro que a produção audiovisual xinguana desempenha, hoje, um papel fundamental na conexão entre as diferentes regiões e etnias que conformam o Território, contribuindo assim para sua configuração enquanto uma rede regional. A contínua circulação de imagens e vídeos¹⁸ – dos mais variados temas, formas e qualidades – por entre as aldeias favorece a constituição de uma teia de comunicação que, até a recente penetração de novas tecnologias de comunicação (sobretudo, dos smartphones), se estabelecia apenas por meio do rádio. O acréscimo de uma dimensão imagética a esta teia atribui a ela novas funções e significados, agenciando, por exemplo, um intercâmbio de elementos visuais e estéticos expressos por meio de vídeos que registram as exibições rituais. A circulação destes vídeos, similarmente ao que descreve Demarchi (2016) entre os Mebengokrê, introduz também uma nova forma de apreciação do ritual, uma vez que permite um minucioso julgamento de sua execução. Se Menezes Bastos (1978) sugeria, há quase quatro décadas, que o ritual (em especial, a música) figura enquanto língua franca do complexo multilíngue alto-xinguano, talvez seja possível, hoje, esboçar uma concepção do vídeo enquanto língua franca do Território Indígena do Xingu.

Em consideração à complexidade deste arranjo, sugiro tomarmos as noções de Xingu e de xinguanidade, não como categorias fixas, mas como categorias flexíveis, cujas dimensões e limites variam conforme a perspectiva mobilizada. Quando me refiro, então, à noção de “sociedade xinguana” – ou a categorias que variem a partir dela, como “mulheres xinguanas” ou “produção audiovisual xinguana” – tenho em mente indígenas pertencentes a povos heterogêneos que não necessariamente partilham de um mesmo universo cultural mas que, a despeito de suas diferenças, estão densamente conectados. Considero que a rede xinguana encontra-se “amarrada” por trocas comerciais, casamentos, acusações de feitiçaria, experiências políticas conjuntas, e, entre outras coisas, por uma experiência partilhada de uso do vídeo. Sendo assim, se a noção de

¹⁸ Tema que será aprofundado no capítulo II.

“sociedade xinguana” é uma ficção (em qualquer escala que seja tomada), ela não deixa de ter um valor heurístico, e é nesse sentido que ela deve ser aqui entendida¹⁹.

Arriscando-me a dar mais um passo adiante, sugiro que o universo xinguano – observado sob a ótica da produção e da circulação imagética – possa ser ainda mais alargado. Desde esta perspectiva, o Xingu que se dá a ver não se restringe a um sistema pluriétnico que conecta povos heterogêneos, mas transcende as fronteiras do TIX, bem como as relações entre as diferentes etnias que o compõem. Em outras palavras, o “Xingu da produção audiovisual” estende-se também às cidades mato-grossenses do entorno do TIX, às mostras de cinema espalhadas pelo país, às redes virtuais e, desta forma, constitui-se nos espaços de interface com o mundo dos brancos²⁰. Atravessando, então, fronteiras geográficas, étnicas e linguísticas, argumento que a produção audiovisual xinguana – que é, em si mesma, produto da apropriação indígena de tecnologias e de uma linguagem de origem não-indígena – desenvolve-se, por excelência, nos espaços compartilhados por estes dois mundos.

Tomá-la enquanto eixo de minhas observações e guia para a construção de um campo empírico significou ser constantemente lançada a espaços de tensão e negociação, para espaços “entre”: *entre* o índio e o branco; *entre* a aldeia e a cidade; *entre* o tradicional e o moderno; *entre* os velhos e os jovens; *entre* os caciques e as associações indígenas; *entre* os homens e as mulheres; *entre* os cantos, pinturas, adornos e os aparelhos celulares; *entre* a roça e a sala de edição; *entre* o Alto, o Médio e o Baixo Xingu. Esta qualidade

¹⁹ Quanto à delimitação das “unidades” que compõem o complexo regional xinguano, Guerreiro Jr (2016, p.25) observa: “Com a retomada do crescimento populacional após as epidemias de gripe e sarampo, principalmente a partir da década de 1970, mais aldeias começaram a ser criadas. Com isso, nomes de coletivos têm se multiplicado, e nomes de grupos tidos como desaparecidos voltam a ser ouvidos. Os Kalapalo, com quem tenho trabalhado, podem deixar o interlocutor confuso quando dizem que uma de “suas” aldeias seria, “na verdade mesmo”, Jagamü, enquanto outra seria Uagihütü, outra Lahatua. O que pode estar em jogo no uso alternativo desses nomes? De fato, essa situação levanta a questão de saber quais são as “unidades” que compõem o complexo regional xinguano, quais são suas escalas, e quais os sentidos e efeitos da etnonímia em sua própria constituição. Os nomes de coletivos parecem apontar para a insuficiência do termo “unidade”, pois sua potencial proliferação revela que tais unidades, caso existam, são sempre múltiplas e podem apresentar visões alternativas de si mesmas”.

²⁰ Neste ponto, aproximo-me da concepção de “Sociedade Xinguará” proposta por Menezes Bastos (1995, p.257, 258). Este autor – na contramão de uma tendência da literatura sobre a área de subordinar a heterogeneidade das margens à homogeneidade do centro – sugere que aquilo que se entende por “sociedade xinguana” é apenas uma dobra possível em meio à “sociedade xinguará” mais ampla: aquela que engloba também as relações indígenas/não-indígenas que conformam, não um componente externo ao sistema, e sim crucial e inerente a ele.

híbrida expressa-se claramente na emaranhada trajetória etnográfica²¹ que foi tecida ao longo da pesquisa: em Canarana (MT)²², fui recebida por uma família alto-xinguana e por seus “parentes” gaúchos, com quem compartilhavam, não apenas um terreno, mas todo um cotidiano doméstico. Ali também – acompanhando a arrecadação de recursos para a execução de um projeto das mulheres Yawalapití – presenciei uma série de negociações entre as indígenas e seus potenciais patrocinadores brancos. No Polo Pavuru (Médio Xingu) – espaço que é, por definição, eixo da política estatal e dos povos do Xingu – acompanhei uma oficina de formação audiovisual. Esta contou com a participação de mulheres que, embora oriundas de etnias que guardam significativas distinções culturais e linguísticas (Ikpeng e Kawaiweté), partilhavam naquele momento de uma experiência com o audiovisual. Na região do Alto Xingu, pude assistir a uma cerimônia funerária caracteristicamente alto-xinguana que, no entanto, tendo sido dedicada a um chefe conhecido por suas relações com os brancos, foi povoada por centenas de não-indígenas e índios não-alto-xinguanos, de dentro e fora dos limites do TIX. Por fim, em uma aldeia Kawaiweté (Baixo Xingu), participei de um encontro de mulheres indígenas que, a despeito de suas consideráveis diferenças, reuniu mulheres pertencentes a todas as etnias do TIX. Ali, a noção de “mulher xinguana”, assim como eu, atravessava os diferentes segmentos que compõem aquela rede regional.

O que pretendo evidenciar com a breve descrição deste trajeto é que a minha circulação por diferentes regiões e etnias do TIX – ao invés de representar um problema relativo à circunscrição do meu campo ou uma dispersão minha enquanto pesquisadora – revelou-se enquanto um movimento impulsionado pelo próprio objeto a qual eu me atentava. Por todos os motivos até aqui assinalados, tornou-se cada vez mais claro, à medida que me deslocava por este sinuoso campo empírico, que olhar para o universo xinguano a partir de um recorte pela sua produção audiovisual não necessariamente coincida com um recorte étnico. Procurar fixar minhas observações em um único povo, abordagem típica da etnologia clássica e da grande maioria dos estudos que abordam a

²¹ Os motivos que me levaram a percorrer esta trajetória serão abordados na seção “c) Percursos”.

²² O município mato-grossense de Canarana localiza-se nos entornos do TIX. Ali vivem e circulam muitos indígenas oriundos de terras indígenas da região que convivem na pequena cidade com habitantes que são, majoritariamente, de origem gaúcha (em decorrência de políticas governamentais da década de 70 que incentivaram o fluxo migratório do Sul em direção ao Centro-Oeste brasileiro) e estão ligados ao cultivo de soja, principal atividade econômica da região.

região, mostrou-se uma conduta de investigação desajustada e infrutífera diante da realidade à qual me atentava. Esta realidade – composta pelo entrecruzamento de diferentes etnias, destas com os brancos, de espaços dentro e fora do TIX – conduziu-me à realização de uma etnografia que, adotando o termo proposto por George Marcus (1995), pode ser chamada de “multi-situada”. Tal como previsto por este autor, “Empirically following the thread of cultural process itself impels to move toward multi-sited ethnography” (MARCUS, 1995, p.97).

Entretanto, o que caracteriza propriamente esta pesquisa como multi-situada não é a circulação geográfica que ela compreende, mas a costura entre suas diferentes *camadas e escalas*. O fazer etnográfico, segundo esta abordagem, supõe o trânsito por e a conexão entre os múltiplos planos que integram uma determinada realidade empírica. No caso desta pesquisa, tal costura compreendeu idas às aldeias; encontros na cidade; conversas via redes sociais; o comparecimento a mostras de cinema; o estabelecimento de relações com indígenas e não-indígenas, com indivíduos e instituições; a atenção, não apenas a grupos e pessoas, mas também a “coisas” (câmeras filmadoras, aparelhos celulares, fotografias, vídeos, *posts* em redes sociais). Cabe ainda observar que a adoção desta abordagem metodológica – que atribui especial relevância à porosidade das fronteiras que delimitam os objetos de estudo – implica em um certo arranjo na relação entre “contexto” e “objeto” (ou, recuperando os termos de Marcus, entre “sistema global” e “objeto local”). Ao invés de partir da observação e participação em um único local contextualizado por uma ordem social mais ampla, examinam-se múltiplos locais difusos no tempo-espaço – desestabilizando, assim, as distinções entre “mundo vivido” e “sistema” e entre “local” e “global”. Atravessando tais dicotomias, dá-se lugar à construção mútua de contexto e objeto, colocando em diálogo diferentes camadas do fenômeno observado:

For ethnography this means that the world system is not the theoretically constituted holistic frame that gives context to the contemporary study of peoples or local subjects closely observed by ethnographers, but it becomes, in a piecemeal way, integral to and embedded in discontinuous, multi-sited objects of study (MARCUS, 1995, p.97).

No caso desta pesquisa, ao invés de, por exemplo, mobilizar uma perspectiva global acerca da “mídia indígena” pintando um amplo cenário no qual se inserirá a

realidade xinguana, proponho um imbricamento entre ambas as camadas de modo que “the global is collapsed into and made an integral part of parallel, related local situations rather than something monolithic or external to them” (MARCUS, 1995, p.102). O que se propõe, afinal, é uma maneira de examinar os objetos locais sem, no entanto, tratá-los como subalternos de um sistema dominante. Neste sentido, este trabalho ao mesmo tempo inspira-se e aproxima-se de uma tendência metodológica presente em outras pesquisas recentes no campo de estudos da mídia indígena, entre as quais podemos mencionar a de Salazar (2004) que, segundo suas próprias palavras,

is positioned among emergent methodological trends in anthropological studies of media, concerned with the translation of established modes of ethnographic practices into more complex objects of study and thus moving away from more conventional single-site location research, to multiple sites of observation and participation situated in the interstices between the "local" and the "global" (SALAZAR, 2004, p.23).

Ainda motivada pela busca por enfrentar os desafios metodológicos colocados pelo campo empírico desta pesquisa, encontrei na obra de Marilyn Strathern algumas reflexões teóricas que merecem ser aqui lembradas. Me refiro, particularmente, às ideias da autora que me ajudaram a lidar com uma série de questões que insistiam em perturbar ao longo do caminho: “Estou construindo uma etnografia de um indivíduo, de um grupo, ou de uma instituição? Ou seria da relação entre grupos? Ou entre indivíduos e instituições?”. Outro conjunto possível de termos: “Meu objeto de análise se circunscreve a uma aldeia, a um sistema multi-étnico, ou a um país? É possível falar ao mesmo tempo em Alto e em Médio Xingu? Em Xingu e em América Latina? Em aldeia Tuatuari e em *mediascape*²³?”. Estes são apenas alguns exemplos e suas possibilidades de combinação, infinitas. Em sua obra *Partial Connections* (2004), Strathern se propõe a tratar dos problemas de escala e proporção inerentes ao fazer antropológico. Para tanto, ela parte do seguinte problema narrativo: como compor um mesmo trabalho com questões teóricas e comparativas sem, no entanto, hierarquizar estas dimensões, sem permitir que a primeira figurasse como introdução à segunda, ou que a segunda servisse de apêndice à primeira?

Segundo a autora, o antropólogo, ao buscar sistematizar seus materiais empíricos, constantemente transita de uma perspectiva a outra. Em meio a esta sucessiva oscilação

²³ Esta categoria que, resumidamente, denota uma rede global de fluxos culturais, será melhor trabalhada na seção “c) Mídia Indígena: de Projetos Locais a Fluxos Globais”.

de pontos-de-vista, dá-se lugar à constante sensação de que qualquer abordagem será sempre parcial, de que os fenômenos em questão podem ser infinitamente multiplicados. Relações e conexões entre os objetos estudados se apresentam em novas configurações à medida que se transita de um domínio de investigação a outro (digamos, por exemplo, de uma dimensão político-econômica para uma dimensão performativa e ritual). Conjuntos de informação se proliferam à medida que se observa um objeto em si mesmo, mas em diferentes graus de detalhe. A relação entre fenômenos se complexifica à medida que percebemos, de uma só vez, múltiplas escalas. Essa aparente insuficiência e ineficiência do instrumental teórico da disciplina para apreender os fenômenos sobre os quais ela se debruça, faz com que muitas vezes acusemos uns aos outros, ora de um olhar demasiadamente amplo e generalizante, ora excessivamente detalhista e restrito. O que Strathern observa, entretanto, é que

if one thing observed close to appears as perplexing as many things observed from afar, the perplexity itself remains. Each single element that appears to make up the plurality of elements seen from a distance on close inspection turns out to be composed of a similar plurality that demands as comprehensive a treatment. [...] But the interesting feature about switching scale is not that one can forever classify into greater or lesser groupings but that *at every level complexity replicates itself in scale of detail* (STRATHERN, 2004, p.xv, xvi, grifo meu).

Sendo assim, não se trata de um progressivo processo de complexificação que aumenta na mesma proporção em que aumenta o nível de detalhe de nossas observações. O que Strathern nos convida a perceber é como a “quantidade” de informação a ser considerada permanece constante independente da escala do fenômeno examinado, nos sugerindo que, o que é também constante, é a *intensidade de nossa percepção*. Tais considerações nos remetem à imagem, frequentemente evocada pela autora, dos fractais – figuras geométricas autossimilares cujas partes se repetem a qualquer grau de ampliação. Em outras palavras, “points on a scale can also act as different whole scales” (STRATHERN, 2004, p.xvi).

Recupero tais ideias nesta seção no sentido de fornecer meios para acomodar e entrelaçar, em um mesmo trabalho, ao menos duas camadas do fenômeno em questão (digo “ao menos” porque, tal como sugerido por Strathern, cada uma destas camadas, se olhada de perto, é capaz de multiplicar-se). Me refiro aqui, primeiro, à descrição detalhada

e localizada de duas realidades empíricas distintas observadas por mim em campo – realidades situadas em diferentes regiões do TIX, envolvendo diferentes indivíduos, aldeias, etnias e instituições. A segunda camada constitui-se por um esforço reflexivo em que se contrastam estas duas realidades que, embora marcadas por significativas diferenças, partilham de um mesmo território e de um universo xinguano cada vez mais conectado. Estas duas camadas, além de serem múltiplas em si mesmas, são também permeáveis, uma vez que os elementos que as compõem muitas vezes transbordam e atravessam diferentes escalas. O mesmo pode ser dito a respeito da partição, nesta pesquisa, entre dois regimes de produção e circulação imagética. Reconheço que tal separação foi por mim *fabricada*, no sentido de que estes não constituem dois objetos definidos, mas absolutamente permeáveis, que continuamente se atravessam e cujos contornos são difíceis de delinear. Mais uma vez, se observarmos cada um destes regimes em si mesmos, veremos que cada *um* deles constitui-se, na realidade, por *vários*.

Através, então, de uma tortuosa trama de espaços, coisas, relações e perspectivas, espera-se que aquilo que emerge de um solo etnográfico específico não sirva apenas – e aqui tomo de empréstimo a formulação de Strathern – de apêndice, ou ilustração, às discussões teóricas sobre o tema. E tampouco que estas sirvam de mera introdução ao campo empírico. O que se pretende, por fim, é que se estabeleçam entre estas múltiplas camadas *conexões parciais* que – embora não deem conta e nem almejem revelar princípios gerais – possam lançar alguma luz sobre o tema em questão. Desta composição resulta uma etnografia acidentada, cuja textura é reflexo de um mundo indígena cada dia mais complexo e de um tema de pesquisa que não se deixa fixar.

b) Percursos

O percurso até uma aldeia xinguana é longo, intrincado e cadenciado. Longo por estender-se por, pelo menos, três dias; intrincado por compor-se de um complexo encadeamento de taxis, voos, ônibus, “fretes”, barcos, motos, pernoites, ligações, rádios, relações e negociações; e cadenciado por constituir-se, não apenas por deslocamentos, mas também por longas pausas - na rodoviária, em Canarana, na pousada, na beira do rio. Não muito diferente tem sido o percurso desta pesquisa. Esta começou a delinear-se ainda em 2014, com a escrita do projeto de mestrado cujo esboço partiu de um prévio interesse pelo universo imagético²⁴ e começou a tomar forma através de um encanto pelas artes ameríndias, pelos povos do Xingu e pelo pulsante processo de transformação manifesto em sua produção videográfica. O lugar ocupado pelas mulheres xinguanas neste processo era, para mim, de particular interesse. Em uma pesquisa preliminar acerca da produção fílmica indígena no Brasil, foi possível logo identificar a predominância masculina neste universo²⁵. Soube, então, da iniciativa do Instituto Catitu por realizar oficinas de formação audiovisual voltadas exclusivamente a mulheres indígenas. Os vídeos que elas vinham produzindo apontavam para um contraste entre a maneira como a linguagem audiovisual estava sendo apropriada por aquelas mulheres e a forma como ela tem sido mobilizada pelos homens, principalmente com relação à escolha de temas²⁶. Em vista disso, me pareceu potencialmente fecundo desenvolver um projeto que pensasse a produção audiovisual xinguana desde uma perspectiva generificada.

De lá para cá transcorreram-se três anos marcados pelas inúmeras atividades da pós-graduação; pelas idas ao Xingu, a encontros de mulheres indígenas, a mostras de cinema indígena; e pela realização de um estágio de pesquisa na Austrália, que reconfigurou substancialmente o escopo da pesquisa. Em meio a esta sucessão de atividades, o percurso deste estudo foi marcado também por uma série de pausas -

²⁴ Aqui me refiro, particularmente, ao desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica (realizada em 2012/2013, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Suely Kofes) que pretendeu problematizar a potencialidade de imagens produzidas sem uma intencionalidade científica servirem para a composição de um acervo antropológico. Este trabalho recebeu Menção Honrosa no XXI Congresso de Iniciação Científica da UNICAMP e deu origem a um ensaio fotográfico exposto no 38º Encontro Anual da ANPOCS.

²⁵ Bastou para isso consultar a lista de realizadores indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias, na qual figuram apenas três mulheres em meio a trinta e oito homens. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>>. Acesso em: 13/05/2018).

²⁶ Assunto que será mais desenvolvido no capítulo I desta dissertação.

angustiantes, mas, hoje penso, inevitáveis e necessárias. Pausa por uma dificuldade de encontrar as primeiras portas de entrada ao campo; pausa para repensar os caminhos tomados; pausas entre as viagens; pausa, também, por ser tomada pelas diversas atividades paralelas da vida acadêmica e pessoal. Se aqui ressalto tais características de minha pesquisa, não é com a intenção de destacar sua particularidade, já que se tratam, muito pelo contrário, de traços bastante comuns às trajetórias etnográficas. Pretendo, desta maneira, apenas preparar o leitor para um trabalho que se constrói através de fragmentos - e não através de um contínuo fluxo de eventos e ideias -, cujas *conexões parciais* (STRATHERN, 2004) eu agora me arrisco a encontrar e a exprimir.

O projeto de pesquisa, elaborado ainda em 2014, pretendia essencialmente investigar a maneira como as mulheres do Xingu têm se apropriado das tecnologias audiovisuais, sobretudo por meio de oficinas oferecidas pelo Instituto Catitu desde 2010. Sugerí, naquele momento, que a investigação estivesse orientada por dois eixos de análise. O primeiro deles enfocaria a forma como tem se dado, em contexto xinguno, o encontro entre convenções estéticas particulares e a apropriação da linguagem audiovisual. Em outras palavras, eu buscava analisar se, e de que maneira, as realizadoras xinguanas estariam mobilizando um estilo visual particular ao fazerem uso das tecnologias audiovisuais. Tal abordagem inspirava-se em uma literatura que aponta para o estreito imbricamento entre as dimensões cognitiva/ontológicas e as convenções estéticas²⁷. Eu pretendia, afinal, observar até que ponto um estilo de *ver* e de *mostrar* – associado a uma forma particular de *pensar* (LAGROU, 2013, p.68) – estaria sendo transportado às produções audiovisuais. O segundo eixo de análise proposto em meu projeto inicial trataria da relação, amplamente atestada nos estudos da chamada “arte indígena”, entre *arte* e *agência*. Transportado para o caso desta pesquisa, eu buscava me atentar para a relação entre a produção audiovisual destas mulheres e as transformações que esta possivelmente estivesse acarretando em seu protagonismo político e na socialidade xinguna de modo geral. Imbricado nesta relação estaria o contraste entre os lugares ocupados pelos homens e aqueles ocupados pelas mulheres na sociedade

²⁷ Como resultado desta fase dos meus estudos, publiquei – em coautoria com a pesquisadora Gabriela Aguillar Leite – uma resenha da coletânea *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*, organizada por Carlo Severi e Els Lagrou. A resenha crítica, intitulada “Percorrendo atos do olhar: novas perspectivas sobre a arte indígena”, foi publicada em 2016 na Revista de Antropologia da USP (v.59, n.2). Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/121944>>. Acesso em: 13/05/2018.

xinguanas – contraste que, eu sugeria, se replicava em suas respectivas formas de apropriação dos meios audiovisuais.

No desenrolar da pesquisa, tais questões norteadoras – e a literatura sobre a qual me debrucei para elaborá-las²⁸ – tiveram sua importância no sentido de me fornecerem um instrumental teórico para *olhar* para aquela realidade que me era totalmente estranha. As perguntas que estavam naquele momento colocadas encontraram respostas parciais, mas, principalmente, novas perguntas. O campo ao qual me lancei, pouco preocupado em corresponder aos meus interesses e às minhas hipóteses iniciais, foi progressivamente transformando os fundamentos, pressupostos e rumos da pesquisa. O emaranhado itinerário por meio do qual esta pesquisa se constrói não foi previamente delineado. Estando atenta para as sugestões da própria experiência etnográfica, as antes retilíneas estradas a serem percorridas pouco a pouco deram lugar aos sinuosos meandros do rio. As condições de realização do trabalho de campo e a gradativa percepção de novas possibilidades de investigação, acabaram por suscitar assuntos não previstos, viagens não planejadas e caminhos inesperados.

Ao longo de 2015, fui buscando formas de me inserir no universo da produção audiovisual das mulheres do Xingu. A primeira oportunidade que surgiu nesse sentido foi o “Encontro com Mulheres Indígenas”, realizado em São Paulo (SP) e promovido pelo SESC²⁹, que reuniu mulheres de diversas etnias. Nesta oportunidade, estabeleci um primeiro contato com duas mulheres xinguanas que se tornariam fundamentais no desenrolar das minhas atividades de campo. A primeira com quem conversei, Watatalu Yawalapití, liderança feminina tradicional³⁰ do Alto Xingu, me acolheu meses depois em sua casa em Canarana (MT) e, em outra ocasião, em sua aldeia durante a realização do Quarup que homenageava seu pai. Depois conversei com Kaiulu Rodarte Kamaiurá,

²⁸ Cf. GELL, 1998; LAGROU, 2007, 2009; LAGROU, SEVERI, 2013; STRATHERN, 2013; VAN VELTHEM, 2003.

²⁹ Mais informações sobre este evento disponíveis em: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ciclo-encontro-com-mulheres-indigenas>. Acesso em 13/05/2018.

³⁰ Na minha experiência em campo, me deparei com uma disputa do que constituiria uma “liderança feminina”. De um lado deste embate estariam mulheres consideradas lideranças femininas “tradicionais”, que desde a infância vem sendo preparadas para assumirem esta função (preparação que compreende uma formação e um período de reclusão específicos). Do outro estariam mulheres que adquirem esta atribuição através de uma atuação política que se dá na interface entre o mundo indígena e não-indígena, assumindo, por exemplo, cargos em organizações indígenas.

presidente da Associação Yamurikumã das Mulheres Xinguanas³¹, que mais tarde me recebeu no 4º Encontro das Mulheres Xinguanas realizado em uma aldeia no TIX. Ainda neste mesmo evento no SESC, conheci uma integrante da equipe do Instituto Catitu que colaborou em me colocar em contato com a fundadora e coordenadora do Instituto, Mari Corrêa. Pouco tempo depois, pude realizar por Skype uma entrevista com a Mari Corrêa, que contribuiu muito para me situar no universo da produção audiovisual indígena, compreender os motivos que a levaram a desenvolver um trabalho voltado especificamente para mulheres, e também conhecer sua trajetória profissional, marcada pela passagem do Vídeo na Aldeias (no qual atuou como codiretora por dez anos) para o Instituto Catitu.

A partir destes primeiros contatos, pude entrever algumas possibilidades de campo a serem desenvolvidas ao longo de 2016. A ideia central – ou, “meu plano ideal” – era acompanhar uma oficina de formação audiovisual que seria oferecida pelo Instituto Catitu na região do Alto Xingu, região que até então não havia recebido oficinas do projeto, mas havia manifestado interesse em recebê-las. Naquele momento, a perspectiva de acompanhar uma oficina como esta, envolvendo mulheres do Alto Xingu, parecia cair como uma luva no meu projeto de pesquisa. Além do trabalho do Instituto Catitu potencialmente me permitir acessar as questões até então levantadas, sua atuação na região do Alto Xingu me permitiria mobilizar conhecimentos com os quais eu vinha me familiarizando a partir da revisão de uma extensa literatura antropológica acerca deste sistema multiétnico e multilíngue³². Já contando com esta “entrada” a campo, eu aguardava, ainda no início do meu segundo ano do mestrado, o agendamento da oficina. As semanas foram se passando, a espera se prolongando, e não havia ainda uma previsão concreta para a realização da oficina. Neste contexto de indefinição, decidi então colocar a minha pesquisa em movimento trilhando uma rota alternativa: ir a Canarana (MT) buscar apreender as atuais articulações políticas das mulheres do Xingu e começar a sondar a maneira como tais articulações podem estar se relacionando com os registros

³¹ Mais informações sobre a Associação Yamurikumã disponíveis em: <<https://www.facebook.com/yamurikuma/>>. Acesso em 13/05/2018.

³² Isso se dava, na época, em função das leituras sugeridas pelo meu orientador – cujos estudos estão focados no complexo alto-xinguanos – e através dos grupos de estudo dos quais participei ao longo do primeiro ano do curso de mestrado – formados por pesquisadores que integram o projeto Jovem Pesquisador “Sistemas Regionais Ameríndios em Transformação: o caso do Alto Xingu” (SiRAT), coordenado pelo Prof. Antonio Guerreiro Jr.

audiovisuais. Deu-se início aí, logo em minha primeira ida a campo, uma sucessiva série de desvios do meu “plano ideal de campo”.

Compartilhei a minha intenção de passar alguns dias em Canarana com Watatakalu, uma das mulheres alto-xinguanas que eu havia conhecido no encontro no SESC, que prontamente ofereceu me hospedar em sua casa. Segui, então, para a cidade mato-grossense certa apenas de reencontrá-la e com os sentidos atentos para apreender qualquer coisa que pudesse direcionar o meu campo e iluminar um pouco as questões que vinha carregando desde Campinas. Desembarcando na rodoviária de Canarana, iniciaram-se duas semanas de intensa convivência com esta família Yawalapití³³ que me acolheu e me permitiu acompanhar sua vida cotidiana. É importante mencionar que esta família Yawalapití ocupa um lugar privilegiado na configuração sócio-política alto-xingua e, por isso, apresenta uma certa perspectiva a respeito deste universo que não pode ser generalizada. Trata-se da família do recém falecido Pirakumã Yawalapití, grande liderança política do Xingu, conhecido por sua admirável capacidade de manter relações diplomáticas com os brancos. As filhas de Pirakumã, com as quais convivi, são herdeiras desta linhagem de chefes, têm se destacado enquanto lideranças femininas do TIX e são umas das poucas falantes da língua da etnia. Nos dias que se seguiram, fui pouco a pouco me habituando à rotina da família, à sua relação com os não-indígenas³⁴, e observando qualidades específicas de seu modo de habitar a cidade.

As duas semanas passadas em Canarana me permitiram, como já era pretendido, que eu compreendesse melhor a atual conjuntura da organização política das mulheres do Xingu. As mulheres Yawalapití que me hospedavam, por exemplo, dedicavam-se naquele momento à “Casa das Mulheres”, projeto idealizado pelas irmãs e que previa a construção de uma casa na aldeia que atendesse às demandas das mulheres daquele povo³⁵. Durante

³³ A etnia Yawalapití pertence ao complexo cultural alto-xingua. Embora sejam originalmente falantes da língua Yawalapití (da família Arawak), atualmente poucos indivíduos falam esta língua, que hoje passa por um processo de revitalização. Nas aldeias, atualmente predominam falantes das línguas Kuikuro (família Karib) e Kamaiurá (família Tupi-Guarani) (Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe0511201102.htm>>. Acesso em 13/05/2108).

³⁴ Em particular, com uma família de gaúchos com a qual compartilham o terreno da casa e estabelecem uma intensa relação de convivência e trocas.

³⁵ A inauguração da “Casa das Mulheres” na aldeia Tuatuari estava prevista para a época do Quarup em 2016, no entanto, uma série de fatores impossibilitaram a conclusão do projeto. Entre estes fatores ressaltou a recente transição da família de Pirakumã da aldeia Tuatuari para uma nova aldeia que está hoje sendo construída pela família (Mais informações sobre a aldeia Pallushayu disponíveis em:

a minha estadia, acompanhei, então, a busca delas por financiamento para a execução do projeto através de visitas a instituições governamentais (FUNAI e prefeitura de Canarana-MT) e não-governamentais (ISA e ATIX), além de comerciantes locais. Tais vivências e deslocamentos pela cidade na companhia destas mulheres me permitiram, desde uma perspectiva mais ampla, conhecer as partes que compõem o cenário da política xingwana e o modo pelo qual estas se articulam. Mais especificamente, pude também começar a compreender qual o lugar atualmente ocupado pelas mulheres nesta conjuntura. Tive também nesta ocasião, a oportunidade de conversar com elas sobre o interesse das alto-xinguanas pela produção audiovisual, conversas que suscitaram a manifestação de outros temas relacionados ao universo imagético. Resumidamente, posso citar aqui: uma contestação relativa à predominância masculina no âmbito da produção audiovisual; a convicção de que a produção fílmica das mulheres se distinguiria significativamente daquela dos homens; uma queixa diante da maneira como os homens têm registrado (principalmente com o uso de aparelhos celulares em ocasiões cerimoniais) e circulado imagens das mulheres; e a recorrência e persistência de conflitos entre indígenas e não-indígenas relativo a direitos de imagem³⁶.

Poucas semanas após esta viagem, o Instituto Catitu pôde finalmente marcar uma data para a realização da próxima oficina de formação audiovisual, ocasião que eu tanto aguardava. Me reuni, então, com a Mari Corrêa na sede do Instituto na cidade de São Paulo quando fui informada que, em função de uma série de empecilhos, a oficina não mais se daria na região do Alto Xingu, e sim no Médio Xingu, com a participação dos povos Ikpeng e Kawaiweté. Uma vez que a oficina foi transferida para esta região, envolvendo povos que estão “à margem” do complexo alto-xingvano, deu-se mais um desvio no percurso etnográfico previsto, me fazendo correr para uma literatura que eu até então não havia acessado. Em junho de 2016 me dirigi novamente a Canarana, desta vez para encontrar Mari Corrêa e sua assistente para seguirmos juntas ao Polo Pavuru. Nos dias passados no Polo e entre as duas aldeias Ikpeng próximas, fui simultaneamente

<<https://www.facebook.com/Watatakualaldeia/>>. Acesso em 13/05/2017). Prevê-se, entretanto, que o projeto ainda seja concretizado, porém na nova aldeia. Mais informações acerca deste projeto disponíveis em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/mulheres-yawalapiti-constroem-uma-casa-so-para-elas-no-parque-indigena-do-xingu>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=kbl3TPkpg4U>>; <https://www.catarse.me/yawalapiti_casa_mulher_queroflex>. Acesso em 13/05/2018.

³⁶ Temas que reaparecerão ao longo do desenvolvimento da dissertação.

preenchendo lacunas razoavelmente esboçadas previamente e, principalmente, delineando novas perguntas. Um relato mais aprofundado desta viagem e seus respectivos temas de investigação será apresentado no capítulo I.

Feita esta viagem, uma ideia que já vinha sendo alimentada desde a minha primeira ida a Canarana ganhou novos contornos. A família Yawalapití da qual eu havia me aproximado, seria responsável naquele ano por patrocinar um dos Quarup que se realizariam no Alto Xingu no mês de agosto. Tive, então, o privilégio de ser convidada a comparecer à *festa*³⁷. Tal oportunidade me pareceu interessante desde o princípio, principalmente porque, no momento do convite, eu ainda acreditava que o meu campo estaria centrado no Alto Xingu. O Quarup constitui um dos rituais centrais da socialidade alto-xinguana e desempenha, desde a criação do TIX, um papel fundamental na manutenção das relações com os não-indígenas. Presenciá-lo constituiria, então, uma valiosa oportunidade para acessar este universo em um de seus momentos mais emblemáticos. A minha estadia entre os Ikpeng deu, no entanto, outro sentido para uma ida ao Quarup. Tendo observado durante a oficina de audiovisual a intensa circulação de imagens que ocorria de modo paralelo e autônomo à própria oficina, me pareceu necessário eleger uma situação que me permitisse compreender melhor o funcionamento destes circuitos imagéticos mais amplos. Passei, então, a ver o Quarup como uma situação oportuna para observar as distintas dinâmicas de registro do ritual: a maneira como os alto-xinguanos estão gerindo as imagens captadas por não-indígenas e como eles próprios estão produzindo e circulando imagens destas *festas*.

Nesta terceira ida ao Mato Grosso, para observar uma terceira face do universo xinguano, reconheci a necessidade de reconfigurar a maneira como eu me orientava metodologicamente. Em vez de pensar que, de alguma forma e com algum esforço, eu ainda sustentava um tema de pesquisa, *apesar* dos inúmeros desvios de percurso, me dei conta de que eram os desvios *em si* que desenhavam o meu objeto de pesquisa. Comecei a perceber que olhar para os circuitos imagéticos que correm em paralelo às oficinas de vídeo não constituía uma dispersão minha enquanto pesquisadora e, sim, um movimento do próprio objeto a qual eu me atentava, objeto cujos contornos eu ainda tinha dificuldade

³⁷ O termo *festa* é comumente empregado pelos xinguanos como uma forma genérica de se referir a um variado conjunto de rituais realizados entre estes povos.

em precisar. Uma descrição mais detida desta viagem está contida no capítulo II. Resumidamente, pontuo aqui que esta viagem compreendeu: o acompanhamento do Quarup Yawalapití, ocasião em que o ritual se realizava em sua forma mais inflacionada (GUERREIRO JR, 2012, p.28) atraindo mais de 200 convidados não-indígenas, incluindo jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas profissionais; uma estadia entre os Kalapalo e entre os Matipu, durante a qual pude assistir e observar a dinâmica de circulação de inúmeros vídeos de *festas* voltados para a difusão interna entre as aldeias (inclusive auxiliando na edição de um deles); e, por fim, o acompanhamento do Quarup Nahukuá no qual a presença de brancos era reduzida e onde, pude, portanto, atentar-me mais especificamente à forma como os próprios xinguanos registravam o ritual.

No percurso até aqui relatado, um tema insistia em atravessar meu caminho: o incômodo que as mulheres xinguanas têm expressado com relação à forma como a imagem delas tem circulado pelas aldeias, pelas redes sociais e pela internet de modo geral. Não me aprofundarei aqui nesse assunto (que será desenvolvido mais detidamente no capítulo II), trago-o apenas para contextualizar a minha motivação em acompanhar, em outubro de 2016, o 4º Grande Encontro das Mulheres Xinguanas, promovido pela Associação Yamurikumã e realizado na aldeia Capivara do povo Kawaiweté (região do Baixo Xingu). Entre os três temas a serem tratados durante o Encontro, um deles, não por acaso, era a “Divulgação da imagem das mulheres na internet e em outras mídias”. Através, então, do meu prévio contato com a presidente da Associação, manifestei a ela o meu interesse em acompanhar as discussões em torno deste assunto. Tive, assim, a oportunidade de participar deste encontro de mulheres indígenas, acompanhar as discussões relativas a este tema que continuamente perpassava a minha pesquisa e, ainda, conhecer mais uma região do TIX.

Com esta viagem, encerrei uma heterogênea série de idas ao Xingu que – não tendo sidas previamente definidas – tomaram forma e se encadearam à medida que fui tecendo relações que, ora me apontavam para novos caminhos, ora me ajudavam a definir eixos e temas de pesquisa. Resumidamente, então, o trabalho de “campo”³⁸ realizado

³⁸ Coloco aqui o termo “campo” entre aspas pelo fato deste trabalho dialogar com a já citada noção de “etnografia multi-situada” (MARCUS, 1995). De acordo com esta abordagem, o “campo” (*site*) é compreendido de forma ampliada, abrangendo não apenas uma ou mais localidades geográficas, mas também outros planos e meios nos quais se estabelecem relações.

compreendeu: duas semanas na cidade de Canarana (MT), acolhida por uma família alto-xinguana e por seus “parentes” gaúchos; vinte dias passados entre quatro aldeias do Alto Xingu, acompanhando a realização de dois Quarup; uma semana em um encontro de mulheres xinguanas realizado em uma aldeia Kawaiweté, no Baixo Xingu; e, como não poderia faltar, duas semanas acompanhando uma oficina de vídeo com mulheres Ikpeng e Kawaiweté no Polo Pavuru. Tal como apontado na seção “A Rede Regional Xinguana”, é importante atentarmos para a heterogeneidade etnolinguística e sociopolítica que este percurso etnográfico compreende e os desafios analíticos e metodológicos que nos são colocados.

No final de 2016 eu começava a dar forma a um projeto de estágio de pesquisa no exterior através do qual eu buscava acessar uma visão mais ampla do campo da produção audiovisual indígena. Essa necessidade de contextualizar aquilo que eu observava no Xingu vinha se intensificando ao longo da investigação por alguns motivos. Primeiramente, pela progressiva percepção de – e pontual contato com³⁹ – todo um universo de produção audiovisual indígena no Brasil que pouco se expressava na revisão bibliográfica sobre a qual eu me debruçava naquele momento. Depois, pelo exame de uma literatura antropológica que, de distintas maneiras, me impelia à busca de conexões entre aquelas experiências localizadas e sistemas mais amplos⁴⁰. Bastante inspirada pela leitura que fazia naquele momento da obra de Faye Ginsburg – que trata amplamente da mídia aborígine australiana –, comecei a ver a Austrália como um local privilegiado para entrar em contato com os estudos de mídia indígena e sua realidade empírica. Depois de um árduo processo de pesquisa e contatos com professores de universidades australianas cujas investigações dialogavam com a minha própria, defini um projeto de pesquisa e o submeti à apreciação da FAPESP. Em novembro de 2016 recebi a notícia da concessão

³⁹ Minha última ida ao Xingu propiciou o meu contato com duas representantes da ASCURI (Associação Cultural de Realizadores Indígenas do Mato Grosso do Sul), o que acabou por me despertar para todo um universo de iniciativas indígenas de audiovisual no país que atuam fora do “circuito Vídeo nas Aldeias” e estão pouco expressas na literatura antropológica (à exceção da dissertação de Corrêa (2015)). No caso da ASCURI, esta se encontra fortemente vinculada a projetos de outros países latino-americanos, particularmente da Bolívia, o que traz a ela qualidades particulares. Mais informações sobre esta Associação disponíveis em: <<http://www.ascuri.org/>>. Acesso em 13/05/2018.

⁴⁰ Me refiro aqui à noção de “etnografia multi-situada” (MARCUS, 1995) – que supõe a desestabilização das distinções entre “mundo vivido” e “sistema” e entre “local” e “global”; e à noção de “*mediascape*” – cunhada por Appadurai e mobilizada por Ginsburg (1994) para se pensar a mídia indígena.

da bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE) e em fevereiro de 2017 eu desembarcava no aeroporto de Sydney.

O principal objetivo deste estágio⁴¹, que se desenvolveu ao longo dos seis meses seguintes, foi situar a produção audiovisual xinguna, tanto em um debate macro-regional (latino-americano) de mídia indígena quanto nos debates que têm observado este fenômeno desde uma perspectiva global. Tal exame tornou-se possível na medida em que trabalhei sob supervisão do Prof. Dr. Juan Francisco Salazar (pesquisador com ampla experiência em mídia indígena latino-americana, especialmente do povo Mapuche (SALAZAR, 2004)), ao mesmo tempo em que estive situada em um local onde ocorre uma expressiva apropriação indígena dos meios audiovisuais, constituindo uma realidade empírica chave neste campo de estudos. Ao longo de minha estadia, tive o privilégio de conhecer a cidade de Alice Springs (na região do deserto central australiano), onde visitei importantes centros de mídia aborígene e entrevistei alguns de seus membros⁴². Complementarmente, participei de um workshop⁴³ na Deakin University, em Melbourne, que me permitiu conhecer e me integrar a uma ampla rede de pesquisadores (na Austrália – como Lisa Stefanoff, Jennifer Deger (2006) e Sabra Thorner – e em outras partes do mundo – como Amália Córdova (2015) e Lucas Bessire (2017)) que se dedicam a estudos de mídia indígena.

Em paralelo a esta trajetória de viagens ao Xingu e ao exterior, compareci ao longo de todo o período de pesquisa a um variado conjunto de eventos que integram também o campo desta pesquisa. O primeiro deles, ainda no início de 2015, foi o já mencionado Encontro com Mulheres Indígenas, promovido pelo SESC na cidade de São Paulo. Nos meses de abril e maio acompanhei no Centro Cultural do IEL (Unicamp) o Ciclo “A

⁴¹ Estágio realizado no Institute for Culture and Society (ICS) da Western Sydney University (WSU).

⁴² Me refiro aqui à CAAMA (Disponível em: <<http://caama.com.au/>>. Acesso em: 13/05/2018); à ICTV (Disponível em: <<https://ictv.com.au/>>. Acesso em: 13/05/2018); e à IRCA (Disponível em: <<https://www.irca.net.au/>>. Acesso em 13/05/2018).

⁴³ Este workshop, intitulado “Critical indigeneity: affinity, distance, hypermarginality in late techno-capitalism”, foi organizado pela antropóloga Melinda Hinkson. Na ocasião, pretendeu-se “explore recent developments in understanding the experience and representation of indigenous people and lifeworlds. It is organised against a backdrop of recent passionate debate within anthropology and the humanities, more broadly around the analytic efficacy of the ontological turn [...], as well as the increasing encroachment of biopolitical governance regimes [...] and a broader suite of techno-capitalist developments [...]. Participants will explore the implications of these developments as part of a wider consideration of the possibilities and limits of critical scholarship to grapple compellingly with the circumstances and imaginaries of historically colonised people”.

imagem do índio brasileiro no cinema”, no qual assisti a diversos filmes realizados por indígenas e não-indígenas, entre eles dois curtas Kalapalo do Alto Xingu. Depois fui à I Mostra Agosto Indígena no Cine Olido, em São Paulo, na qual assisti a uma série de filmes realizados por cineastas indígenas de diversas etnias. Ao final das sessões houve um debate com dois realizadores Guarani-Mbya entre os quais estava Patrícia Ferreira, importante representante feminina no âmbito do cinema indígena e que eu viria a reencontrar em outras ocasiões⁴⁴.

No ano de 2016, assisti no mês de abril à Mostra Pajé realizada no SESC em Belo Horizonte (MG). Com seis dias de duração, a mostra apresentou um amplo conjunto de produções audiovisuais indígenas recentes, inclusive algumas produções de realizadores xinguanos. Depois, no mês de setembro, compareci ao evento Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas realizado em São Paulo no Itaú Cultural. Foi especialmente relevante para minha pesquisa a sessão intitulada “Vasos sagrados: O feminino na literatura e no cinema indígenas”, no qual reencontrei a cineasta Patrícia Ferreira e assistimos a um de seus filmes (ainda em processo de edição) que trata particularmente do universo feminino Guarani-Mbya. Poucos dias depois, já no mês de outubro, fui à Aldeia SP – Bienal de Cinema Indígena realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Ali também pude assistir a um amplo e variado conjunto de produções audiovisuais indígenas, além de uma cerimônia de abertura na qual estavam presentes importantes lideranças indígenas (como Ailton Krenak), não-indígenas com expressiva atuação na área (como Vincent Carelli) e cineastas indígenas de diversas etnias (sendo aproximadamente metade mulheres). Durante o estágio de pesquisa realizado na Austrália, compareci em julho de 2017 à mostra de cinema que integrava o NAIDOC Week (National Aborigines and Islanders Day Observance Committee), realizado no Museum of Contemporary Art (MCA-Sydney). Neste evento pude assistir a uma variada seleção de filmes produzidos por indígenas da Austrália (aborígenes e nativos das Ilhas do Estreito de Torres).

Como resultado deste sinuoso percurso, me encontro hoje diante de um amplo horizonte de possibilidades de investigação – produzido tanto pelo contato com uma

⁴⁴ Sobre a trajetória de Patrícia Ferreira, cf. PINHEIRO, 2017.

realidade empírica múltipla quanto pelo exame de diferentes campos de estudo na antropologia -, dentre o qual me proponho, agora, a apresentar um recorte. As *minhas* (e, talvez, só *minhas*) questões iniciais de pesquisa, deram lugar a outras que se mostraram muito mais vivas, mais presentes nas emaranhadas teias que configuram o Xingu contemporâneo. Assim, ao longo desta trajetória, aquelas questões inspiradas por uma literatura sobre arte/estética/visualidade ameríndia e sobre a produção audiovisual indígena centrada no projeto VNA, pouco a pouco passaram a conviver com questões suscitadas pelas minhas experiências no Xingu, pelas discussões mais amplas que tratam da “mídia indígena” em escala global, e por uma literatura que está atenta às especificidades e aos efeitos destas novas tecnologias que trazem consigo novas linguagens, conteúdos, estéticas, éticas, e modos de produção, circulação e recepção.

c) Mídia Indígena: de Projetos Locais a Fluxos Globais

A produção audiovisual xinguana é tão diversa quanto a própria vida xinguana⁴⁵. Seu horizonte engloba desde registros de rituais não editados e de longa duração, voltados à circulação interna das aldeias e exibidos em televisões alimentadas por geradores a gasolina; a longas-metragens premiados, produzidos em coautoria entre indígenas e não-indígenas, e que circulam por festivais de cinema nacionais e internacionais⁴⁶; a curtas-metragens filmados e editados em aparelhos celulares que circulam pelas aldeias por este mesmo suporte através do compartilhamento via *bluetooth*; a produções cinematográficas realizadas por grandes produtoras, envolvendo altos investimentos e largamente exibidas em salas de cinema do país⁴⁷; a filmes produzidos por indígenas em oficinas de formação audiovisual oferecidas por ONGs⁴⁸; a uma instalação de realidade virtual exposta no museu britânico Tate Modern⁴⁹; a vídeos produzidos com o intuito de fornecer materiais ao ensino escolar diferenciado nas aldeias; a filmes comerciais amplamente veiculados em rede nacional⁵⁰; a um videoclipe de rap realizado por meio de uma “residência artística” oferecida na aldeia⁵¹; para citar apenas alguns exemplos.

⁴⁵ Aqui, tomo de empréstimo a formulação análoga proposta por Ginsburg a fim de caracterizar a mídia aborígene australiana: “Aboriginal media productions are as various as Aboriginal life itself, ranging from low-budget videos made by community-based media associations for both traditional people in remote settlements and groups in urban centers; to regional television and radio programming for Aboriginal groups throughout Central Australia made by organizations such as the Central Australian Aboriginal Media Association (CAAMA); to legal or instructional videos (often quite creative) made by land councils as well as health and other service groups; to documentaries and current affairs for national broadcasting; to independent features directed by cosmopolitan Aboriginal artists such as Tracey Moffatt whose first feature film, *Bedevil*, premiered at Cannes in 1993” (GINSBURG, 1994, p.366).

⁴⁶ Por exemplo, os filmes *As Hipermulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto e *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Karané Ikpeng e Mari Corrêa.

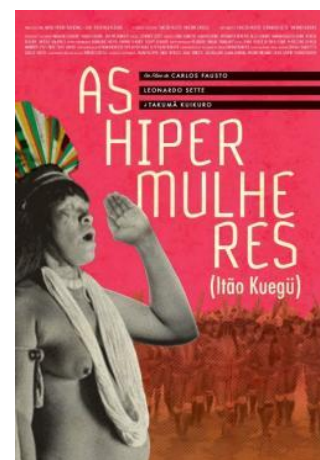
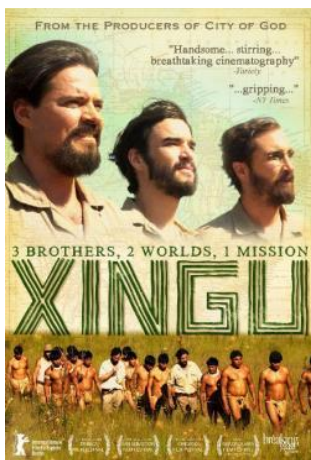
⁴⁷ Por exemplo, o filme *Xingu* (2011). Informações disponíveis em: <<http://globofilmes.globo.com/filme/xingu/>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁴⁸ Por exemplo, *A História da Cutia e do Macaco* (2009), produzido pelo Instituto Catitu. “Making of” disponível em: <<https://vimeo.com/61752825>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁴⁹ Mais informações disponíveis em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/realidade-virtual-leva-indios-brasileiros-londres-22657488>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁵⁰ Filme publicitário da sandália *Ipanema* com Gisele Bündchen. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QUqLU614Ld4>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cIBN3POBvTY&t=100s>>. Acesso em: 13/05/2018.



Painel 1

Em meio a este heterogêneo mosaico de experiências xinguanas com o audiovisual, podemos observar tanto produções que resultam de projetos locais – mobilizando, impactando e servindo a uma determinada aldeia ou etnia – quanto produções que participam de um universo audiovisual expandido – no qual se misturam interesses artísticos e comerciais, circuitos nacionais e transnacionais de recepção. A autora norte-americana Faye Ginsburg – referência no campo de estudos da chamada “mídia indígena” – qualifica este variado conjunto de obras videográficas enquanto “objetos culturais inerentemente complexos, uma vez que atravessam múltiplas fronteiras culturais em sua produção, distribuição e consumo” (GINSBURG, 1994, p. 366, tradução nossa). Diante de tamanha complexidade dos circuitos imagéticos e midiáticos que vêm se produzindo em contextos indígenas, nos vemos obrigados a adotar, para sua análise, um instrumental teórico capaz de abarcar as diferentes escalas pelas quais estes atravessam. A fim de apreender as múltiplas camadas deste universo, Ginsburg propõe pensar a mídia indígena enquanto parte de uma paisagem midiática mais ampla que, tomando de empréstimo um termo cunhado por Appadurai (1990), podemos chamar de *mediascape*.

Este termo emerge na obra do autor no contexto de uma reflexão acerca da tensão existente entre as forças divergentes que regem a produção cultural contemporânea – que ora puxam no sentido da homogeneização, ora no sentido da heterogeneização. Appadurai observa que aqueles que temem uma “Americanização” generalizada da cultura,

fail to consider that at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way: this is true of music and housing styles as much as it is true of science and terrorism, spectacles and constitutions (APPADURAI, 1990, p. 295)⁵².

Assim, a nova economia cultural global deve ser entendida como uma ordem complexa, justaposta e disjuntiva diante da qual os modelos conceituais de centro-periferia não mais se mostram eficientes (APPADURAI, 1990, p. 296). Frente a este cenário, Appadurai categoriza cinco dimensões do fluxo cultural global⁵³ dentre as quais

⁵² Poderíamos acrescentar a essa lista a própria apropriação indígena da linguagem audiovisual como mais um exemplo desta capacidade de indigenização.

⁵³ São elas: (a) *ethnoscapes*; (b) *mediascapes*; (c) *technoscapes*; (d) *finanscapes*; e (e) *ideoscapes* (APPADURAI, 1990, p. 296).

figura a chamada *mediascape*. Esta se refere tanto às tecnologias de mídia – que conformam uma estrutura capaz de produzir e disseminar informações –, quanto à constelação de imagens criadas por elas – que fornecem a espectadores de todo o mundo um vasto e complexo repertório imagético e narrativo através do qual estes experienciam a realidade (APPADURAI, 1990, p.299).

Trazendo, então, a categoria de *mediascape* para o contexto dos estudos de mídia indígena e, por conseguinte, compreendendo este fenômeno enquanto parte de uma ampla rede global de fluxos culturais, Ginsburg aponta para a necessidade de se realizar uma análise *situada* destas produções. Por *situada* entende-se que é preciso levar em consideração que as diferentes produções midiáticas estão ligadas às circunstâncias locais, nacionais e transnacionais que as cercam (APPADURAI, 1990, p.7 *apud* GINSBURG, 1994, p.366). Ginsburg argumenta que

using such a model for indigenous media helps to establish a more generative discursive space for this work which breaks what one might call the fetishizing of the local, without losing a sense of the specific situatedness of any production. (GINSBURG, 1994, p.366)

Recorro aqui a esta abordagem em sintonia com um esforço – que ecoa em outras partes desta pesquisa – por chamar a atenção para as cada vez mais intensas e imediatas conexões existentes entre a vida local xinguana e sua realidade mais ampliada. Tal como tratado na seção “a) A Rede Regional Xinguana”, os diferentes povos que habitam o TIX, embora constituam universos relativamente autônomos, estão cada vez mais conectados por relações que vêm se intensificando à medida que uma nova conjuntura se apresenta. Estes povos, em conjunto, vêm progressivamente marcando presença no contexto das mobilizações indígenas nacionais que, por sua vez, têm pouco a pouco se inserido no âmbito das lutas pan-indígenas latino-americanas. Paralelamente, sugiro, a experiência dos xinguanos com o audiovisual vem também atravessando estas diferentes escalas de articulação.

Os povos indígenas do Brasil – e, em particular, do Xingu – povoam há muitas décadas um imaginário transnacional acerca dos “povos nativos” constituído por um repertório imagético produzido por brancos e guiado por um senso de exotização⁵⁴. Hoje,

⁵⁴ No capítulo I falarei um pouco mais a respeito das representações dos indígenas no cinema.

no entanto, assistimos à inserção destes povos em um universo midiático expandido por meio de suas *próprias* produções imagéticas. Como exemplo do desenrolar deste processo em contexto xinguano, podemos apontar o média-metragem “Ete Londres” (2015)⁵⁵, de Takumã Kuikuro. Quanto ao seu conteúdo, o filme acompanha uma viagem de Takumã à cidade dos “hiperbrancos” (Londres) ao longo da qual ele aponta para uma série de associações entre elementos presentes neste universo urbano e elementos que compõem a vida alto-xingua⁵⁶. A narrativa se constrói por meio de entrevistas e imagens da capital britânica interrompidas pela repetição do bordão “London as a village”. Este filme foi produzido no contexto de uma “residência artística” oferecida pelo People’s Palace Projects (ONG dedicada a projetos interculturais entre Brasil e Inglaterra). A associação de Takumã a esta instituição britânica vêm resultando em uma série de realizações entre as quais o já mencionado videoclipe de rap (produzido quando, em uma espécie de contrapartida, a aldeia Kuikuro abriu-se à recepção de artistas residentes) e a instalação de realidade virtual exposta no Tate Modern.

Podemos dizer que “Ete Londres” representa uma espécie de salto – do nacional ao transnacional – com relação ao filme anterior do cineasta, “Karioka” (2014)⁵⁷. Enquanto o primeiro foi financiado por uma instituição estrangeira e levou o seu diretor à Europa, o segundo foi patrocinado pelo Museu do Índio (FUNAI) e o levou à cidade do Rio de Janeiro. Segundo observa Córdova (2015, p.7),

As it begins to reach larger audiences, this unwieldy and variegated corpus – one often rooted in local indigenous community life but with transnational links in the broadest sense – often becomes entangled with global funding and exhibition circuits.

Sendo o caso deste cineasta Kuikuro, por enquanto, uma experiência pontual (que não pode ser de modo algum generalizada), não trago-a aqui com a intenção de comprovar uma ampla inserção das produções audiovisuais realizadas por xinguanos em uma escala global de circulação. Mas acredito que este caso serve para, primeiro, apontar para a

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BTMyC6SL43g>>. Acesso em: 13/05/2017.

⁵⁶ Takumã encontra entre os moradores de uma marina londrina um senso de “comunidade”, de “luta por direitos”, e, até mesmo, um “cacique”; numa partida de rúgbi, ele encontra uma série de características que se assemelham às do *huka-huka* alto-xinguano; num espetáculo de dança clássica indiana, ele encontra uma relação com os deuses e com os animais que o remete às festas xinguanas; numa sessão de “tapping” (técnica terapêutica), ele encontra semelhanças com a prática do “pajé” e uma relação com os mortos.

⁵⁷ Teaser disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ooOhSUKKe0I>>. Acesso em: 13/05/2017.

potencialidade desta produção fílmica (embora ela coexista com um conjunto de produções que não vislumbram nem pretendem sair do circuito das aldeias) e, depois, ilustrar uma realidade que hoje penetra o imaginário dos jovens do Xingu. Sugiro, neste sentido, que o processo de “mediação transnacional” – descrito por Ginsburg⁵⁸ e que, já nos anos noventa, fazia parte da realidade midiática dos aborígenes australianos – hoje começa a ter lugar na realidade xinguana, nos ajudando a compreender a dimensão e o alcance do fenômeno em questão.

Colocar a produção audiovisual xinguana em diálogo com contextos midiáticos mais amplos, mostra-se pertinente, também, no sentido de contribuir para o alargamento e o adensamento dos debates na área, uma vez que a literatura antropológica que se desenvolve sobre este tema no Brasil encontra-se em grande medida encerrada em um debate, não apenas nacional, como também praticamente centrado em um único projeto, o Vídeo nas Aldeias. Falarei mais a respeito deste projeto, do conjunto de estudos que se desenvolveram sobre suas atividades, e de sua centralidade na formação de cineastas indígenas no Brasil no capítulo I. Aqui me limitarei apenas a assinalar que a literatura que vem se produzindo sobre o tema no país reflete a preponderância deste projeto, que, embora mereça de fato tamanha atenção, vem resultando em um conjunto de reflexões “VNA-centradas”⁵⁹. Estas acabam por eclipsar todo um cenário de audiovisual indígena que cada dia mais se desenvolve à margem deste projeto.

Em consideração a estas observações, proponho desenvolver a seguir uma revisão de algumas obras de Faye Ginsburg de modo a permitir que a conjuntura xinguana a ser descrita nos próximos capítulos seja lida “incrustada” (“embedded”) em uma

⁵⁸ Segundo a autora, "For most producers, their sense of community is very local. However, new and more expanded communities of identity are emerging through collaborative activities that transcend the boundaries of the nation-states that encompass them. Over the last five years, indigenous media productions have increasingly become part of global cultural flows. Connections are being built by indigenous producers who have been organizing a transnational indigenous network via film festivals and conferences, as well as joint productions [...] (GINSBURG, 1994, p.376).

⁵⁹ Embora aponte aqui para esta tendência dos estudos na área, verifico também a existência de significativas exceções que contribuem para o reconhecimento acadêmico deste “universo expandido” do cinema indígena no Brasil. Segundo Brasil e Belisário (2016, p.206), “Mais recentemente, essa produção de cinema tem-se multiplicado para além da atuação do Vídeo nas Aldeias. Filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil”.

mediascape (ou “paisagem midiática”) que a atravessa e a ultrapassa. A intenção, aqui, é de identificar ressonâncias entre diferentes contextos indígenas sem, no entanto, perder de vista as especificidades de cada um deles. Escolhi centrar a seguinte revisão bibliográfica na obra de Ginsburg em função do caráter inaugural de seus estudos, por observar este fenômeno desde uma perspectiva global (conectando experiências geograficamente dispersas), e por fornecer um repertório conceitual bastante produtivo neste campo. Mobilizando o trabalho desta autora pretendo compor um amplo panorama da “mídia indígena” que contribua para iluminar “o que está em jogo” na atual produção audiovisual que testemunhamos no Xingu e da qual se ocupa a presente pesquisa.

* * *

Em 1991 – momento em que as experiências indígenas com tecnologias de mídia eram ainda esparsas e incipientes e os escritos sobre elas, mais ainda – Ginsburg publicava o artigo “Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village”, no qual a autora trata de questões centrais a este (hoje consolidado) campo de estudos e que persistem em “assombrar” muitos daqueles que trabalham com mídia entre povos indígenas ao redor do mundo. Na época, Ginsburg denunciava a falta de atenção antropológica a este tema, embora as câmeras de vídeo e os meios de comunicação em massa já houvessem amplamente penetrado os locais mais remotos. A autora reclamava que as formas indígenas contemporâneas de auto representação, e seus criadores, fossem considerados seriamente, uma vez que possuem uma relevância teórica e empírica crucial para debates correntes em diversas áreas do conhecimento.

Embasando sua discussão na experiência dos aborígenes australianos com a produção midiática a partir da década de 70, Ginsburg explica que o desenvolvimento de uma mídia propriamente indígena foi precedido pela produção de um cinema etnográfico cada vez mais experimental e colaborativo (campo no qual se destaca, particularmente, a obra de Jean Rouch) que, por sua vez, espelhava uma transformação análoga que se dava no campo da escrita etnográfica. Tal inovação no campo da cinematografia reclamava uma inovação também em sua análise. Para a autora, isso significou uma passagem do habitual foco nas qualidades formais do filme como texto para um foco nas *mediações* culturais que ocorrem através de filmes e vídeos.

Estas profundas transformações no cinema e na antropologia se deram lado a lado à descentralização, democratização e ampla penetração dos meios de comunicação possibilitada pela emergência de novas tecnologias. Surgiam, naquele momento, câmeras de vídeo portáteis a preços acessíveis e multiplicavam-se os canais de televisão que, ampliando seu alcance, penetravam a vida cotidiana de habitantes dos locais mais remotos (principalmente daqueles no ártico canadense e no deserto centro-australiano). É neste contexto que Ginsburg formula o que ela denominou de “Dilema Faustiano”, que se configura da seguinte maneira:

On the one hand they are finding new modes for expressing indigenous identity through media and gaining access to film and video to serve their own needs and ends. On the other hand, the spread of communications technology such as home video and satellite downlinks threatens to be a final assault on culture, language, imagery, relationship between generations, and respect for traditional knowledge (GINSBURG, 1991, p.96).

Ressoando o tom sombrio das previsões frankfurtianas, alguns teóricos argumentam que “the content and hegemonic control of mass media irreversibly erode traditional languages and cultures, replacing them with alien social values and an attraction to Western consumer goods” (GINSBURG, 1991, p.97). Em contrapartida a essa perspectiva, outros sugerem que “Resistance to ethnocide is not seen as trying simply to defend an existent cultural identity but the forging of a new one which rejects the models sought to be imposed. Radio, television and video have become significant media in this cultural strategy” (FRY; WILLIS, 1989, p.160 *apud* GINSBURG, 1991, p.97).

Alinhando-se à perspectiva mais otimista, Ginsburg defende que a mídia indígena não expressa apenas a afirmação de uma identidade que está dada, mas é também um meio de *invenção cultural* que refrata e recombina elementos das sociedades dominantes e minoritárias. Não mais baseada numa espécie de recuperação de um passado idealizado, a identidade construída através da linguagem midiática cria e afirma uma posição para o presente, que busca acomodar as inconsistências e contradições da vida contemporânea (GINSBURG, 1991, p.105). A mídia indígena é, afinal, produto de uma realidade indígena contemporânea marcada pela hibridez, o que talvez faça dela uma linguagem particularmente vigorosa, capaz de florescer e de se reproduzir, no ambiente alterado em que vivem hoje os povos nativos. Conforme afirma Ginsburg (1991, p.106), os jovens

aborígenes que hoje começam a se dedicar ao audiovisual não estão crescendo em um mundo intocado pela cultura dominante: estão fazendo malabarismos com as múltiplas experiências que os tornam aborígenes australianos contemporâneos. Muitos desta geração querem se dedicar a uma produção imagética que seja capaz de oferecer um rosto e uma narrativa que os reflita no presente, os conecte a uma história, e, ao mesmo tempo, os direcione a um futuro.

Ainda que estas reflexões elaboradas por Ginsburg na década de noventa se mostrem ainda significativamente atuais, vale aqui mencionar que algumas pesquisas mais recentes na área vêm propondo – em resposta a uma realidade contemporânea transformada – alguns avanços com relação às formulações da autora. Em sua pesquisa acerca da produção midiática do povo Mapuche, Salazar sugere a necessidade de “move beyond recent views of a Faustian Dilemma which may be no longer relevant in certain cases of indigenous media production” (SALAZAR, 2004, p.3). Para o autor, a mídia indígena constitui um campo de produção cultural independente que deve ser considerado para além das duas categorias propostas por Ginsburg (“faustian contract” x “global village”) e para além da polaridade “sujeição” x “libertação”. Em suas palavras,

it is time to think of indigenous media beyond either the mass or interpersonal realms; or if it is destructive of tradition or on the contrary, naively liberating. These polarities continue to obscure much of what Uncapher calls the “complex even revolutionary changes presently occurring at intermediate levels” (Uncapher 1994:1). Too much emphasis on a kind of ‘Faustian dilemma’ (Ginsburg 1991) has the risk of resulting in either social or technological determinism. As some have put it, it is time to move beyond the “rigid categories of power and binary conceptions of domination and subordination that elude the fluidity and complexity of alternative media as a social, political, and cultural phenomenon” (Rodriguez 2001:6). This complexity and fluidity of alternative media applies to community indigenous video, which in turn offers important “coordinates for understanding what an interconnected world might be like outside a hegemonic order” (Ginsburg 2000 [1997]: 46). (SALAZAR, 2004, p.79)

Retomando a obra de Ginsburg, a autora publica em 1994 o artigo “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media” no qual ela se propõe a colaborar com um esforço mais amplo por criar uma “prática discursiva” que respeite e compreenda este tipo de produção midiática em termos relevantes para os povos indígenas contemporâneos (LANGTON, 1993 *apud* GINSBURG, 1994, p.367). Nele

(além de propor o já mencionado diálogo com a noção de *mediascape*), a autora busca apreender de que maneira os próprios indígenas vêm atribuindo significado e valor - tanto em termos estéticos quanto políticos - às suas respectivas criações midiáticas. Adotando esta abordagem, desloca-se o empenho pela construção de critérios “adequados” de avaliação, para a apreensão de como os próprios autores indígenas percebem suas obras.

O que Ginsburg observa em sua experiência entre os aborígenes australianos é que o valor atribuído a determinado trabalho está estreitamente associado à consideração de suas condições de produção e circulação, o que contrasta com a crítica ocidental cujos parâmetros privilegiam uma avaliação textual da obra fílmica. Em suas palavras,

This tendency to evaluate work in terms of social action is striking to an observer schooled in Western aesthetics. With few exceptions, questions of narrative or visual form are not primary issues for discussion per se, despite the obvious concern for it in individual works. Rather, for many Aboriginal producers, the quality of work is judged by its capacity to embody, sustain, and even revive or create certain social relations [...] (GINSBURG, 1994, p.368).

A esta orientação estética - “that refuses a separation of textual production and circulation from broader arenas of social relations” (GINSBURG, 1994, p.367) -, Ginsburg dá o nome de “embedded aesthetics” (termo de difícil tradução, mas que se aproxima de algo como “estéticas incrustadas” ou “enraizadas”). A mídia indígena, conduzida então por esta qualidade particular, tende a incorporar e a exprimir valores, protocolos e metodologias próprias da comunidade na qual foi desenvolvida. Neste contexto, é significativa a questão da autoria que - em contraste com uma tendência ocidental “individualizante” - costuma ser “coletiva” (“community authored”). A autoria coletiva é habitual no âmbito das produções provindas de comunidades remotas, mas persiste também entre produtores aborígenes urbanos que, embora assinem suas obras individualmente, mantêm-se associados às suas comunidades de origem.

O fato da produção audiovisual indígena orientar-se por princípios diversos daqueles que guiam a cinematografia ocidental acaba por gerar alguns desencontros que se revelam em ambientes abertos ao diálogo interétnico. Ginsburg observa que, embora as produções indígenas estejam orientadas por um princípio estético no qual as relações sociais que transcendem o filme *em si* constituem parte considerável de seu valor, as

instituições não-indígenas que vêm dando lugar a estas obras seguem buscando uma inovação estética no próprio texto fílmico. Nestes locais, as produções indígenas acabam tensionadas com discursos ocidentais que valorizam o indivíduo como um agente político ou artístico, em oposição a uma concepção autoral mais ampla (GINSBURG, 1994, p.377). Caminhando na contramão desta tendência da cinematografia ocidental (e de seus espaços de exibição) de trazer “o artista” para o primeiro plano, os produtores indígenas, em sua maioria, rejeitam esse modelo dominante - segundo o qual o produto midiático é tomado como expressão de um eu individuado - e continuam a enfatizar seu trabalho como um continuum da ação social que o constitui (GINSBURG, 1994, p.378). Por fim, enfatizando mais uma vez a importância da consideração do “fora-de-campo” para se pensar as produções indígenas, a autora sugere

a model that stresses not only the text but also the activities and social organization of media work as arenas of cultural production. Only by understanding indigenous media work as part of a broader mediascape of social relations can we appreciate them fully as complex cultural objects (GINSBURG, 1994, p.378).

Dando um imenso salto de 22 anos, chegamos a uma das publicações mais recentes da autora, “Indigenous Media from U-Matic to Youtube: Media Sovereignty in the Digital Age”. Aqui ela recupera algumas das questões levantadas em obras anteriores (faz menção, por exemplo, ao “dilema faustiano” e à noção de “embedded aesthetics”); traça a história de algumas emblemáticas iniciativas de mídia indígena ao redor do mundo e suas notáveis trajetórias marcadas pela criatividade política e tecnológica; e faz um levantamento das oportunidades, e também dos obstáculos, trazidos pela era digital - que dizem respeito, particularmente, à infraestrutura digital e suas condições materiais.

Embora o universo da mídia indígena tenha se transformado substancialmente desde seu princípio na década 80 até os dias de hoje, Ginsburg inicia seu discurso apontando para um importante traço de continuidade entre estes dois momentos: a apropriação indígena das tecnologias de mídia foi – e continua sendo – em grande medida motivada por um desejo de responder (“talk back”) às estruturas de poder que têm apagado ou deformado interesses e realidades indígenas, e negado a eles acesso aos meios de comunicação dominantes (GINSBURG, 2016, p.582). Como pode ser observado no conjunto dos escritos da autora, ela tende a enfatizar a dimensão política – ou, como ela

coloca, de “ativismo cultural” – que perpassa uma ampla gama de trabalhos que se acomodam sob a abrangente categoria de “mídia indígena”:

From small-scale video and local radio to digital projects, archival websites, and mobile phone films, to national indigenous television stations and feature films, indigenous media makers have found opportunities for all kinds of cultural creativity, increasingly on their own terms. Some are directly engaged with political actions; more frequently, the projects are forms of cultural activism. They often support the maintenance or even revival of ritual practices and local languages, as well as historical knowledge, while building forms of cultural expression that frequently serve to repair fraying inter-generational relationships, bringing much needed sources of productive activity and at times income into communities that habitually suffer from poverty, anomie and political disenfranchisement (GINSBURG, 2016, P. 583).

Desde uma perspectiva privilegiada – já na segunda década do século 21 – Ginsburg afirma: o dilema faustiano foi superado, “Happily, the uptake of media in indigenous communities has gone well” (GINSBURG, 2016, p.582). Hoje, diz ela, é até mesmo difícil conceber que, há pouco mais de duas décadas, pensava-se que o contato indígena com a mídia inevitavelmente comprometeria sua identidade cultural. Avaliando de forma positiva os desenvolvimentos deste tipo de produção, a autora defende que “Indigenous media work has become a particularly robust form of contemporary cultural production, expressive of longstanding concerns shared by indigenous people across the planet to gain control over their representations” (GINSBURG, 2016, p.582, 583). Tal busca pelo controle sobre sua própria representação – ou, em outras palavras, “practices through which people exercise the right and develop the capacity to control their own images and words, including how these circulate” (GINSBURG, 2016, p.583) – é o que Ginsburg designa como “soberania midiática” (“media sovereignty”), mais um conceito chave neste campo de estudos.

Ao retomar a categoria “embedded aesthetics” – segundo a qual “the quality of a work is assessed according to its capacity to represent, embody, sustain and even revive or create certain social relations both on and off screen, respecting longstanding protocols appropriate to the group making the work (GINSBURG, 2016, p.590) - Ginsburg avalia que esta ainda não foi suficientemente apreciada. Um exemplo notável desta forma estética singular expressa-se na exposição “Gapuwiyak Calling”, do Yolngu Miyaarka

Media Collective (Austrália)⁶⁰. Nela, observam-se variadas composições visuais realizadas com telefones celulares nas quais se combinam fotografias, elementos imagéticos e sonoros baixados da internet, e temas míticos. Através de tais composições os Yolngu expressam e afirmam conexões existente entre as diferentes gerações, vítimas de enormes adversidades sociais. Apresento a seguir algumas imagens produzidas no contexto deste projeto australiano, por considerá-las bastante emblemáticas daquilo que poderíamos chamar de “mídia indígena contemporânea”.

⁶⁰ Mais informações sobre esta exposição disponíveis em: <<http://miyarrkamedia.com/projects/gapuwiyak-calling/>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=LvX7YIWgePM>>; e <<http://gapuwiyakcalling.tumblr.com/>>. Acesso em: 13/05/2018.

Esta exposição foi realizada em parceria com a antropóloga Jennifer Deger cujo livro *Shimmering Screens* (2006) traz uma interessante reflexão acerca da especificidade cultural dos modos de *ver* e *mostrar* e de como estes dialogam com as tecnologias de mídia.



Figura 2

Red Flag Boy (2009)

Artist: Simeon Rigamawuy

Curators' comments: Simeon used his phone to take this photo and turned Wayne Guywuru into a movie star. See all the people sitting in the audience looking up at him? Guywuru is a Dhalwangu boy, he dances the red flag like his brothers and his fathers. That red flag has deep and sacred meanings for us. That's where his power comes from.



Figura 3

Madadbuma the Datiwuy Shark (2013)

Artist: unknown

Curators' comments: These two Datiwuy brothers, Zachariah Djawalawuy Ganambarr and Madadbuma Ganambarr call themselves shark boys. That's their identity and song. They know how to dance this and be fierce and angry like the shark when he's speared, or when he smells blood and starts turning and thrashing in the water. There's a special name for that gleaming, bubbling water the shark makes when it rises up. We call it Djarraran Bumirr. At the moment these boys each live with a different grandmother in different communities. But here they are together again.



Figura 4

Two Dolphins and a Shark (2013)

Artist: unknown

Curators' comments: These ladies, Yangathu, Waltjingyarr and Dhuwalkitjpu are sisters, although the middle one is from a different clan. They connect to each other through the ancestral songs of the shark and dolphins.

Neste universo é importante refletir sobre as condições materiais que conformam a mídia digital contemporânea, principalmente em consideração ao fato de que muitas das produções são oriundas de regiões remotas que carecem de infraestrutura digital. Ademais, muitas comunidades vêm há décadas lutando pelo retorno e pelo repatriamento de diversos materiais fílmicos e fotográficos (feitos, muitas vezes, em tempos de ocupação colonial), compondo valiosos arquivos que são hoje geridos pelas próprias comunidades retratadas⁶¹. Tanto a produção audiovisual quanto a preservação destes arquivos históricos dependem de fontes de financiamento (em geral, escassos, descontínuos e sujeitos a cortes orçamentários); de uma infraestrutura digital (prejudicada pelas condições ambientais adversas e pela obsolescência programada de programas e equipamentos); e de conhecimentos especializados (que exigem cursos de alfabetização digital e, também, uma capacitação específica para o emprego de certas tecnologias) (GINSBURG, 2016, p.584, 585).

A despeito de todos estes obstáculos, testemunhamos hoje excepcionais exemplos de criatividade política, estética e tecnológica, agenciado por indígenas de todo o mundo, que ilustram um consistente processo de descolonização e indigenização da mídia. Nas palavras conclusivas de Ginsburg (2016, p.593),

As indigenous media has grown more robust over the last two decades – in part because of the increasing convergence of media forms that blur the boundaries delineating television from film, web-based work or phone made media. The remarkably diverse array of works suggest that this emergence of media sovereignty – the synthesis of command over media technology with new and ongoing forms of collective self-production and the control over circulation – has much to offer indigenous communities as they redefine their lives to themselves, the world and future generations.

⁶¹ No Xingu, a Mawó – Casa de Cultura Ikpeng (fruto de uma parceria entre a Associação Moygu do Povo Ikpeng e o Instituto Catitu) é exemplo deste tipo de iniciativa. <http://institutocatitu.org.br/projetos/mawo/>

CAPÍTULO I – FORMANDO

Cena #1



Figura 5



Figura 6

Em nossa primeira manhã no Pavuru, recebemos a visita do cacique Totopiá para tomar um pouco de café com *bastante* açúcar, como ele sempre enfatizava. No cinto ele trazia um facão e debaixo do braço um álbum de fotografias. Logo ele começou a folhear aquelas velhas páginas e nos mostrar, uma a uma, as fotografias amareladas. A cada foto, o cacique pausava para nos apresentar as pessoas retratadas, a grande maioria delas já falecidas: “tudo morreu”, como dizia Totopiá. Ao mostrar as fotografias, ele se referia constantemente ao Jatobá, terra ancestral dos Ikpeng da qual eles foram removidos na década de sessenta e transferidos para o Território Indígena do Xingu. Os *antigos* que viveram o período da transferência, dos quais o cacique é um dos últimos remanescentes, mostram-se ainda extremamente conectados a esta terra ancestral e almejam um retorno. O Xingu, terra dos jovens Ikpeng, é, para eles, exílio. A ligação com o passado às margens do Rio Jatobá se reifica no corpo de Totopiá através de delicados brincos compostos por finas lâminas de concha de caramujo que, segundo ele mesmo me explica, são encontradas apenas naquela região. E enquanto o processo de demarcação deste território se arrasta, a vida naquelas terras se presentifica por intermédio daquele álbum, pelos registros fotográficos produzidos por brancos presentes nas expedições de contato. Foi partindo desta cena – povoada por memórias e imagens – que nos lançamos à formação audiovisual das jovens mulheres daquela comunidade.

Cena #2

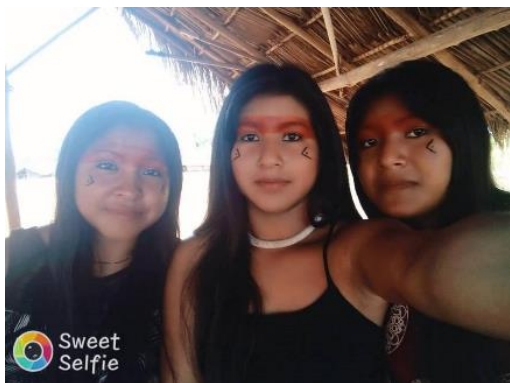


Figura 7



Figura 8

Passadas apresentações, traduções e negociações, formou-se um grupo de jovens mulheres Ikpeng que acompanhariam a oficina de audiovisual durante as próximas duas semanas. Entre as quatro alunas adolescentes, três delas estavam sempre acompanhadas por seus aparelhos celulares. Eu, aliviada com a perspectiva de passar dias sem ter que olhar para aquela pequena tela (pois havia comunicado a amigos e familiares que ali eu estaria “sem contato”, o que não era bem verdade⁶²), observava como aqueles aparelhos faziam-se continuamente presentes. Entre os exercícios de filmagem, as sessões de edição e as refeições, os celulares eram tirados do bolso (aliás, a moda agora no Xingu são os vestidos *com* bolso, o que, suspeito, possa não ser mera coincidência) e capturavam a atenção daquelas meninas. Eram frequentes as sessões de *selfies*, em seguida trabalhadas em aplicativos de edição, e a passagem pela UBS⁶³ significava uma oportunidade para conectar-se à internet e lançar tais imagens nas redes sociais. Em outros momentos, os celulares tocavam música – de hits pop internacional, ao sertanejo, à música evangélica – ou então passavam vídeos de festas da própria comunidade Ikpeng ou de seus vizinhos alto-xinguanos – vídeos muitas vezes filmados, editados e mixados nos próprios aparelhos celulares. As adolescentes que participavam da oficina se destacavam no manuseio dos equipamentos envolvidos. As três professoras indígenas de audiovisual, ao menos dez anos mais velhas que suas alunas, observavam com admiração a rapidez com a qual aprendiam quando comparado às suas próprias experiências iniciais com o vídeo. Segundo elas, as jovens alunas estavam “indo muito melhor” e recorrentemente

⁶² “Não era bem verdade”, pois o Polo Pavuru conta com um telefone público, rádio e, embora seja precária, conexão à internet.

⁶³ Unidade Básica de Saúde.

associavam esta habilidade com o frequente uso que elas fazem dos aparelhos celulares. A cada dia tornava-se mais claro para mim que, para as jovens Ikpeng, aprender a manusear câmeras filmadoras profissionais e um *iMac* não significava uma oportunidade única para se autorrepresentarem, para construírem suas próprias narrativas visuais – isso já estava a seu alcance. O fim de cada exercício de filmagem, o momento de guardar cada componente das filmadoras em seu devido compartimento, não significava o fim da produção imagética. Alguma outra coisa estava em jogo aí.

* * *

Estas cenas, descritas em meu caderno de campo, constituem pequenos fragmentos da minha experiência no Xingu⁶⁴. Presenciando situações como estas, fui pouco a pouco percebendo que voltar minha atenção para a produção e circulação imagética significava atravessar múltiplas temporalidades e múltiplas formas de *ser* xinguano. Na primeira cena, temos um homem, um velho cacique, cuja relação com o universo imagético – expressa por meio de um álbum de fotografias – se dá sob o signo da memória. As imagens, com as quais ele mostra ter estabelecido uma relação afetiva, foram produzidas por brancos, em um momento no qual o seu mundo era totalmente desconhecido pelos Ikpeng e no qual, mesmo entre os brancos, as tecnologias de imagem eram acessíveis a poucos. Em contraste, temos uma segunda cena desenhada por jovens mulheres Ikpeng que – embora estivessem durante a oficina manuseando pela primeira vez alguns instrumentos com os quais não tinham um contato prévio (filmadoras profissionais e programas de edição) – continuamente produziam imagens de si mesmas em aparelhos já bastante familiares. Tais imagens, instantâneas e efêmeras, eram capturadas e produzidas por meio de uma tecnologia portátil amplamente acessível à população não-indígena e cada vez mais presente no cotidiano das aldeias.

⁶⁴ Tais observações foram produzidas durante uma viagem de campo, realizada em junho de 2016, na qual acompanhei uma Oficina de Formação Audiovisual oferecida pelo Instituto Catitu. Uma descrição mais detalhada desta oficina compõe o presente capítulo.

Os diferentes “Xingus” evocados por estas cenas, apesar de se apresentaram de modo sincrônico, nos remetem a diferentes períodos da relação dos povos indígenas com as tecnologias de produção imagética de origem não-indígena. Um longo e sinuoso percurso foi trilhado entre o momento em que as primeiras imagens de uma etnia eram produzidas por antropólogos-fotógrafos-sertanistas⁶⁵ – quando os índios figuravam como objetos passivos, sempre dispostos à frente das lentes das câmeras – e o atual momento – no qual os indígenas progressivamente se tornam autores e disseminadores de suas próprias imagens. No presente capítulo farei, primeiramente, uma breve digressão no intuito de expor ao leitor um pouco da história que transcorreu entre estes dois momentos⁶⁶. Feito este desvio, retornarei ao contexto da formação audiovisual indígena no Brasil, detendo-me ao desenvolvimento de três projetos histórica e politicamente importantes. Em seguida, voltarei minha atenção a uma oficina realizada pelo Instituto Catitu entre mulheres Ikpeng e Kawaweté, que constitui propriamente parte do campo empírico desta pesquisa. Tal trajetória pretende pontuar algumas das diferentes “fases” pelas quais a produção audiovisual indígena passou e, em especial, sublinhar a recente inserção de mulheres indígenas neste universo.

Embora esta história seja bastante diversa (geograficamente e temporalmente dispersa, constituindo entre cada povo uma trajetória singular), podemos associar a apropriação indígena dos meios audiovisuais a ao menos duas conjunturas adjacentes que criaram as condições para seu nascimento. No âmbito das ciências humanas, em geral, e da antropologia, em particular, assistimos ao longo da década de oitenta ao desenrolar da chamada “crise da representação”⁶⁷. Tal crise impulsionou um movimento reflexivo sobre

⁶⁵ No caso do primeiro contato dos Ikpeng com os brancos (em 1964), as imagens deste encontro foram registradas pelo antropólogo Eduardo Galvão, que acompanhava na época as expedições dos irmãos Villas-Boas. Algumas destas imagens encontram-se disponíveis em: <<https://img.socioambiental.org/v/publico/ikpeng/>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁶⁶ A seguinte seção encontra-se bastante ancorada no trabalho de Córdova (2015), que dedica-se, particularmente, à mídia indígena latino-americana.

⁶⁷ Este período de crítica ao pensamento antropológico e ao fazer etnográfico é comumente representado pelos textos reunidos na coletânea *Writing Culture: The Poetic and Politics of Ethnography* (Ed. CLIFFORD, MARCUS, 1986). Refletindo sobre a poética e a política do discurso etnográfico, esta, na época, controversa coletânea, desafiava as estratégias supostamente objetivistas das ciências humanas e ampliava as possibilidades de representação e experimentação na área. *Writing Culture* também enfrentava uma nova realidade global que colocava em cheque a autoridade ocidental sobre a interpretação das culturas não-ocidentais. Na primeira página do livro lemos: “Writing Culture argues that ethnography is in the midst of a political and epistemological crisis: Western writers no longer portray non-Western peoples with unchallenged authority; the process of cultural representation is now inescapably contingent, historical, and contestable. The essays in this volume help us imagine a fully dialectical ethnography acting powerfully in

a própria disciplina que, partindo de uma crítica à herança colonialista imbuída no fazer etnográfico, abriu-se para novas metodologias de pesquisa. Estas passaram a reconfigurar a relação sujeito-objeto em campo e deram lugar a novas formas de se fazer/escrever etnografias que incluíam estratégias mais colaborativas entre pesquisador e pesquisados. Uma das primeiras experiências indígenas com a produção audiovisual – o projeto “Through Navajo Eyes”, de 1972⁶⁸ – é exemplo deste imbricamento entre práticas etnográficas emergentes e a apropriação indígena dos recursos fílmicos.

Em paralelo a este rearranjo das ciências humanas, vinha ganhando força na América Latina, a partir da década de setenta, um movimento pan-indígena pela conquista de direitos dos povos originários, pelo reconhecimento e defesa de suas terras e línguas, e por autonomia frente aos Estados-nacionais. A retomada democrática na região, após ter sido varrida por um extenso período de regimes totalitários, possibilitou um maior reconhecimento estatal de uma série de organizações indígenas que, naquele momento, despontavam pelo continente. Este processo se traduziu na decisiva conquista de direitos expressa nas reformas constitucionais ocorridas em muitos países latino-americanos ao longo das décadas de oitenta e noventa. No Brasil, a constituição federal de 1988 trouxe importantes avanços com relação aos direitos indígenas⁶⁹, tais como o abandono de uma perspectiva assimilacionista (segundo a qual se entendia “os índios como categoria social transitória, fadada ao desaparecimento”) e o reconhecimento dos direitos dos índios sobre suas terras “enquanto direitos originários, isto é, anterior à criação do próprio Estado”⁷⁰. Tais conquistas em solo nacional foram reforçadas por convenções internacionais ratificadas pelo Brasil, entre as quais podemos citar a Convenção nº 169 da Organização

the postmodern world system. They challenge all writers in the humanities and social sciences to rethink the poetics and politics of cultural invention”.

⁶⁸ Este projeto pioneiro na área de antropologia visual buscou observar de que maneira os Navajo (de Pine Springs, Arizona, EUA) se apropriariam da linguagem e das tecnologias cinematográficas. Tal experimento antropológico resultou em uma série de filmes e no livro *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (ADAIR; WORTH, 1972).

⁶⁹ A participação do movimento indígena na elaboração da Constituição de 1988 encontra-se bastante documentada videograficamente. Cf. *Índio Cidadão* (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti1q9-eWtc8>>. Acesso em: 13/05/2018) e o *Os Direitos Indígenas na Constituinte*, do CIMI (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BaKzTlCh9HE>>. Acesso em: 13/05/2018).

⁷⁰ Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/direitos/constituicoes/introducao>>. Acesso em 10/10/2017>. Acesso em: 13/05/2018.

Internacional do Trabalho (OIT) e a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas.

Ainda que seja apenas a partir deste momento que comunidades indígenas começaram a se constituir enquanto agentes de suas próprias representações fílmicas, estes já vinham há muito sendo retratados em produções realizadas por não-indígenas. Desde o início da produção cinematográfica nas Américas, nas primeiras décadas do século XX, a figura do indígena esteve presente. Este foi, ora retratado como primitivo bárbaro, ora como símbolo da pureza, ora como selvagem domesticado pela civilização – disseminando, assim, representações distorcidas que marcaram presença nas telas de cinema de todo o mundo⁷¹. Ainda neste período, a imagem do índio passou a ser mobilizada em muitos países latino-americanos para a construção de uma identidade nacional calcada na ideia de integração racial. Neste contexto, disseminou-se uma versão genérica e folclorizada do indígena, que figurava enquanto emblema da especificidade histórica e geográfica da nação. No caso do Brasil, o papel desempenhado pelos índios do Xingu – índios *mansos* (em oposição aos seus vizinhos *bravos*, como os Kayapó), conhecidos pela sua habilidade diplomática e pela beleza de suas pinturas e ornamentos – foi particularmente importante no processo de constituição de um imaginário nacional.

Tal representação da figura do indígena começou a adquirir novos contornos ao final da década de sessenta por meio de alguns movimentos latino-americanos de cinema que se aliavam às causas indígenas e atribuíam um novo lugar a estas populações. Podemos mencionar neste contexto, o “Cine Imperfecto” do cubano García Espinosa, o “Cine Revolucionário” do boliviano Jorge Sanjinés e, no Brasil, a “Estética da Fome” de Glauber Rocha⁷². Quanto a Rocha – um dos maiores expoentes do Cinema Novo – cabe mencionar que sua obra é fortemente influenciada por outro cineasta chave na “pré-história” do cinema indígena: o documentarista e etnólogo francês, Jean Rouch. Em um exame comparativo entre estes dois cineastas, Araújo Silva (2009, p.46) explica,

⁷¹ Para um interessante panorama da forma como o índio brasileiro foi retratado no cinema desde quando filmado pela primeira vez (em 1912), cf. o documentário *Yndio do Brasil* (1995), de Sylvio Back (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=owFYba_OCI4>. Acesso em: 13/05/2018). Quanto à representação hollywoodiana dos nativos norte-americanos, cf. o documentário canadense *Reel Injun* (2009) (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YNZBpn9asng>>. Acesso em: 13/05/2018).

⁷² Sobre a imagem do índio no cinema brasileiro, cf. CUNHA, 2000.

o cinema de Glauber e o de Rouch investiram, por vias paralelas, numa relativização da racionalidade técnico-científica que dominou o Ocidente no século XX e promoveu seu desencantamento (Weber). Em seu esforço de reencantar o mundo, o cinema de ambos mergulhou muita vez em formas pré-industriais de organização social e se nutriu de formas de racionalidade e de sistemas de pensamento estranhos ao modelo do progresso tecnológico laicizado e administrado pelo capital.

É, então, a partir deste cenário cinematográfico que comunidades indígenas – cada uma a sua maneira – começaram a mobilizar estrategicamente as tecnologias de mídia e a produzirem suas próprias narrativas visuais. Por toda a América Latina, as primeiras experiências indígenas com o audiovisual se deram ao final dos anos oitenta e início dos anos noventa e estiveram, em geral, atreladas a iniciativas articuladas por ativistas, ONGs defensoras da causa indígena, antropólogos, ou, como é o caso do México, por iniciativas governamentais. À medida que tecnologias audiovisuais alcançavam as mais diversas regiões e comunidades, foi nascendo o prolífico universo da mídia indígena, que têm se constituído enquanto um importante instrumento de resistência política e cultural de povos historicamente silenciados.

Entretanto, mesmo se considerarmos o amplo crescimento da produção audiovisual indígena pelas Américas – cujo horizonte hoje conta com um significativo conjunto de organizações, filmes e festivais –, esta segue ocupando uma posição marginal em circuitos nacionais e internacionais de cinema de maior difusão. Em seu estudo acerca da produção midiática do povo Mapuche, Salazar (2004) descreve uma condição de “invisibilidade indígena” que é compartilhada pelos demais povos indígenas sul-americanos:

The level of access and participation of indigenous people has been quite marginal in most media, with few exceptions in radio and more recently the Internet. On television, indigenous participation has been practically nil. If indigenous productions have made it to national and international festivals, they have been completely absent from television broadcasting. If we take into account that the seven free-to-air television networks are as a whole the most important exhibitor, producer and buyer of audiovisual or televisual productions in Chile, then the invisibility of indigenous productions is quite serious (SALAZAR, 2004, p. 19).

Percorrendo, então, as margens da mídia e da cinematografia mundial (tanto com relação a financiamento, quanto às condições de produção e circulação), o cinema

indígena vem expressando sua vitalidade e se mostrando “a rich and diverse field of inquiry, visual creativity, and a particularly fertile site for the exercise of Indigenous selfdetermination and decolonizing practices” (CÓRDOVA, 2015, p.4)

No Brasil, a passagem dos indígenas da condição de objetos a sujeitos de sua própria representação imagética, deve-se, em larga medida, a projetos de formação audiovisual voltados especificamente a esta população. O início deste processo esteve associado, nomeadamente, ao desenvolvimento de dois projetos: o Projeto de Vídeo Kayapó (*Kayapó Video Project*) e o Vídeo nas Aldeias (VNA). Representando uma nova fase da formação audiovisual indígena, surgem, na primeira década dos anos 2000, outras organizações voltadas a esta prática, entre as quais podemos mencionar o Instituto Catitu. Ao longo do desenvolvimento destes projetos, observam-se uma série de transformações relativas ao grau de apropriação e autonomia indígena sobre os processos envolvidos na produção audiovisual; às temáticas preferencialmente abordadas em suas produções; e, também, ao perfil dos indígenas envolvidos nesta prática. No Projeto de Vídeo Kayapó, vemos como a produção videográfica indígena passa a, simultaneamente, retratar e impactar o âmbito da política nacional. Na primeira fase do VNA, privilegia-se o registro de rituais e elementos que pertencem a uma determinada concepção de “cultura” que, em uma segunda fase, se modifica no sentido de aproximar-se da vida cotidiana e contemporânea das aldeias. Em ambos projetos, os indígenas participantes são quase exclusivamente homens, enquanto a atuação do Instituto Catitu é voltada às mulheres indígenas. Embora o cenário das iniciativas de formação audiovisual dos povos indígenas seja muito mais amplo, privilegio neste momento estes três projetos por eles serem chave, cada um a sua maneira: um pelo seu caráter inaugural, outro por seu alcance e longevidade, e o último por apresentar um recorte singular e constituir parte do campo empírico desta pesquisa.

1.1. A Formação Audiovisual Indígena no Brasil

Projeto de Vídeo Kayapó

O primeiro projeto mencionado viveu seu período mais ativo entre 1990 e 1992 e se desenvolveu sob coordenação do antropólogo norte-americano Terence Turner, cujo envolvimento com os Mebengôkrê (Kayapó⁷³) já era de longa data. Porém, tal como ocorreu no caso de muitos povos, a formação audiovisual foi precedida por uma série de outras experiências dos indígenas com as novas tecnologias de comunicação. Já na década de 1960, os Mebengôkrê começaram a adquirir gravadores de áudio para registrarem seus rituais; aprenderam a manusear os transmissores de rádio da FUNAI; passaram a colecionar fotografias - trazidas por antropólogos, jornalistas e outros visitantes - nas quais eram representados; e tiveram contato com a televisão e o cinema em função de seu crescente trânsito pelas cidades (ARAÚJO, 2015, p.95). A primeira experiência Mebengôkrê, propriamente, com as tecnologias audiovisuais se deu em 1985, através do projeto *Mekaron Opoi D'Joi*⁷⁴, coordenado por antropólogos e documentaristas. Sobre o cenário político que motivou a realização deste projeto de vídeo precursor, Boyer (2006, p.49) conta:

Frota and Pereira had been inspired by Brazilian television coverage of the long-standing struggle between Kayapo and the Brazilian government over land and travel rights in Kayapo territory. In 1985, the dramatic kidnapping by Kayapo of a team of investigators from the Brazilian Indian Agency, FUNAI, captured public attention and not a little sympathy from some Brazilians. Frota and Pereira brought video cameras to Kayapo communities in part to draw their attention to how video could be used to publicize their cause in Brazil.

⁷³ Este povo Jê do Brasil Central é comumente designado como Kayapó, nome ofensivo atribuído a eles por grupos vizinhos. Por este motivo, me referirei a esta etnia pela sua autodenominação: Mebêngôkre (mais informações sobre o nome desta etnia disponíveis em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_\(Kayap%C3%B3\)#Nome](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Meb%C3%AAng%C3%B4kre_(Kayap%C3%B3)#Nome)>. Acesso em: 13/05/2018).

⁷⁴ Para uma descrição mais detalhada deste projeto, cf. FROTA, 1993.

Esta experiência preambular dos Mebengôkrê com o audiovisual foi o bastante para que estes reconhecessem suas múltiplas potencialidades. Em um primeiro momento, segundo relata Frota (1993), o vídeo foi mobilizado como instrumento para a preservação de sua



Figura 9

“cultura tradicional”, isto é, para o registro de rituais, cantos e danças a serem passadas às gerações futuras. Tal uso suscitou, inclusive, que os Mebengôkrê performassem para as câmeras antigos ritos desconhecidos pelos mais jovens. O domínio Mebengôkrê das tecnologias de vídeo fazia parte, na época, de um esforço mais amplo por conhecer e aprender técnicas da sociedade não-indígena circundante, o que incluía também a incorporação de práticas médicas ocidentais e o uso do rádio. Mediante tal esforço, os Mebengôkrê acumulavam meios através dos quais pudessem lutar por sua perpetuação territorial, cultural e política. Expandindo seu uso para além do âmbito do registro e da preservação, o vídeo – assim como vinha ocorrendo com o rádio – revelou-se enquanto um poderoso instrumento político:

Se internamente, o vídeo viria a fortalecer a identidade étnica e a unidade política Kayapó; externamente, os Kayapós, que há muito tinham demonstrado sua compreensão do poder da mídia, passaram a usar o vídeo na documentação dos acordos estabelecidos com representantes do governo, como por exemplo, quando cercaram o Palácio do Planalto. Em 1985, ao cercar o Palácio do Planalto e demandar reunião com as autoridades brasileiras, os Kayapós, serviram-se da exploração de sua imagem como “índios hi-tech” para ocupar a primeira página do Jornal do Brasil, e assim conseguir que suas reivindicações chegassem a nós, de forma mais abrangente. Eles, que sempre exibiram seu ethos guerreiro à mídia, aparecem agora como “índios hi-tech”, ocupando, inclusive, mais tarde, a capa da revista Time, por ocasião do Encontro de Altamira, quando reivindicavam que uma hidroeétrica que inundaria suas terras não fosse construída (FROTA, 1993).

Emergindo deste contexto, Turner deu início ao *Kayapó Vídeo Project*, permitindo, assim, a expansão e a continuidade da produção fílmica que já se encontrava

em curso. O projeto contou com o financiamento da *Spencer Foundation*⁷⁵ e foi desenvolvido em parceria com o Centro de Trabalho Indigenista (CTI)⁷⁶, organização que há poucos anos havia dado origem ao Vídeo nas Aldeias. Segundo o relato de Turner (1992), os Mebengôkrê naquele momento apresentavam um extraordinário interesse por obter maior acesso aos equipamentos de audiovisual. Nas produções que se seguiram, as relações (altamente conflituosas) entre os Mebengôkrê e o Estado brasileiro continuaram constituindo tema central – além da continuidade do registro de rituais e a gravação de mensagens trocadas entre aldeias.

Turner, através do referido projeto, não só participou ativamente do processo de apropriação indígena dos meios audiovisuais no Brasil, como também figura – ao lado de Faye Ginsburg – como um pensador chave neste campo de estudos. Ambos contribuíram decisivamente para consolidar a “mídia indígena” enquanto um terreno fértil para a reflexão antropológica. Suas ideias convergem em uma série de pontos, entre os quais podemos destacar o deslocamento de um foco na *mídia* (nas tecnologias de representação ou na obra fílmica *em si*) para as *mediações* (sociais, políticas e culturais) agenciadas ao longo de seu processo produtivo. Segundo Turner (1992, p.8),

The indigenous film maker's employment of his/her own cultural categories in the production of the video may reveal their essential character more clearly than the completed video text itself. This is true above all in one respect of great theoretical importance: as schemas guiding the making of the video, cultural categories appear in their essential social character as forms of activity rather than as static textual structures or tropes.

Ainda com relação à experiência Mebengôkrê com o audiovisual, é significativo sublinhar como, naquele contexto, o ato de filmar passou a compreender uma dimensão

⁷⁵ Segundo o site da Fundação, “Since it was established in 1971, the Spencer Foundation has sought to support high-quality, innovative research with the potential to improve education. In pursuing that goal, we have always had broad ideas about the questions such research might ask, the methods it might use, and the ways in which we might support it.”. Disponível em: <<https://www.spencer.org/what-we-fund>>. Acesso em 13/05/2018.

⁷⁶ Segundo o site do CTI, este “foi criado por jovens antropólogos e indigenistas no início de 1979, período que marca a transição do regime militar (1964-1986) para a democracia no Brasil. Setores da sociedade civil que atuavam junto aos movimentos sociais passaram a se organizar institucionalmente buscando intervir na política governamental vigente. Desde o início o CTI atuou diretamente com os povos indígenas, realizando ações e projetos voltados aos seus interesses e necessidades, a partir de seus próprios princípios e conhecimentos, visando alternativas de futuro.”. Disponível em: <<https://trabalhoindigenista.org.br/home/>>. Acesso em: 13/05/2018.

performática. Em um período de enorme tensão política, os Mebengôkrê por diversas vezes protagonizaram dramáticos encontros com brasileiros não-indígenas e outros representantes do “mundo ocidental”⁷⁷. Nestes, os Mebengôkrê se colocavam lado a lado a membros da imprensa nacional e internacional de modo que eles próprios, de câmera em mãos, se tornassem a principal atração a ser filmada. Em meio a tal cenário, o *filmar* passou a ser um mediador de relações mais importante que o próprio documento videográfico. A ampla repercussão na mídia de uma série de imagens retratando os Mebengôkrê munidos de suas câmeras filmadoras, gerando um contraste com a figura idealizada do indígena amazônico, aponta para o sucesso de tal estratégia. Nas palavras de Turner (1992, p.7), os Mebengôkrê “quickly made the transition from seeing video as a means of recording events to seeing it as an event to be recorded”. A dimensão performática da produção fílmica Mebengôkrê expressa-se também pelo fato desta ser vista - desde uma perspectiva Mebengôkrê – não como um registro ou reflexo passivo de uma realidade existente, mas como um meio de constituição dos fatos que são registrados (TURNER, 1992, p.11). Assim, ao filmarem eventos políticos junto a membros não-indígenas da imprensa, os Mebengôkrê, de uma só vez, expressavam seu domínio sobre as tecnologias ocidentais de representação e *agiam* sobre a realidade social que se apresentava às câmeras⁷⁸.

⁷⁷ Particularmente em oposição à construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte que, infelizmente, a despeito das controvérsias, hoje se encontra em funcionamento.

⁷⁸ Sobre a história da apropriação Mebengôkrê do vídeo e seu uso contemporâneo, cf. <<https://video.nationalgeographic.com/video/news/151204-amazon-kayapo-video-warriors-vin>>. Acesso em 13/05/2018.

Vídeo nas Aldeias

Representando uma experiência excepcionalmente longa e bem-sucedida de formação audiovisual indígena, temos o projeto Vídeo nas Aldeias, cujo surgimento também esteve vinculado ao CTI. Como reflexo de sua fecunda trajetória, desenvolveu-se acerca do VNA uma extensa literatura, boa parte da qual deve-se ao fomento do próprio projeto através da publicação de catálogos contendo ensaios críticos⁷⁹. No campo acadêmico, os estudos sobre o VNA encontram-se tanto na área da antropologia quanto do cinema – abrangendo desde reflexões acerca das relações existentes entre os universos estético/visuais ameríndios e sua expressão na linguagem audiovisual, passando por relações entre a prática do vídeo e regimes sócio-cosmológicos, até análises atentas aos aspectos formais das obras fílmicas resultantes das oficinas (BRASIL, 2016; BRASIL, BELISÁRIO, 2016; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008; ESTRELA DA COSTA, 2015; GOW, 1995).



Figura 10

Vincent Carelli – fundador do projeto cuja trajetória pessoal está estreitamente ligada à história do VNA – estabelece, ainda na adolescência, uma relação próxima aos Kayapó, a partir da qual ele decide atuar em defesa dos povos indígenas através da FUNAI. Porém, como ele próprio explica,

rapidamente, ficou claro o quanto o paternalismo autoritário do governo, a famosa tutela do índio, era altamente pernicioso para os índios, politicamente desmobilizador. Não seria o Estado que iria mudar a situação dos índios, mas eles é que teriam que retomar o seu destino em mãos. Do indigenismo de Estado, migrei para o indigenismo alternativo, ou para a subversão, como se dizia naquele tempo de ditadura. (CARELLI, 2004, p.1)

Em meio a este contexto político, Carelli participa da fundação do CTI, instituição que representa o que ele chama de “indigenismo alternativo” e que, mais tarde, deu lugar à criação do Vídeo nas Aldeias. Em uma época na qual as tecnologias audiovisuais se

⁷⁹ Disponíveis em <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_vna_2004_-_completo2> e <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006_corrigido>. Acesso em: 13/05/2018.

tornavam mais portáteis e acessíveis, surgiu a ideia⁸⁰ de aliá-las à luta indígena pela demarcação de terras, pela garantia de seus meios de subsistência e, também, pela integração à economia nacional e pelo acesso à saúde e à educação (CARELLI, 2004, p.2). Embora os filmes do projeto tenham sido, desde o princípio, produzidos em estreita colaboração com os povos indígenas – “promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (CARELLI; GALLOIS, 1995, p.62) - percorreu-se, dentro do próprio VNA, uma longa trajetória até que a produção audiovisual passasse, efetivamente, a mãos exclusivamente indígenas.

A experiência fundadora do projeto está registrada no filme “A Festa da Moça” (1987), realizado entre indígenas Nambiquara. A visagem na aldeia das imagens captadas ao longo da produção do filme - que registra um ritual Nambiquara de iniciação feminina – acabou por gerar entre os índios uma grande insatisfação com relação à forma com a qual eles se apresentavam e, a partir daquele momento, passavam a ser registrados. Tal insatisfação despertou neles o desejo de realizar outro ritual - desta vez de iniciação masculina, que já não ocorria há vinte anos – para que este fosse filmado de modo a satisfazer os parâmetros estéticos Nambiquara (optando-se pela utilização de adereços “tradicionais” e pinturas corporais, enquanto foram deixados de fora calças, camisas e vestidos) (BELISÁRIO, 2014, p.15). Tal como sintetiza Carelli, “Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela” (CARELLI, 2004, p.2).

É, então, a partir desta experiência de “produção compartilhada”⁸¹ - na qual há uma interferência fundamental e direta dos povos retratados no processo de criação deste retrato - que o VNA dá início à sua atuação. Depois deste filme com os Nambiquara, seguiu-se a produção de muitos outros que também obedeciam à dinâmica da “produção compartilhada” e que foram realizados junto aos demais povos com os quais o CTI vinha trabalhando na época. Nas produções desta fase do projeto, direção, fotografia e edição

⁸⁰ Segundo o próprio Carelli, tal ideia surgiu inspirada em uma proposta anterior do cineasta Andrea Tonacci: “Anos mais tarde, com a chegada do VHS, Andrea foi a minha inspiração para me lançar na aventura do Vídeo nas Aldeias” (Disponível em: <<https://abraccine.org/2017/01/22/carelli-tonacci/>>. Acesso em: 13/05/2018).

⁸¹ Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>>. Acesso em: 13/05/2018.

eram, em geral, comandadas e assinadas por Vincent Carelli e outros integrantes não-indígenas do projeto, dentre os quais podemos destacar as antropólogas Virginia Valadão e Dominique Gallois. A colaboração de ambas com o VNA foi decisiva no sentido de promover um adensamento do argumento do projeto e de permitir uma maior aproximação com alguns povos (em especial, uma frutífera aproximação aos Waiãpi, graças ao conhecimento linguístico de Gallois). Deste período podemos destacar a premiada trilogia “O espírito da TV” (1990), “A arca dos Zo’ê” (1993) e “Eu já fui seu irmão” (1993)⁸², filmes construídos exclusivamente a partir das falas dos índios e celebrados pelo seu êxito em revelar ao público não-indígena “o ponto de vista nativo”. Dentre este variado conjunto de obras fílmicas, pode-se dizer que todas elas foram guiadas pelo desejo por suscitar no espectador branco a desconstrução de uma visão estereotípica do indígena⁸³.

O reconhecimento alcançado por alguns filmes fez com que o VNA passasse a percorrer um circuito internacional de festivais de cinema, experiência que proporcionou o seu contato com iniciativas de mesma natureza que despontavam ao redor do mundo:

neles [nos festivais] descobrimos que o desenvolvimento da mídia indígena era um movimento emergente no planeta, desde experiências como a nossa e outras na América Latina até as de cineastas indígenas do primeiro mundo, formados em faculdades de cinema (CARELLI, 2004, p.6).

Desde tal experiência, abriram-se novas perspectivas ao VNA que buscou, então, realizar trabalhos cada vez menos “sobre” os índios e mais “com” os índios. Já assentada sobre esta nova perspectiva – que concedia outro grau de relevância ao princípio da

⁸² Para uma análise dos filmes “A arca dos Zo’ê” e “Eu já fui seu irmão”, cf. GINSBURG, 1995 (Disponível em <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=29>>. Acesso em: 13/05/2018).

⁸³ “Para uma grande maioria das pessoas, os índios são uma ficção na qual ela projeta os ideais de sabedoria e equilíbrio, harmonia com a natureza, de coletividade, etc. Estas pessoas gostariam que este sonho permanecesse intocado, os índios preservados numa espécie de zoológico humano ou, pelo menos, que as mudanças nestas sociedades fossem retardadas ao máximo. Infelizmente esta ideologia permeia toda a nossa sociedade e pode ter implicações concretas graves em diversas circunstâncias. Toda a política indigenista oficial no Brasil compactua com este tipo de concepção e por isso o governo está sempre tentando distinguir os índios “autênticos”, “puros”, dos índios “civilizados”. E, através desta distinção, excluir os ditos “aculturados” da legislação de proteção ao índio para enquadrá-los numa cidadania básica. Mas quem são os autênticos? Os pelados. Se tiver carteira de identidade não é mais índio, se morar na cidade não é mais índio!” (CARELLI, 2004, p.5)

colaboração indígena - produziu-se entre 1995 e 1996 a série televisiva “Programa de Índio”, exibida em rede nacional.

No ano seguinte, o projeto passou por uma significativa transformação. O VNA lançou-se à realização das chamadas “oficinas de capacitação”, começando a caminhar no sentido de se tornar uma “escola de cinema para índios” (CARELLI, 2004, p. 6, 7). Um marco desta guinada foi a realização, em 1997, de uma grande oficina no Xingu⁸⁴ que reuniu mais de trinta indígenas de povos oriundos de diferentes regiões do país (CARELLI, 2004, p.6). Para colaborar com o desenvolvimento deste novo eixo de atuação do VNA - que compreendia a elaboração de uma metodologia específica de ensino -, foi convidada a cineasta Mari Corrêa, que já trazia na bagagem alguma experiência com a formação audiovisual de povos indígenas e havia recentemente lançado um documentário produzido na região do Baixo Xingu⁸⁵. O ingresso de Corrêa no projeto, junto à incorporação de sua metodologia de trabalho, foi decisivo em termos da ampliação das possibilidades daquilo que era considerado passível de ser filmado. Até aquele momento, predominavam os registros de rituais e de práticas que se enquadravam na categoria de “cultura tradicional”. Ainda que considerasse este recorte importante e legítimo, Corrêa incentivou que se registrasse também aquilo que pertencia ao regime do cotidiano (“filmar o nada”), o que acabou por revelar outros aspectos da cultura que muitas vezes estavam mais sujeitos às dinâmicas de transformação e aos regimes de interculturalidade. Sobre este processo de reelaboração da matéria “filmável”, Corrêa narra:

Durante um encontro que promovemos com os realizadores em São Paulo, lembro-me de uma discussão sobre quais seriam os assuntos que eles gostariam de tratar em seus filmes. O tema recorrente era o de “filmar a cultura”: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto.

⁸⁴ Realizada no Polo Diauarum, região do Baixo Xingu.

⁸⁵ Mari Corrêa formou-se em 1987 em direção de documentários na escola francesa de cinema *Ateliers Varan* e, a partir de então, passou a atuar como instrutora da escola, realizando uma oficina junto a jovens Kanak na Nova Caledônia. Esta escola, fundada em 1981 por Jean Rouch e guiada pelos princípios do “cinema direto”, é conhecida por formar cineastas pertencentes a grupos étnicos e sociais minoritários ao redor do mundo. A partir de 1992, Corrêa começou a trabalhar (em parceria com a Escola Paulista de Medicina - Unifesp) no Parque Indígena do Xingu, o que resultou em seu primeiro filme, *O Corpo e os Espíritos* (1996). Entre suas principais produções estão também *Voix Indienne* (1997) e *Pirinop - Meu Primeiro Contato* (2006), realizado em coautoria com Karane Ikpeng.

Começamos a questioná-los sobre esta ideia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura. A certa altura, um dos participantes, um índio Terena, visivelmente aliviado, disse: “Na minha aldeia não se faz mais festa tradicional e só os velhos falam a nossa língua. Estava achando que não ia ter o que filmar, que não tinha filme para fazer lá.” Numa outra ocasião, uma conversa por rádio com Kumaré Ikpeng apresentava um sentido semelhante:

- Kumaré, o que você está filmando aí?
- Nada, estou parado.
- Por que? Acabaram as fitas?
- Não, porque não está acontecendo nada.

Na entressafra das festas tradicionais que ocorrem praticamente todos os anos na sua aldeia, Kumaré considerava que a trivialidade do dia-a-dia não apresentava nada digno de ser registrado. Embora eu estivesse ciente da importância destas manifestações culturais coletivas e do legítimo desejo de tê-las registradas, percebia que a focalização exclusiva no tema ofuscava uma boa parte dos aspectos mais atuais de sua cultura. Como se, na reverência ao tradicional, a um passado de “índio puro”, termo que mesmo alguns deles já usam, rejeitassem parte de seus traços culturais do presente (CORRÊA, 2004, pp.34-35).

No ano de 2000, o Vídeo nas Aldeias se dissocia do CTI e constitui-se como uma ONG independente. Esta segunda fase do projeto – na qual as câmeras progressivamente passavam às mãos indígenas e as diversas etapas da produção fílmica eram gradualmente apropriadas por eles – deu origem a mais uma longa série de produções muito bem recebidas pela crítica e amplamente premiadas em festivais de cinema nacionais e internacionais. No Xingu, podemos destacar o trabalho realizado pelo VNA junto aos povos Ikpeng⁸⁶ e Kuikuro (em parceria com o projeto Documenta Kuikuro, implementado pelos antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto). Passados trinta anos de trajetória, o VNA construiu “o maior e mais importante acervo de imagens dos grupos indígenas no Brasil”, composto por “8 mil horas de registro de 50 povos de todas as regiões do país e 70 filmes realizados” (CARELLI; CARVALHO; MORAES, 2017). O projeto, no entanto, sofre hoje com a falta de recursos, particularmente por conta da retirada do apoio da Embaixada da Noruega e por mudanças na legislação que vêm dificultando que ONGs usufruam de recursos do governo federal. Tal carência financeira tem resultado na paralisação das oficinas de formação, no fechamento das portas da sede do projeto em

⁸⁶ Sobre o qual falarei mais na seção “1.2. Mulheres que Fazem Polvilho, Coletam Sementes e Filmam”.

Olinda, e coloca em risco seu riquíssimo acervo, cuja preservação depende do financiamento de um projeto de digitalização⁸⁷. Apesar desta situação desfavorável, o VNA lançou, próximo ao “Dia do Índio” de 2018, uma plataforma de *streaming* (transmissão online)⁸⁸ na qual se encontram disponíveis a grande maioria dos filmes que compõem seu acervo. A opção pela compra e distribuição online deste material (que até então se dava por meio do envio de DVDs) aparece no sentido de contribuir para a ampliação do acesso a ele.

⁸⁷ Quanto à atual situação do VNA, cf. <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/11/25/O-que-%C3%A9-o-projeto-%E2%80%98V%C3%ADdeo-nas-Aldeias%E2%80%99-e-por-que-ele-est%C3%A1-amea%C3%A7ado>> e <<https://deolhonosruralistas.com.br/2016/11/17/video-nas-aldeias-pode-se-tornar-um-endereco-virtual/>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁸⁸ Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/loja/>>. Acesso em: 13/05/2018.

Instituto Catitu



Figura 11

Após percorrer uma longa trajetória junto ao VNA, no qual assumiu durante dez anos a codireção, Mari Corrêa se desligou da organização e fundou, em 2009, o Instituto Catitu. Segundo ela⁸⁹, sua passagem do VNA para o Instituto Catitu esteve bastante ligada a uma insatisfação diante da predominância masculina que marcava este universo de produção audiovisual, o que se reflete no grupo de realizadores indígenas formados pelo VNA (composto por apenas 3 mulheres em contraste com 38 homens⁹⁰). Para Corrêa, tal configuração assimétrica se engendrou no VNA, primeiro, por uma dificuldade naquele momento de penetrar no universo feminino: pouquíssimas mulheres falavam português e a mediação com o mundo exterior se dava exclusivamente através de homens. Segundo, por conta do que ela considera ser uma falta de sensibilidade às questões de gênero, o que seria resultante do predomínio de perspectivas masculinas no indigenismo da época. Ambos fatores a motivaram a criar uma organização voltada a “promover o protagonismo das mulheres indígenas a partir de um processo criativo de apropriação de novas linguagens”⁹¹.

Segundo relata Corrêa, na época de criação do Instituto Catitu a realidade do Xingu – em contraste com o que ela havia experimentado ao longo de sua atuação no VNA – já estava bastante transformada. As mulheres ali manifestavam uma intensa

⁸⁹ Informações obtidas em entrevista concedida por Mari Corrêa em setembro de 2015 e ao longo da oficina realizada no Polo Pavuru (Médio Xingu) em junho de 2016.

⁹⁰ Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁹¹ Disponível em: <<http://institutocatitu.org.br/projetos/mulheres-indigenas/>>. Acesso em: 13/05/2018.

vontade de participarem mais das relações com o exterior e de representarem a si mesmas. A estratégia proposta por Corrêa para possibilitar isso foi oferecer oficinas de formação audiovisual exclusivamente para elas, tendo observado em experiências anteriores como os homens tendem a monopolizar o espaço em atividades compartilhadas. As oficinas realizadas pelo Instituto no Xingu envolveram, até o momento, mulheres Kawaiweté, Kamaiurá e Ikpeng e vêm sendo realizadas pontualmente desde 2010.

Além destas oficinas, a atuação do Instituto compreende também a realização de “Rodas de Conversa”, que promovem momentos de encontro e intercâmbio entre mulheres de diferentes povos do Xingu; a criação da “Mawo: Casa de Cultura Ikpeng”, um centro de documentação e pesquisa; a produção de documentários⁹²; e a oferta de oficinas de iniciação digital. Não restrito apenas aos povos do Xingu, o Instituto Catitu atua também entre os Huni Kuin (AC), os Maxakali (MG) e povos da Bacia do Rio Negro (AM). Quanto aos recursos do projeto, o Instituto Catitu – assim como mencionado na seção sobre o VNA – tem sofrido com a recente retirada do apoio de seu principal financiador, a Embaixada da Noruega. O cancelamento do programa norueguês de apoio aos povos indígenas vem na esteira de uma redução, pela metade, do repasse de verba do país escandinavo a um importante fundo de conservação da Amazônia. Tal corte orçamentário vem como resposta a um significativo aumento na taxa de desmatamento da região (quase 8.000 km² foram desmatados em 2016, o pior índice desde 2008⁹³), resultante de medidas governamentais dos últimos anos que têm diminuído as restrições para a exploração de reservas florestais e estimulado o desenvolvimento da agropecuária. Dado este quadro desfavorável, o Instituto Catitu tem buscado fontes alternativas para dar continuidade à sua atuação.

Nas primeiras oficinas, as mulheres participantes dedicaram-se, sobretudo, à aprendizagem dos processos de filmagem. Embora, ainda na aldeia, elas colaborassem com a seleção dos trechos que viriam a compor a versão final do filme, a edição, propriamente, era realizada na sede do Instituto em São Paulo. Desta fase resultaram a

⁹² Além dos documentários produzidos entre os Ikpeng e Kawaiweté (que serão comentados ao longo do capítulo), o Catitu produziu também: *Para Onde Foram as Andorinhas?*; *Manual das Crianças Huni Kui*; *Notícias do Brabos*; *Wotko e Kokotxi*; *Acordar do Dia*; e *Caçando Capivara*.

⁹³Sobre esta questão, cf. <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/06/23/Por-que-a-Noruega-financia-um-fundo-de-conserva%C3%A7%C3%A3o-da-Amaz%C3%B4nia>>. Acesso em: 13/05/2018.

produção do curta-metragem de ficção *A Cutia e o Macaco*⁹⁴ – inspirado em uma canção de ninar Kawaiweté que aborda o tema das relações extraconjugais – e o vídeo *Receitas Kawaiweté*⁹⁵ – no qual se registram doze receitas culinárias tradicionais. Para a realização do filme das receitas culinárias, o projeto levou duas mulheres Kawaiweté a São Paulo para que elas pudessem participar também do processo de edição – vivência e deslocamento bastante significativos para mulheres que, muito raramente, saem de suas próprias aldeias. Em 2015, o Instituto pôde, finalmente, instalar em uma das aldeias Kawaiweté (aldeia Guarujá) um equipamento de edição, inaugurando, assim, uma nova e importante fase na formação das mulheres envolvidas. O que seria, a princípio, uma primeira oficina dedicada especificamente às técnicas de edição, transformou-se, na realidade, em uma experiência de alfabetização digital – dado o limitado conhecimento e contato das mulheres com os equipamentos. Embora seja tecnicamente difícil, algumas mulheres têm persistido na aprendizagem dos processos de edição, o que aponta para o reconhecimento de que se trata de uma etapa fundamental para que se possa consolidar aquilo que se pretendia captar durante as filmagens. Segundo Corrêa, estes aspectos técnicos – que, a primeira vista, parecem menores – são fundamentais para que elas tenham autonomia para produzir e circular seus próprios filmes dentro e fora das aldeias. Assim, processos que sucedem a filmagem, edição e finalização do filme – como a sua gravação em DVDs e reprodução em aparelhos de projeção – constituem, também, parte importante dos conhecimentos repassados durante as oficinas.

Ainda que as oficinas tenham apontado para um amplo interesse por parte das mulheres pela produção audiovisual – reunindo, em uma ocasião, até 22 mulheres -, são pouquíssimas que, após passarem pelo processo de formação, dão continuidade a seu desenvolvimento. Os motivos das desistências são variados (alguns dos quais serão tratados ao longo deste capítulo), mas, segundo lembra Corrêa, o objetivo não é formar um grande número de realizadoras, mas permitir que elas possam todas ter ao menos uma experiência de empoderamento através do audiovisual⁹⁶.

⁹⁴ O “making of” deste filme encontra-se disponível em: <<https://vimeo.com/61752825>>. Acesso em: 13/05/2018.

⁹⁵ Esta obra é considerada por Corrêa como um “produto interno”: circula amplamente entre as aldeias Kawaiweté, mas não foi legendada e disponibilizada para o público não-indígena.

⁹⁶ Para mais informações sobre a trajetória de Mari Corrêa e sobre a atuação do Instituto Catitu, cf. <<https://medium.com/ovne/aldeia-em-cena-e82eb507bd31>>. Acesso em 13/05/2018.

A oficina de formação audiovisual que tive a oportunidade de acompanhar foi a primeira realizada no Xingu no ano de 2016. Dela participaram, enquanto professoras, duas mulheres Kawaiweté – cuja experiência com o audiovisual nasceu e se desenvolveu em meio às atividades promovidas pelo Instituto Catitu – e uma mulher Ikpeng – uma das poucas formadas no âmbito de atuação do Vídeo nas Aldeias. No mês de junho, me dirigi, então, pela segunda vez, à cidade de Canarana, oásis agroindustrial de migrantes gaúchos. Enquanto na minha primeira viagem ao Mato Grosso pude apenas tangenciar as questões sobre as quais esta pesquisa se ocupa⁹⁷, nesta segunda viagem eu teria a oportunidade de acessá-las de forma muito mais direta. Desta vez encontrei na cidade Mari Corrêa – fundadora e coordenadora do Instituto Catitu – e sua assistente Juliana Vasconcellos – fotógrafa paraense, também novata no universo indígena e trabalhando pela primeira vez pelo Instituto Catitu – para que pudéssemos juntas seguir viagem até o Polo Pavuru. Logo pela manhã, tomamos um frete⁹⁸ que, dentro de algumas horas percorrendo poeirentas estradas, atravessando extensas plantações de soja ao som de *hits* sertanejos, nos deixou na beira do Rio Xingu. A partir dali, seguimos de barco por mais algumas horas até o Polo, onde permaneceríamos ao longo das próximas duas semanas. Em minha primeira incursão pelo Xingu, cada detalhe do percurso – suas terras, texturas, estradas, cheiros, rios, cores, aldeias, sons e luzes – ressoava em mim de modo amplificado.

A seguir, convido o leitor a observar um conjunto de fotografias (Painel 2) que pretende tornar mais visível (sensível) o percurso e o cenário no qual se desenvolveram as atividades da oficina. Embora eu não me aprofunde aqui nas (amplamente debatidas) implicações do uso da fotografia enquanto método de investigação, no seu impacto sobre a relação pesquisador–pesquisados, e na relação *texto* e *imagem* na etnografia, vale mencionar que a composição das imagens e vídeos que integram esta dissertação (sua seleção e a opção por apresentá-las em conjunto, na forma de painéis) esteve informada por uma literatura que se debruça sobre o tema (ALVES, 2004; BATESON, MEAD, 1942; BRUNO, 2009; CAIUBY NOVAES, 2008a, 2008b, 2012; SAMAIN, 1994, 2012).

⁹⁷ Para uma descrição da minha primeira viagem à cidade de Canarana, consultar seção “b) Percursos”.

⁹⁸ “Frete”, neste caso, refere-se às caminhonetes que podem ser contratadas em Canarana (assim como nas demais cidades do entorno do TIX) que se encarregam do deslocamento entre a cidade e diferentes pontos ao longo do rio, a partir dos quais segue-se viagem de barco.

Tomando de empréstimo as palavras de Caiuby Novaes (2012, p.13), o importante aqui é

perceber o quanto a fotografia aparece como recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional.

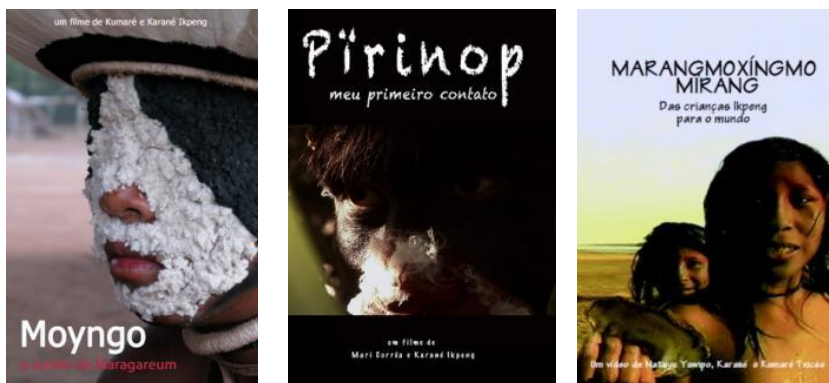


1.2. Mulheres que Fazem Polvilho, Coletam Sementes e Filmam

Os realizadores Ikpeng e os espaços da oficina

Entre os Ikpeng, a experiência com a produção audiovisual se inicia em 1997, ano em que o VNA realiza no Polo Diauarum uma grande oficina reunindo mais de trinta indígenas de povos oriundos de diferentes regiões do país (CARELLI, 2004, p.6). Nesta ocasião participaram da oficina Karané e Kumaré Ikpeng, dando início à produção do filme *Moyngo, O Sonho de Maragareum*, que registra o ritual de tatuagem de iniciação masculina e encena o mito de origem desta cerimônia. Já no ano de 1999, o VNA dá início a um trabalho específico com os Ikpeng, momento no qual se junta aos dois jovens realizadores Natuyu Yuwipo Txicão, sendo esta a primeira mulher a integrar a equipe do projeto e também a aluna mais jovem, na época com apenas 12 anos. Este coletivo de realizadores Ikpeng produziu nos anos seguintes o vídeo-carta *Das Crianças Ikpeng para o Mundo* (2001) e, em co-autoria com Mari Corrêa, *Pirinop – Meu Primeiro Contato* (2007), ambas produções amplamente premiadas em festivais⁹⁹. Tais prêmios me foram orgulhosamente apresentados pelo Karané, ao exibir dois troféus que descansam sobre um arquivo na *Mawo*. No filme *Das Crianças Ikpeng para o Mundo*, o universo infantil Ikpeng nos é mostrado através dos olhos do simpático Kamatxi, quando ainda menino. Tal experiência despertou nele um interesse pela produção audiovisual fazendo com que ele passasse, então, a observar atentamente o trabalho dos realizadores da comunidade. Em 2008 ele pediu ao Karané que o ensinasse a operar a câmera e, desde então, vem complementando autonomamente sua formação e realizando suas próprias produções.

⁹⁹ O filme *Das Crianças Ikpeng para o Mundo* foi premiado no First International Non-Budget Film Festival (Cuba); no Prêmio Melhor Documentário Anacaonda (Bolívia); na 29ª Jornada Internacional de Cinema da Bahia (Brasil); na 9ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Brasil); no VII Festival Internacional de Cine y Video de Los Pueblos Indígenas (Chile); e no All Roads Film Festival (EUA). O filme *Pirinop – Meu Primeiro Contato* foi premiado no VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (México); no IV Encuentro Hispoamericano de Video Documental Independente: Contra el Silêno Todas las Voces (México); no III Amazonas Film Festival (Brasil); e no VI Festival Internacional de Cinema Pobre (Cuba).



Painel 3

São estes quatro realizadores, antigos parceiros de Mari Corrêa, que compuseram parte fundamental da equipe da oficina que acompanhei em 2016. Hoje, no entanto, cada um deles guarda diferentes graus de proximidade com a produção audiovisual – alguns seguem mais atuantes, outros já se encontram afastados da atividade há anos. Kumaré atualmente é coordenador da Coordenação Regional do Xingu da FUNAI e, em vista disso, reside na cidade de Canarana. Seu apoio à oficina se deu por meio da concessão de autorização da nossa entrada no TIX e da colaboração com a organização logística da viagem (calculando gastos com gasolina e frete, combinando o transporte até a aldeia, etc.). Karané hoje é funcionário da Unidade Básica de Saúde (UBS) do Polo Pavuru. Ainda que não estivesse inteiramente disponível para se dedicar à oficina, colaborou imensamente em muitas ocasiões, inclusive convocando e participando como tradutor em reuniões nas aldeias que diziam respeito à oficina. Natuyu atuou na oficina enquanto professora e é também mãe da Mari (afilhada da Mari Corrêa) e da pequena Pankiru, que nos acompanharam em muitas das atividades. Kamatxi hoje é coordenador da *Mawo* e é quem atualmente realiza a maior parte dos registros audiovisuais entre os Ikpeng. Ele acompanhou de perto a realização da oficina auxiliando em diversos momentos e foi quem levou, previamente à nossa chegada, a proposta da oficina às lideranças da comunidade, que então escolheram as futuras alunas.

Além destes realizadores Ikpeng, participaram também da oficina, enquanto professoras, duas mulheres do povo Kawaiweté: Kujãe – que na época de realização da oficina residia no polo Pavuru em função dos estudos de seu marido – e Fukuí – que viajou até o Polo especialmente para a oficina. Ambas deram início a sua experiência com o audiovisual através da participação em oficinas anteriores oferecidas pelo Instituto Catitu, integrando, assim, uma nova geração de realizadores indígenas no Xingu.

Somando-se a este grupo de realizadores Ikpeng e Kawaiaweté, a equipe da oficina era composta também por nós, mulheres *caraíba*¹⁰⁰. Eu, Juliana e Mari nos hospedamos na casa do Instituto Socioambiental (ISA), espaço que se constituiu como eixo central da oficina: onde nos encontrávamos todas pela manhã, onde fazíamos juntas as refeições, onde se davam muitas das conversas e reuniões que tratavam das atividades de formação.



Figura 12

Esta casa se localiza na região do Pavuru carinhosamente apelidada de “branquígena”, afastada aproximadamente 300m da área propriamente “branca” – que comporta a escola, a Unidade Básica de Saúde (UBS) (ambas construções de alvenaria) e a pista de pouso, elementos que conferem materialidade à presença estatal dentro do Território. Além de se encontrar razoavelmente apartada da zona “branca” do Polo, o caráter “branquígena” da casa do ISA se deve também ao fato dela ser construída aos moldes das casas da aldeia: disposição oval, com paredes de madeira, cobertura de palha, chão de terra batida e estrutura formada por grandes troncos nos quais são penduradas as redes (cf. Figura 12). Localizada nesta mesma região, a poucos metros da casa do ISA, está a *Mawo: Casa de Cultura Ikpeng*. Este espaço é fruto de um projeto iniciado em 2009 que, através de uma parceria entre o Instituto Catitu e a Associação Moygu, deu origem a “um centro de documentação e pesquisa e um núcleo de produção audiovisual”¹⁰¹. A *Mawo* se encontra hoje equipada com aproximadamente dez computadores, entre eles um iMac no qual se realizaram todas as etapas do processo de edição. Por fim, a terceira construção que conforma a área “branquígena” do Pavuru é a

¹⁰⁰ Termo segundo o qual os xinguanos comumente designam os não-indígenas.

¹⁰¹ A *Mawó* é exemplo de um projeto de documentação que faz parte de um movimento mais amplo que vem ocorrendo mundialmente entre os povos nativos, tal como foi mencionado na seção “c) Mídia Indígena: de Projetos Locais a Fluxos Globais”.

“Casa de Sementes” do Movimento das Mulheres Yarang, local destinado a armazenar as sementes florestais coletadas pelas Ikpeng¹⁰².

À margem, então, das construções “brancas” e situada no caminho que leva à aldeia, a região ocupada pela casa do ISA, pela *Mawo* e pela “Casa de Sementes” assume um caráter híbrido, reflexo das atividades ali desenvolvidas. Ambas as organizações (ISA e Instituto Catitu) associadas a estas construções desenvolvem trabalhos junto à comunidade que, inseridos em um regime interétnico, supõem a constante negociação entre os elementos de *dentro* e os de *fora*, entre o *eu* e o *outro*. Configura-se ali um território que, estando geograficamente circunscrito, mostra-se apropriado às práticas que entretecem o universo Ikpeng “tradicional” e o “mundo dos brancos”, tal como é o caso do recurso audiovisual quando mobilizado neste contexto. Para além da zona “branquígena”, as atividades da oficina se deram também nas duas aldeias Ikpeng que se localizam a menos de 1km de distância ao Polo. A maior delas, *Moygu*, possui aproximadamente 370 habitantes, enquanto a pequena aldeia *Arayó* abriga cerca de 70 pessoas. Na fotografia aérea que se segue (Figura 13), podemos identificar no Polo Pavuru os quatro pontos (assinalados por círculos amarelos) que se tornaram os principais espaços de realização das atividades associadas à oficina. Os dois círculos maiores contornam as aldeias *Moygu* e *Arayó*, os menores apontam para a casa do ISA e para a *Mawó*.

¹⁰² Esta estrutura faz parte da “Rede de Sementes do Xingu”, projeto coordenado pelo ISA e financiado pelo Fundo Amazônia/BNDES. Mais informações sobre este projeto disponíveis em: <<http://sementesdoxingu.org.br/site/parque-indigena-do-xingu-tem-agora-duas-casas-para-armazenar-sementes-florestais/>> e <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/nos-mulheres-indigenas/todo-mundo-tem-que-ser-yarang>>. Acesso em: 13/05/2018.



Figura 13

Mulheres indígenas e o audiovisual

Na manhã de nosso primeiro dia entre os Ikpeng, nos dirigimos à aldeia Arayó onde estava marcada uma conversa com a comunidade a fim de propor a oficina, convidar as mulheres a participarem e para que eu e Juliana pudéssemos nos apresentar. Pouco a pouco homens, mulheres, velhos e crianças da pequena aldeia foram se juntando no *mungnie* (estrutura de madeira com cobertura de palha que se localiza no círculo central da aldeia¹⁰³) até que a Mari começou sua apresentação. Em sua fala, ela destacou a necessidade de capacitar mais pessoas para registrarem a festa *Moyngo* (que já estava em curso), uma vez que esta é uma das grandes demandas (“cobranças”) da comunidade Ikpeng. A partir da tradução de sua fala (feita por Karane), levantou-se um debate que girou em torno, principalmente, de duas questões: de um lado, o conflito entre o desejo de participar da festa – dançando e cantando – e a responsabilidade que se assume quando compromete-se a filmar o evento; e, de outro, a questão de tornar-se maior alvo de críticas e fofocas e de como as meninas que quiserem participar têm que estar preparadas a enfrentar isso. Surgiu também a observação de que Kamatxi (quem tem feito nos últimos

¹⁰³ Ali os membros da aldeia – tanto homens quanto mulheres, em oposição à *Casa dos Homens* alto-xinguana – se reúnem fora de seus respectivos grupos domésticos e é ao redor desta estrutura que se configura um circuito cerimonial elíptico. Mais informações disponíveis em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/ikpeng/609>>. Acesso em 13/05/2018.

anos a maior parte dos registros solicitados pela comunidade) não mais poderia se responsabilizar pelas filmagens, uma vez que ele tem um filho de poucos meses e esta atividade apresentar potencialmente algum risco ao bebê (neste caso, a filmagem aparece como uma interdição aparentemente análoga às interdições alimentares e comportamentais a que estão sujeitos pais de filhos pequenos¹⁰⁴). Mari, então, respondeu a estes questionamentos reforçando a ideia de que a formação audiovisual é uma demanda da própria comunidade e que se deve, portanto, ter respeito por aqueles que se dedicam às filmagens. Falou também da importância do apoio dos homens e das mulheres mais velhas para que as meninas possam assumir este trabalho com seriedade e serem respeitadas. Por fim, ela falou da necessidade de se capacitar várias pessoas para que o trabalho de registro não fique tão pesado, para que se possa organizar um revezamento e, assim, todos terem a oportunidade de também participarem da festa. Na minha fala de apresentação pedi autorização para realizar registros (fotografias, vídeos e anotações) do trabalho das meninas ao longo da oficina, a qual me foi concedida. A partir desta conversa, se apresentaram – aparentemente de maneira espontânea – as primeiras interessadas em participar: duas adolescentes (de 14 e 17 anos) e uma jovem mulher, coletora de sementes *Yarang*.

No mesmo dia fomos também à aldeia Moygu para realizar lá apresentação semelhante e reunir outras meninas interessadas. No entanto, tudo ali ocorreu de modo bastante distinto da forma como as coisas transcorreram na aldeia Arayo. Na aldeia “grande”¹⁰⁵ já havia sido realizada, previamente à nossa chegada, uma conversa com a comunidade a respeito da oficina a partir da qual foram selecionadas as mulheres que participariam da formação. Ainda que eu não estivesse presente em tal momento, me pareceu – considerando o que me foi relatado pelas mulheres envolvidas na oficina – que esta seleção se deu através da combinação de dois critérios: interesse pessoal da mulher

¹⁰⁴ Aqui me refiro à concepção, corrente também entre os povos alto-xinguanos, de que a família nuclear compõe uma “comunidade de substância”, na qual os indivíduos que a integram se afetam mutuamente e são parcialmente responsáveis pela fabricação de seus corpos. Estes incidem uns sobre os outros, entre outras maneiras, por meio de uma incessante troca de substâncias na qual deve-se buscar uma espécie de equilíbrio. Os “excessos” cometidos por algum membro desta comunidade potencialmente repercutirão de forma prejudicial no corpo de outros membros, em particular, daqueles mais frágeis, como as crianças e os recém-nascidos. Dado este princípio, o ato de filmar aparece, no caso relatado, como um possível “excesso” que eventualmente prejudicaria o filho de Kamatxi (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1979; SEEGER, DA MATTA, VIVEIROS DE CASTRO, 1979).

¹⁰⁵ Maneira segundo a qual os Ikpeng comumente se referiam à aldeia Moygu, em oposição à pequena aldeia Arayó.

e aprovação da família e da comunidade. A seleção dos participantes destas atividades de formação (não só de audiovisual, mas também na área da saúde e educação) parece ser uma questão controversa. Houve conversas nas quais ouvi sobre a importância de não se tratar apenas de uma indicação da comunidade, mas de haver também um desejo do aluno em aprender – desejo que, segundo aqueles que defendem essa opinião, seria decisivo na continuidade do indivíduo naquela atividade. Tais conversas revelavam como as coisas nem sempre se deram da forma como estão ocorrendo hoje e que, em ocasiões anteriores, a indicação da comunidade prevaleceu sobre os desejos individuais. Retornando à nossa ida à aldeia, acabou não sendo possível reunir a comunidade para conversar, mas conseguimos encontrar uma das duas meninas selecionadas que então se reuniu às demais mulheres para que desse início às atividades da oficina. A quinta participante, também da aldeia Moygu, se integrou à oficina apenas ao final da primeira semana. Assim como as alunas da comunidade Arayo, estas duas novas participantes eram também muito jovens, de 15 e 19 anos.

Além das cinco participantes mencionadas, houve mais duas adolescentes que acabaram desistindo após apenas três dias de oficina. Na manhã em que estas meninas não compareceram instalou-se entre professoras e alunas uma sensação de desânimo, de modo que as atividades só começaram após uma pausa para conversa. Nesta, Kujãe e Natuyu falaram às meninas que já estavam circulando boatos de que elas não estariam levando a oficina a sério, que estariam aproveitando para “namorar” – já confirmando a tendência delas se tornarem alvo de fofocas, prevista desde o início. Elas expressaram enfaticamente a necessidade das meninas esforçarem-se para não dar razão às expectativas dos homens, de que elas não seriam capazes de levar o trabalho adiante com seriedade. Mari complementou a fala delas reforçando a ideia de que as mulheres enfrentam muita resistência por parte dos homens e que, por isso, precisam ser mais fortes que eles para desempenharem as mesmas funções. Apareceu ainda na conversa a questão de como a atitude de uma afeta a todas do grupo, prejudicando inclusive aquelas que são mais velhas, têm filhos e marido. Natuyu então orientou: “vocês têm que ficar na oficina, comer na casa da ISA e voltar pra casa no fim do dia, assim as pessoas não vão ter o que comentar”. Segundo ela, a região da UBS deveria ser evitada, uma vez que funciona como “ponto de encontro”, espaço de “azaração”.

Tais situações iniciais – a dinâmica da escolha das mulheres que participariam da oficina, as questões levantadas nas primeiras reuniões nas aldeias, e os desafios que se apresentaram às alunas logo nos primeiros dias – começaram a dar contornos às especificidades de se desenvolver ali um trabalho voltado exclusivamente às mulheres. As motivações, relatadas anteriormente por Mari Corrêa, que a levaram a dirigir as ações do Instituto Catitu às mulheres, já me haviam oferecido uma noção dos obstáculos que estas enfrentariam ao levarem adiante sua formação audiovisual. Mas foi apenas em campo que pude efetivamente acessar o “sabor” de ser mulher no Xingu. Para falar desta posição específica na teia social destas comunidades, considero oportuno trazer a partir daqui algumas contribuições da literatura antropológicas acerca das relações de gênero entre povos das terras baixas sul-americanas.

Penetrando pouco a pouco o cotidiano Ikpeng, era impossível ignorar a clara distinção entre trabalhos masculinos e femininos. Correspondendo em muitos aspectos ao que Franchetto (1996) narra acerca de sua vivência entre os Kuikuro do Alto Xingu, os afazeres atribuídos às mulheres são numerosos, pesados e muitas vezes excedem aqueles designados aos homens:

Na casa onde morava acabei desempenhando, com prazer e resignação ao mesmo tempo, tarefas que me permitiram experimentar uma parcela do peso cotidiano do trabalho feminino na roça, cozinhar, carregar água, mandioca, lenha, manter o fogo. Os próprios homens admitem que as mulheres trabalham bem mais do que eles, o corpo da jovem recém egressa da reclusão em pouco tempo assume os contornos de uma musculatura forte e constantemente exercitada. O corpo da mulher madura é curtido, robusto, capaz de suportar qualquer esforço físico generoso, ventres e seios inchados ou murchos mostram os sinais de suas funções continentais de filhos e leite (FRANCHETTO, 1996, p.43).

A observação da importância da atividade das mulheres na garantia do sustento familiar me ajudava a compreender melhor qual era o impacto de sua interrupção ao longo das duas semanas de duração da oficina. Não me parece ser à toa que as mulheres designadas a participarem eram, em sua maioria, muito jovens, ainda não casadas e sem filhos, portanto, menos carregadas de responsabilidades domésticas (nota-se também que a única jovem participante que tinha uma filha foi justamente uma das que desistiu da oficina em poucos dias). Como os trabalhos femininos estão, sobretudo, associados ao cultivo e preparo dos alimentos, era decisivo o fato da estrutura da oficina possibilitar que as alunas pudessem fazer todas as refeições às custas dos recursos do Instituto Catitu (que

incluíam não apenas os alimentos, mas o pagamento de pescadores, beijuzeira e cozinheiro). É, então, significativo constatar que o impacto sobre a dinâmica familiar resultante da participação destas mulheres era maior do que seria o caso se os alunos da oficina fossem homens.

Tal assimetria sexual, observável entre muitos povos, comumente expressa-se na literatura através da generalização da premissa de que as sociedades indígenas das terras baixas sul-americanas são patriarcais, baseadas no controle que os homens exercem sobre as mulheres (GREGOR, 1985). Entretanto, McCallum (1994, p.91) defende que este argumento perde sua potência diante da experiência subjetiva do antropólogo em campo, sensível à realidade vivida no dia a dia nas aldeias. Neste plano, a questão se complexifica, revelando outras possibilidades de interpretação e disputando a validade desta premissa. Ambas as autoras citadas (Franchetto e McCallum) convergem quanto a uma crítica às análises que interpretam o tema da diferença sexual sob a ótica da dominação. Elas defendem que estas são fruto de uma perspectiva ocidental – associada a contextos sociais e culturais historicamente específicos – que não pode ser irrefletidamente transposta ao universo ameríndio.

The set of ideas positing the essential and innate nature of male and female sexuality is constructed, articulated, and reaffirmed in western representation - in painting, literature, television, cinema, pornography - typically by creating a female object to be consumed and at once controlled by the male viewer. The cultural complex involving such representation is the product of a specific historical trajectory, the specific social, economic, political, and cultural processes that characterize western capitalism. Such processes - including as they do the conditions for male domination of women - do not characterize life in the Xingu. (MCCALUM, 1994, p.110)

Entretanto, elas divergem quanto à qualidade das relações que se estabelecem entre os gêneros. Enquanto McCallum (1994) aponta para a diluição da hierarquia entre homens e mulheres em prol de uma ênfase na complementaridade, Franchetto (1996) sustenta que as mulheres ocupam, sim, uma posição desigual numa relação hierárquica, embora esta não seja interpretada sob a ótica da dominação ou opressão:

As mulheres kuikuro falam a contento do que as distingue dos homens, da diferença e, ao mesmo tempo, discorrem a contento sobre a sua posição desigual numa relação hierárquica que elas não interpretam como dominação ou opressão, conceitos e sentimentos de uma condição feminina e de um discurso feminista que são produtos históricos e culturais específicos, ocidentais e modernos. Falei em imperativos biológicos que redundam em

hierarquia, é disso que falam as mulheres Kuikuro (FRANCHETTO, 1996, p.53).

Seja “complementar” ou “desigual, mas livre de dominação”, ambas as interpretações apontam para uma configuração da relação entre homens e mulheres que não coincide com aquela da sociedade ocidental moderna, e da qual emerge o discurso feminista. Tal premissa, por vezes, desenvolve-se no sentido de afirmar que não há machismo nas sociedades indígenas, que essa visão seria resultado de uma projeção sobre o mundo ameríndio de um feminismo que é “nosso”. Quanto a este debate, Corrêa relata já ter tido o seu trabalho com mulheres indígenas criticado por estar supostamente projetando equivocadamente uma perspectiva feminista sobre comunidades nas quais esta não se aplica, e de que ela estaria, desta maneira, perturbando as relações de gênero “tradicionais”. Em resposta a tal crítica, Corrêa diz acreditar que as relações de gênero estão profundamente perturbadas em meio às comunidades indígenas há bastante tempo, que isso é consequência de seu contato com a sociedade não-indígena envolvente. Segundo ela, não se trata de dizer que o mundo indígena é machista – pois tradicionalmente a mulher desempenha papéis fundamentais e muito prestigiados –, mas de perceber que, em um regime interétnico, os homens passaram a assumir as posições mais prestigiosas na relação com o mundo externo. Em decorrência deste arranjo, apenas os homens têm tido acesso a diversos cursos de formação, a viagens, a conhecimentos provindos do mundo dos brancos¹⁰⁶. A mulher indígena, segundo Corrêa, ficou excluída deste processo. Para ela, o machismo está sim “do nosso lado”, mas ele acaba espelhado “lá dentro”. Assim, segundo ela, as iniciativas de fortalecimento do protagonismo feminino tratam mais da revalorização de um espaço que é delas, do que da criação de um espaço novo.

A resistência dos homens a aceitarem que as mulheres ocupem determinadas posições na interface das relações entre indígenas e não-indígenas – no caso, o lugar de “realizador indígena” – transparecia em alguns momentos pontuais ao longo da oficina, ao mesmo tempo em que coexistia com o apoio fundamental de alguns homens da comunidade. Além de revelar-se mais explicitamente por meio de comentários, tal

¹⁰⁶ Um rápido exame do número de mulheres indígenas que ocupam as posições de agentes indígenas de saúde, professoras ou realizadoras (entre outras atividades), em comparação com o número de homens, corrobora esta afirmação de Corrêa.

resistência expressava-se através dos espaços nos quais nos era concedida uma circulação mais livre. Não tendo sido plenamente apoiada por todos os “setores” da comunidade Ikpeng¹⁰⁷, as atividades que integravam a oficina eram desenvolvidas à margem dos espaços centrais daquela sociedade. O centro da aldeia – lugar do público, do discurso oficial, dos homens – constituía um espaço a ser evitado pelas participantes da oficina, enquanto os entornos da aldeia – a roça, o mato, o rio, o Polo Pavuru – eram lugares onde as atividades da oficina transcorriam sem resistência. Tínhamos, enfim, que agir “pelas beiradas”.

Tal configuração ressoa algumas observações feitas por Franchetto (1996) que dizem respeito a mecanismos particularmente femininos de permear relações que são predominantemente marcadas pelo discurso masculino. Segundo a autora, o poder das mulheres não inexistente e nem está subordinado ao poder dos homens, mas opera ocultamente. Ainda que sejam privadas da fala pública, as mulheres, através da fala não-pública, das “fofocas”, criam, desfazem e intervêm nas relações sociais:

Observava mulheres silenciosas entre homens falantes e que atribuíam a elas uma fala. As mulheres são *augene oto*, donas do mexerico/mentira. A categoria expressa pela raiz *augu*, aqui traduzida de modo muito aproximado por fofocar/mentir, lexicaliza o significado crucial na vida social de um canal de circulação de informações através de histórias e notícias (todas *akinha*) que de boca em boca tece a rede de alianças e conflitos que permeia toda a aldeia. [...] Às mulheres, sobretudo, é atribuído o poder da fala criativa da mentira e elas detêm o poder oculto de criar desfazer intervir nas relações sociais através do uso da fala não pública. Alijadas da fala pública, elas detêm, em muitas ocasiões, a palavra final em decisões importantes e na resolução de disputas faccionais, em nível tanto dos grupos familiares como da própria aldeia, podendo ultrapassar as fronteiras locais e intervir em alianças e conflitos inter-aldeias A fofoca é perigosa. Há um *continuum*

¹⁰⁷ Perpassaram a realização da oficina algumas questões que, embora não tenham sido explicitadas desde o princípio, foram se revelando pouco a pouco e afetando o seu grau de aceitação entre determinados “setores” e espaços da comunidade Ikpeng. Podemos mencionar, em primeiro lugar, a resistência de muitos homens em aceitarem uma formação voltada exclusivamente às mulheres. Depois, o desenrolar de uma certa divergência entre velhas lideranças – que se queixavam de não estarem sendo informadas e consultadas acerca da execução de projetos na comunidade – e novas lideranças (representadas pela Associação Moygu) – que reivindicavam a adequação de organizações não-indígenas a uma série de novos procedimentos de consulta e autorização. Tais questões foram ainda potencializadas pelo fato da equipe do Instituto Catitu ter sido acompanhada (ao longo dos três primeiros dias) por uma jornalista e um fotógrafo do “Prêmio Cláudia” (em função da candidatura de Mari Corrêa à final do prêmio daquele ano). Sobre o trabalho desenvolvido por estes profissionais se produziu um forte clima de tensão que acabou culminando em discussões relativas ao pagamento de direitos sobre as imagens. A combinação de todos estes fatores mencionados acabou repercutindo sobre as condições de realização da oficina promovida pelo Instituto Catitu.

que liga os dois extremos da vida política: a fofoca e a acusação, esta última ato de extrema gravidade que pode instigar vinganças mortais. Os homens manipulam essa prerrogativa fazendo dela um traço definidor e negativo do coletivo feminino. Alertavam-me: Não fale com as mulheres, cuidado elas são mentirosas! Com isso queriam me manter afastada do redemoinho da política e de um domínio de saber e de poder femininos. Claro, eu precisava ainda aprender que todos (homens e mulheres) são mentirosos somente pelo fato de que todos falam! (FRANCHETTO, 1996, p.39, 40)

Sem desconsiderar os elementos que distinguem as sociedades Ikpeng e Kuikuro, acredito que seja possível transpor para a experiência de formação audiovisual em questão a noção de que, para sua realização, foi necessário mobilizar mecanismos de agência periférica, tipicamente pertencentes ao universo feminino. É interessante observar, no entanto, que na experiência das mulheres Ikpeng com o audiovisual, o discurso “não-oficial” (a fofoca) manifestava-se de forma ambígua. Ao mesmo tempo em que se constituía enquanto um discurso “tipicamente feminino” podendo, assim, ser mobilizado de maneira potencialmente favorável aos interesses das mulheres envolvidas na oficina, este acabava atuando “contra” elas, uma vez que “tornar-se realizadora” significava, naquele contexto, “tornar-se alvo das fofocas”.

A formação pela prática: filmagem e edição

A oficina, propriamente, constituiu-se por uma série de atividades que se deram ao longo de todos os dias de nossa estadia. Primeiramente, houve uma introdução aos equipamentos de filmagem de modo que, a partir daquele momento, as próprias alunas pudessem assumir todos os cuidados relativos a eles. Passava a ficar sob responsabilidade delas manter os equipamentos em condições adequadas de uso (com a lente limpa, baterias carregadas, espaço nos cartões de memória) durante todas as atividades da oficina. Desde este primeiro momento já ficou claro que um ponto fundamental da metodologia adotada era incentivar as alunas a realizarem cada uma das etapas da produção fílmica da forma mais autônoma possível. Orientação metodológica que parece acompanhar os trabalhos da Mari Corrêa desde seu trabalho no VNA. Após esta introdução, logo se iniciaram as filmagens.

A primeira delas consistiu no registro do processo de confecção de colares de miçangas feitos pelas crianças. Terminado este exercício, passou-se ao registro das crianças realizando todas as etapas de produção do polvilho: desde a colheita da mandioca na roça até o momento de se comer beiju com peixe moqueado (ideia sugerida por uma liderança feminina da aldeia Arayo). A terceira dinâmica de filmagem registrou o trabalho das coletoras de semente *Yarang*, acompanhando, tanto a coleta realizada na mata quanto a limpeza e separação das sementes feita na aldeia. Em seguida as meninas se dedicaram à criação de autorretratos, nos quais uma se responsabilizava pela filmagem enquanto a outra apresentava à câmera “seu próprio mundo” (o que, segundo a interpretação delas, consistiu basicamente na apresentação de suas respectivas mães, casas, aldeias, roças, locais de banho). Este foi o exercício que mais exigiu que as meninas se encaregassem ativamente do processo criativo envolvido na produção fílmica, ainda que, é claro, o registro “documental” (que havia sido feito até então) também envolva uma dimensão criativa. Outra observação de caráter metodológico é a escolha da Mari por ausentar-se, sempre que possível, nestes momentos de captação de imagens a fim de permitir que elas fiquem mais plenamente imersas em seu próprio universo (livres de uma interferência branca tão direta) e também contribuindo para o já mencionado objetivo de autonomização de seu trabalho. Durante as filmagens, foi possível notar como se davam – de maneira bastante orgânica, automática – uma série de cuidados relativos à aparência, à forma com a qual elas se apresentariam à câmera. Ao decidir filmar as crianças fazendo os colares, as mães logo se prontificaram a pintar seus rostos; no dia de filmar os autorretratos, as meninas já apareceram pela manhã com seus melhores vestidos, com colar de caramujo¹⁰⁸ e várias voltas de miçanga cruzando o peito; os retratos das participantes da oficina, fotografados pela Juliana, só puderam ser feitos depois que as franjas foram devidamente cortadas e os rostos pintados.

Por fim, o último exercício de filmagem foi o registro de um dos momentos da festa Moyngo, no qual o cacique, o dono da festa, duas cantoras e mais algumas poucas pessoas circularam entre uma grande casa tradicional Ikpeng e o *mungnie*. Esta última filmagem, realizada na aldeia Moygu, partiu da iniciativa espontânea das duas meninas

¹⁰⁸ Estes colares são confeccionados, sobretudo pelos povos de língua Karib, a partir da concha de caramujo e constituem moeda de troca muito valiosa no sistema alto-xinguano. Este sistema de trocas, entretanto, cada vez mais abrange também os demais habitantes do TIX, como indica, no caso, o uso deste colar pelas jovens Ikpeng.

mais novas da oficina, que acabaram se mostrando as mais engajadas no processo de formação. Tratou-se de um momento bastante decisivo na marcação de uma posição - através de sua manifestação pública – reivindicada por estas jovens mulheres, a posição de realizadoras Ikpeng.

Nas seguintes páginas, peço ao leitor que observe alguns painéis de imagens que compõem-se por registros dos exercícios de filmagem que acabam de ser descritos. Enquanto expressão visual desta fase de realização da oficina, somam-se às fotografias aqui apresentadas os seguintes vídeos:

Filmagem do exercício de “auto-retrato”:

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsSkVIUkh3WkltUWc/view?usp=sharing>

Edição de vídeos:

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsMDZjMlpSNGFpeFk/view?usp=sharing>

Fala de encerramento:

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsMnhHVFFrU2E4QWc/view?usp=sharing>







**Painel 7**

Em paralelo a estas filmagens, desenvolveram-se o ensino do processo de edição e alguns exercícios mais técnicos relativos ao manuseio da câmera. Para as cinco alunas iniciantes, o ensino da edição consistiu, na realidade, mais em uma primeira iniciação digital, já que a maioria delas ainda não tinha experiência com o manuseio do computador. A edição propriamente dita foi feita pelas realizadoras mais experientes, principalmente por Kujãe e Fukuí, a primeira delas demonstrando uma singular habilidade de seleção do material bruto e um olhar fino para definir momentos de corte. Natuyu pouco participou desta etapa do processo, destacando-se e visivelmente tendo maior prazer em realizar a etapa de filmagem. Foi interessante observar ao longo da oficina o surgimento e a manifestação de preferências e habilidades pessoais entre cada uma das participantes, apontando para uma necessidade – expressa no discurso da Mari – de se formar parcerias de trabalho, para que elas possam se ajudar e complementar o trabalho umas das outras.

Nos momentos de edição, debruçou-se sobre o material captado na primeira filmagem (crianças confeccionando colares de miçangas), único material que passou por todas as etapas de produção fílmica resultando em um curta-metragem finalizado. Todo este processo foi acompanhado de perto pela Mari, uma vez que sua assistência no manuseio do programa de edição ainda era bastante necessário. A primeira etapa da edição – a seleção dos cliques a serem trabalhados – foi introduzida às mulheres através de uma analogia com a coleta de sementes: a cada clipe assistido perguntava-se, “coleta ou deixa no mato?”. Mari incentivava-as a expressarem sua opinião ao longo do processo e a ajudarem-na a qualificar cada clipe, mas, no início, elas pouco se manifestaram e pareciam aguardar o julgamento da Mari antes da tomada de qualquer decisão. Este processo foi, no entanto, sendo gradativamente apropriado por elas e realizado com maior autonomia. Os critérios de seleção não foram explicitados em momento algum e todo o processo transcorreu de forma muito intuitiva. Não houve, por exemplo, nenhum momento de discussão ou problematização destes critérios, tudo parecia resolver-se estritamente no campo da prática, do fazer. Ao invés de apresentar de início os recursos do programa de edição e falar das possibilidades de criação sobre aquele material videográfico bruto, Mari optava por ir apresentando estes elementos de forma bastante gradual e “na medida do necessário”. Apenas após terminada a seleção e corte das

imagens é que se começou a falar das possibilidades de áudio e, só após isso, é que começaram a ser introduzidas algumas possibilidades de alteração da ordem narrativa do “real” (inverter a ordem dos cliques, colocar o áudio de um clipe em outro, etc.). Por fim, realiza-se a correção de cores de alguns trechos, a legendagem e a criação dos créditos.

Mais uma vez, peço ao leitor que observe o seguinte painel de imagens que traz alguns registros dos processos de edição e, também, das primeiras orientações referentes ao manuseio da câmera.



Em nosso último dia entre os Ikpeng, o vídeo foi exibido na aldeia Arayo e assistido, principalmente, pelas crianças e mulheres que estavam presentes no dia da confecção dos colares. A exibição deste vídeo pouco interessou à maioria dos homens da comunidade (com exceção daqueles diretamente envolvidos em sua produção e alguns familiares das mulheres participantes da oficina).



Figura 14

1.3. Algumas Considerações

Como vimos no presente capítulo, a formação audiovisual indígena no Brasil conta com um extenso repertório de experiências, que apontam para o seu contínuo processo de reelaboração, e para o alcance, hoje, de um certo grau de maturidade. Como já mencionado, desde seu surgimento na década de oitenta, podemos observar sua passagem por diferentes “fases” marcadas por transformações relativas ao grau de apropriação e autonomia indígena sobre os processos envolvidos na produção audiovisual; às temáticas preferencialmente abordadas em suas produções; e, também, ao perfil dos indígenas envolvidos nesta prática. Em meio a este horizonte de transformações, este capítulo buscou privilegiar a recente inserção de mulheres indígenas no universo do audiovisual e atentar-se para as particularidades da realização desta prática entre elas em um contexto etnográfico particular. O protagonismo das mulheres indígenas, em geral, e no universo do audiovisual, em especial, tem estado, cada dia mais, em evidência. Como exemplo de tal visibilidade, podemos citar a realização da mostra “Cinema das Mulheres Indígenas” como parte da programação do 6º Cine Kurumim – Festival de Cinema Indígena (2017) e, também, a substancial presença de filmes produzidos por mulheres indígenas na Mostra Aldeia SP – Bienal de Cinema Indígena (2016).

Voltando à atuação do Instituto Catitu, pouco tempo após o meu retorno a São Paulo, retomei algumas observações feitas por Corrêa antes de nossa ida ao Xingu e me dei conta de como elas, agora, se revelavam de modo muito mais claro à luz de minha experiência no Pavuru. Corrêa me falava de como o trabalho desenvolvido pelo Catitu compreende a elaboração de um “discurso mais interno” – que o universo dos festivais de cinema, dos circuitos não-indígenas de audiovisual, não figuram, por enquanto, nem enquanto objetivo, nem enquanto motivação para as mulheres envolvidas. Trata-se, no caso, da mobilização do recurso audiovisual como forma delas assumirem um certo grau de protagonismo e de auto representação que opera em escala local, em um âmbito interno às aldeias – o que já é muito significativo para a experiência destas mulheres. Segundo Corrêa, não é necessário, portanto, a construção de um discurso “para fora” para que haja um processo de empoderamento “lá dentro”.

As mulheres que têm participado das oficinas de audiovisual, em sua grande maioria, não aspiram ocupar posições no *mundo dos brancos* ou tornarem-se lideranças no movimento indígena (em sua acepção mais política, que implica em uma atuação em contextos interétnicos). Tais posições exigiriam delas uma série de mudanças que são muito mais difíceis para as mulheres – imprescindíveis nos cuidados dos filhos e na produção de alimentos – do que para os homens. Trata-se de uma trajetória muito dura que não interessa à maioria das mulheres com as quais Corrêa têm trabalhado. O grande desafio colocado, então, para a atuação do Instituto Catitu é saber como promover neste cenário o fortalecimento do protagonismo feminino sem exigir das mulheres envolvidas grandes mudanças em suas vidas, sem afastá-las de suas casas e aldeias, sem necessariamente inseri-las em contextos das quais elas não desejam participar. Como, afinal, deve se dar esse empoderamento? Segundo Corrêa, o empoderamento que se busca a partir da apropriação da linguagem audiovisual se dá em nível local o que, ali, significa conquistar, em meio a seu próprio povo, o acesso a certas atividades, posições e conhecimentos ainda hoje pouco disponíveis às mulheres. O que elas querem, principalmente, é serem ouvidas e, assim, participarem mais das decisões da comunidade.

Assim, embora seja muito estimulante ver os filmes realizados por estas mulheres circulando “para fora”, chegando a espaços e públicos distantes da comunidade de origem, é importante – para a atuação do Instituto – lembrar-se de não focar nessa circulação mais ampla. Segundo Corrêa, almeja-se sim consolidar uma produção

audiovisual indígena feminina, mas “sem ansiedade, sem atropelamento”. É preciso perceber que o empoderamento não passa apenas pelo filme em sua forma finalizada, mas pelo próprio processo de apropriação da linguagem e da ferramenta, e é nesse sentido que se orienta a atuação do Instituto. Daqui, podemos esboçar um possível contraste entre a atuação do Instituto Catitu e a do Vídeo nas Aldeias. A despeito deste último também valorizar, evidentemente, o processo de aprendizagem enquanto parte constitutiva de um processo mais abrangente de empoderamento indígena, parece haver neste projeto um forte direcionamento à produção de filmes e à formação de cineastas que sejam expressivos e reconhecidos em cenários mais amplos de produção audiovisual. Contraste que evoca, mais uma vez, a agência periférica das mulheres (FRANCHETTO, 1996).

Para além de suas singularidades, proponho que pensemos no trabalho desenvolvido pelo Instituto Catitu enquanto parte de um certo “regime de produção e circulação imagética” por considerar que ele integra um conjunto mais amplo de iniciativas de formação audiovisual indígena que partilham de determinadas características. Me refiro aqui à adoção de um certo “modelo” de formação e produção audiovisual entre comunidades indígenas que foi inaugurado no Brasil ao final da década de 80 a partir da iniciativa de ONGs indigenistas, antropólogos e documentaristas não-indígenas. As produções audiovisuais que emergem deste “regime”, caracterizam-se, sobretudo, por sua dependência da iniciativa e dos recursos de organizações externas às próprias comunidades nas quais são realizadas e pela intensa colaboração entre indígenas e não-indígenas, o que, neste contexto, costuma designar-se pela expressão “produção compartilhada”. Os projetos que atuam no âmbito deste “regime” têm, em grande medida, se orientado pelo formato *oficina* de ensino e realização – significando, então, a designação (previamente negociada e estabelecida com a comunidade) de um tempo-espaco específico voltado à produção audiovisual. Ademais, alguns autores (ARAÚJO, 2015; COUTINHO, ESCOREL, 2006; HERSZENHUT, 2016) apontam também para a tendência de projetos deste tipo adotarem um determinado “estilo” fílmico que resulte em “bons filmes”, também, a olhos não-indígenas.

Porém, mais do qualificar e encaixar o trabalho do Instituto Catitu dentro de um determinado quadro de características (que é, na realidade, absolutamente poroso e flexível), a ideia aqui é chamar a atenção para alguns aspectos desta forma de “produzir

cinema indígena” de modo a tornar mais produtiva a sua contraposição à paisagem audiovisual que será descrita no próximo capítulo.

CAPÍTULO II – TRANSBORDANDO



- Quem já assistiu esse daqui? Não? Então não foi na sua aldeia ainda.
- Tem que fazer cópia pra gente.
- Vou copiar direto no computador de vocês.

(Diálogo entre indígenas alto-xinguanos de diferentes aldeias ao assistirem e trocarem filmes de sua própria autoria. Cena extraída do filme *Pele de Branco* (2012), de Takumã e Marrayury Kuikuro)

Figura 15

Embora extraordinariamente heterogêneas – e, por isso, difíceis de serem pensadas em conjunto –, as produções que compõem o panorama da mídia indígena contemporânea exprimem, não apenas um desejo por legitimar a apropriação de tecnologias *dos brancos* para preservar as “tradições”, mas, mais do que isso, um desejo de que esta apropriação não constitua uma dimensão do cotidiano indígena a ser ocultada. A produção audiovisual indígena vem demonstrando não estar presa ao resgate da imagem do “índio puro”. Reitera-se através destas produções que não se é indígena *apesar* do emprego destas tecnologias, do acesso a bens de consumo, e aos sistemas nacionais de saúde e educação. Se é indígena *por meio* da contínua reelaboração desta identidade que supõe a incessante incorporação de elementos exógenos¹⁰⁹.

Tal discurso expressa-se de modo patente no curta-metragem *Pele de Branco* (*Kagaiha Atipügü*) (2012)¹¹⁰, cuja direção é assinada por Takumã e Marrayury (Jairão) Kuikuro, membros do Coletivo Kuikuro de Cinema. Fazendo uma rápida leitura do título do filme – tomando como referencial teórico a tese do perspectivismo ameríndio – pode-se dizer que o emprego da categoria “pele” é, neste caso, particularmente significativo. Viveiros de Castro (1996, p.133) sugere que em sociedades ameríndias, “vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro”. Analogamente – se transportarmos livremente esta premissa para o filme Kuikuro – temos que vestir uma “pele de branco” é menos ocultar uma essência *indígena* sob uma aparência *branca* que ativar os poderes deste outro corpo.

¹⁰⁹ Cf. HIRSCH, STRATHERN, 2004; COELHO DE SOUZA, 2007, 2010, 2012.

¹¹⁰ Disponível em: <<https://vimeo.com/88071174>>. Acesso em: 13/05/2018.

Em outras palavras, vestir uma “pele de branco” – o que se dá no filme por meio da entrada na aldeia dos mais diversos objetos de origem não-indígena e do próprio exercício da condição “cineasta” – não significa, desde uma perspectiva Kuikuro, o abandono de uma identidade indígena (ou a busca pelo seu ocultamente) e sim um uso estratégico da “pele do outro”, no caso, do branco, de modo a acessar os seus “poderes”.

Início este capítulo fazendo menção a este filme, não para analisar seus aspectos formais desde uma perspectiva cinematográfica, mas pelo fato dele apontar, simultaneamente, para um processo de “transbordamento” do trabalho desenvolvido por algumas instituições e para a constituição de uma paisagem midiática xinguana mais difusa, resultante da ampla disseminação das tecnologias de comunicação. Assim, trato aqui brevemente deste filme no intuito de que ele figure para o leitor como uma espécie de ponte entre o “cinema indígena” produzido através da atuação sistemática de ONGs por meio de “oficinas de formação audiovisual” e uma paisagem midiática mais autônoma e espontânea, tema central do presente capítulo. Ademais, este filme consiste em uma boa expressão visual do Alto Xingu contemporâneo, somando-se, então, ao cenário que busco desenhar por meio de minhas descrições etnográficas. Seguindo este “preâmbulo”, me debruçarei, especificamente, sobre o contexto etnográfico observado no Alto Xingu em época de realização do Quarup.

Pele de Branco é, sem dúvida, fruto da longa trajetória do projeto Vídeo nas Aldeias o que, no Xingu, significou uma intensa atuação junto ao povo Kuikuro da aldeia Ipatse. Como já mencionado no capítulo anterior, as oficinas do VNA entre os Kuikuro se deram em parceria com os antropólogos Bruna Franchetto e Carlos Fausto, que implementavam ali o projeto Documenta Kuikuro, do Museu Nacional/UFRJ. Os irmãos Takumã e Jairão Kuikuro participaram ativamente das atividades de formação desde a primeira oficina realizada em Ipatse, em 2002. Já no ano seguinte, ambos viajaram à sede do VNA em Olinda (PE) onde puderam participar da tradução e da edição das primeiras realizações Kuikuro, aprofundando, assim, seus conhecimentos acerca das diferentes etapas da produção fílmica (BELISÁRIO, 2014, p.34). Seguiu-se a esta fase inicial de formação uma prolífica – e premiada – série de registros e filmes, cada vez mais integralmente executados pelos jovens Kuikuro¹¹¹. Entre estes jovens, destaca-se a

¹¹¹ Para mais informações sobre a evolução da produção cinematográfica entre os Kuikuro, consultar a coletânea *25 anos do VNA: 1986-2011* (ARAÚJO; CARVALHO; CARELLI, 2011).

trajetória de Takumã, hoje um dos mais conhecidos realizadores indígenas, cujas produções circulam amplamente por festivais nacionais e internacionais de cinema indígena e documentário.

Considerando que o VNA – junto à Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) – assinam a produção de *Pele de Branco*, e dada a estreita associação entre esta organização e a trajetória dos irmãos Kuikuro, diretores do filme, não é, evidentemente, possível classificá-lo enquanto uma produção indígena “independente” do âmbito das ONGs. A ficha técnica do filme, porém, aponta para um alto grau de domínio e autonomia dos indígenas sobre os processos de produção fílmica. Além da direção, Takumã assina também roteiro, edição, fotografia e som do curta-metragem. *Pele de Branco* é, por um lado, *continuidade* – sendo uma expressão contemporânea do trabalho cultivado ao longo de três décadas pelo VNA e integrando seu extenso conjunto de filmes. Mas é também *ruptura* – na medida em que expressa a conquista de um alto grau de autonomia dos indígenas envolvidos e, também, nos permite entrever, através do próprio conteúdo do filme, a coexistência deste modo mais institucionalizado de fazer “cinema indígena” com uma realidade midiática mais autônoma e espontânea, que também vem encontrando seu lugar no cotidiano alto-xinguano.



Painel 9

É possível ler *Pele de Branco* enquanto uma obra metadiscursiva: ela é, em si mesma, produto da apropriação indígena de tecnologias não-indígenas, cuja temática é a relação dos Kuikuro com a permeação das tecnologias não-indígenas em seu cotidiano na aldeia. Ao longo de todo o filme é sensível (visível) a presença de elementos que

configuram uma realidade alto-xinguana pós-contato. O filme nos convida a perceber, particularmente, a extensiva presença de tecnologias de comunicação e de transporte que trouxeram consigo profundas transformações no cotidiano da aldeia. Quase todas as cenas apresentam alguma expressão material de tais transformações (observar conjunto de imagens apresentadas acima): seja através da presença de um barco a motor, trator, caminhonete, bicicleta ou moto; ou de uma escola de alvenaria; de uma antena parabólica; de um uniforme de futebol; ou de uma pulseira de miçangas que desenha a marca Adidas. Quanto às tecnologias de comunicação, podemos observar a exibição de filmes no centro da aldeia; a circulação de tablets, celulares e câmeras filmadoras portáteis; e, ainda, momentos de edição de vídeos, realizada em laptops na própria aldeia.

Painel 10



Pele de Branco nos apresenta, também, uma série de cenas nas quais vemos Takumã ensinando a outros Kuikuro, em língua karib, partes do processo de edição (observar imagens apresentadas acima). Tais cenas apontam, primeiramente, para o seu domínio sobre este processo; depois, para a posição de prestígio conferida a ele através de sua prática do audiovisual¹¹²; e, por fim, para a progressiva constituição de uma geração de realizadores indígenas que se capacitam, não através de oficinas oferecidas por ONGs, mas através da instrução de outros indígenas. Sobre este último ponto, posso dizer – partindo da minha própria experiência no Alto Xingu em época de realização do Quarup¹¹³ – que raras foram as vezes que encontrei indígenas que haviam aprendido a filmar por meio de oficinas oferecidas por ONGs. Ao encontrar indígenas filmando o

¹¹² “O Takumã e o Jairão, por exemplo, não são filhos de chefe, eles não tinham muita oportunidade, e quando abriram esse espaço, eles entraram de cabeça. Takumã é o mais velho, o primogênito. Faz muita diferença no Xingu ser primogênito, então ele agarrou o vídeo com muita concentração, num desejo de encontrar um caminho para ele. Além dele gostar de fazer cinema, aquilo deu um lugar para ele no mundo e na sociedade Kuikuro. Deu-lhe também um modo de ganhar a vida, porque eles recebem recursos do projeto” (ARAÚJO; CARVALHO; CARELLI, 2011, p.102, 103).

¹¹³ Experiência que será mais detidamente descrita no presente capítulo.

ritual e questioná-los acerca de sua aprendizagem do manuseio daquele equipamento, a resposta que recebia com mais frequência era que haviam aprendido com algum parente ou, até mesmo, sozinhos, “fuçando” nos equipamentos. Quando mencionadas as oficinas de audiovisual, estas eram sempre associadas àquelas oferecidas pelo VNA entre os Kuikuro “há muito tempo atrás”.

Painel 11



Uma série de cenas de *Pele de Branco* ressoam cenas que eu mesma presenciei ao longo de minha estadia no Alto Xingu. Entre elas, destaco aquelas nas quais observamos, diante de uma exibição ritual, uma profusão de smartphones e câmeras portáteis nas mãos de indígenas que se dedicam ao seu registro (observar imagens apresentadas acima). Tal como ficará claro no relato etnográfico que compõe o presente capítulo, o Quarup realizado em 2016 me proporcionou uma ocasião privilegiada para observar inúmeros momentos similares a estes registrados no filme.

Embora o filme enfatize a intensa permeação de objetos e tecnologias não-indígenas no cotidiano da aldeia, ele é pontuado por uma série de cenas que nos induzem a lembrar que o *mundo dos brancos* está, sim, cada vez mais presente para os povos do Xingu, mas ele permanece sendo - principalmente para mulheres, crianças e idosos – um mundo *outro*: distante e pouco acessível. Tomemos como exemplo a cena na qual uma longa fila de crianças se estende diante de uma mulher que distribui a elas bexigas coloridas, suficientes para provocar ali grande agitação e encantamento. Cabe ainda observar, em diálogo com as discussões de gênero mobilizadas no capítulo anterior, como *Pele de Branco* nos oferece uma nítida ilustração de como o universo da produção audiovisual, entre indígenas no TIX, é, de fato, predominantemente masculino. As mulheres que aparecem no filme, ora constituem parte do cenário da aldeia, ora são espectadoras dos filmes produzidos por homens, ora figuram como objeto a ser filmado por eles (como, por exemplo, quando elas executam o ritual das Yamurikumã).



Figura 16

Uma última cena – não por acaso, a última cena do filme – merece ainda nossa atenção. O filme se encerra mostrando um homem Kuikuro circulando a aldeia com a sua moto até que decide adentrar, ainda sobre a moto, uma das casas da aldeia: imagem potente da acentuada penetração de elementos do *mundo dos brancos* na vida doméstica e íntima dos povos indígenas.

Nas palavras de Brasil, *Pele de Branco* é um “breve filme que se dedica a pensar o próprio cinema, sua assimilação pelos grupos indígenas do Alto Xingu, numa paisagem audiovisual difusa e excitada” (BRASIL, 2016, p.89). É justamente essa paisagem audiovisual difusa e excitada que proponho descrever e pensar no desenrolar do presente capítulo. Motivada pela percepção (constituída, pouco a pouco, através da minha experiência em Canarana, nas aldeias Ikpeng e, também, por meio da observação da atividade dos xinguanos nas redes sociais virtuais) de que havia todo um universo de produção audiovisual indígena que se desenvolvia em paralelo às oficinas de formação audiovisual oferecidas por ONGs – lugar, por excelência, da produção de “cinema indígena” no Brasil – me dirigi, em agosto de 2016, à região do Alto-Xingu. Ali, tive a oportunidade de acompanhar a realização do emblemático ritual mortuário interétnico conhecido como Quarup e de circular por aldeias de diferentes povos alto-xinguanos. Nesta ocasião, pude observar, tanto a maneira como os xinguanos têm gerido as imagens deste ritual captadas por não-indígenas, quanto a dinâmica do circuito imagético que eles próprios tecem através da intensa circulação de vídeos. Compõe-se, assim, um intrincado mosaico das mais variadas formas de registro da complexa série de acontecimentos que conformam o Quarup alto-xinguano.

Antes de passar à descrição deste percurso, apresento a seguir um conjunto de imagens (Painel 12) que pretende tornar mais tangível o universo alto-xinguano que dá lugar à paisagem midiática que aqui nos interessa.



2.1. Percorrendo o Alto Xingu: Entre Câmeras, Drones e Smartphones

Quarup Yawalpití

No ano de 2016, o Quarup foi realizado em aldeias dos povos Wauja, Yawalpití e Nahukuá, entre as quais estive presente nas duas últimas. A intenção de assistir a este ritual na aldeia Tuatuari, do povo Yawalpití, já vinha sendo alimentada desde a minha primeira viagem de campo, na qual fui acolhida na cidade de Canarana pela família do recém-falecido, Pirakumã Yawalpití. Pira, como era chamado pelos mais próximos, foi uma grande liderança dos povos do Xingu que ficou amplamente conhecido dentro e fora da Terra Indígena por sua habilidade diplomática. Seu falecimento repentino no ano anterior se deu às vésperas do Quarup que realizar-se-ia na aldeia Ipatse, do povo Kuikuro¹¹⁴. No Quarup de 2016, Pirakumã figurava como o mais ilustre dos homenageados¹¹⁵, atraindo para a aldeia dos Yawalpití mais de 200 convidados não-indígenas.

Dada a notoriedade de Pirakumã, reconhecido como o “embaixador do Xingu”, o complexo ritual que homenagearia a ele e a mais seis alto-xinguanos pertencentes a famílias de chefes, ganhou contornos de megaevento. O Quarup, ao menos desde a década de 1960, conta com a participação de todos os povos alto-xinguanos¹¹⁶, divididos em duas categorias (*aliados* e *convidados*) que prescrevem e regulam uma série de prerrogativas e obrigações que estruturam a realização da festa. No caso do Quarup Yawalpití, os Mehinako e Kamaiurá eram povos *aliados*, o que significa que estes chegaram à aldeia anfitriã dias antes dos convidados, participaram intensamente das pescarias e se hospedaram dentro das casas das famílias Yawalpití (enquanto os *convidados* se alojaram em acampamentos atrás destas mesmas casas). No Quarup Yawalpití, não só estavam presentes todos os povos do Alto Xingu como também outros povos habitantes

¹¹⁴ Cabe aqui mencionar que seu falecimento se deu em decorrência de um infarto às vésperas do Quarup no qual seria encaminhado ao Ministério da Cultura o pedido de que o ritual fosse considerado patrimônio cultural do país. Embora não seja possível afirmar uma conexão entre os dois acontecimentos, alguns interlocutores sugerem que a ideia de patrimonialização do Quarup gerou uma série de desentendimentos entre lideranças. Conforme relata Guerreiro Jr (2015, p.49), “Segundo me disse uma liderança Kalapalo, à época ele entendeu que, caso fosse transformado em patrimônio, o Quarup passaria a ser “do Brasil”, o que lhe parecia ser absurdo: como ele me disse, o Quarup era só dos xinguanos”.

¹¹⁵ Guerreiro Jr (2015) examina em sua obra as implicações do emprego do termo em português “homenagem” pelos alto-xinguanos, pois, ainda que seja correntemente traduzido desta forma, o que eles se referem com esse termo não coincide plenamente com o que nós comumente entendemos por ele.

¹¹⁶ “Com a aproximação das aldeias e a criação do PIX nos anos 1960, a proporção do Quarup aumentou, e convidar todas as aldeias alto-xinguanas se tornou indispensável (deixar de fazer um convite é considerado bastante ofensivo)” (GUERREIRO JR, 2015, p.47).

do TIX, mas que não integram plenamente o complexo cultural alto-xinguano (tal como os Kisêdje e os Ikpeng), povos indígenas de outras regiões do país e muitos *caraíbas*. Essa configuração inflacionada do Quarup fez com que o evento comportasse uma série de contradições sentidas, particularmente, pelas famílias dos mortos homenageados: ao mesmo tempo momento íntimo de tristeza e momento de mobilizar no mais alto grau relações intra-aldeia, inter-aldeia e extra-TIX. Nas palavras de Guerreiro Jr (2015, p.48), “Ao converter-se na apoteose da xinguanidade e do momento político que marcou a criação do PIX, o que era para cada povo egitsü, kaumai ou torip foi se tornando, pouco a pouco, Quarup: uma dobradiça entre a política dos brancos e a política (ritual) Alto Xingwana”.

Dobradiça que, no referido Quarup, significou a presença de representantes de seis embaixadas (Noruega, Bélgica, Canadá, União Europeia, França e Japão); do Ministério da Cultura; da Funai; do ISA; da ATIX; lideranças indígenas conhecidas em escala nacional, como Álvaro Tukano; jornalistas¹¹⁷; fotógrafos; cinegrafistas; além do mais variado mosaico de convidados das famílias, que englobava desde atores da Globo a vizinhos da pequena cidade de Canarana. A grande casa da família de Pirakumã transformou-se, além de alojamento, em loja de artesanatos e atrás dela ergueu-se uma espécie de “complexo de convidados”. Este compunha-se por uma bancada de recepção da FUNAI (onde os convidados se identificavam ao chegar, conferiam se seu nome encontrava-se na lista oficial de convidados, assinavam um termo de compromisso e recebiam uma pulseira de identificação); uma cozinha improvisada (que serviria, não apenas os convidados brancos, mas também todos os indígenas não habituados à dieta tradicional alto-xingwana¹¹⁸); uma grande estrutura de alojamento, inteiramente preenchida por redes estreitamente dispostas lado a lado; além de um extenso aglomerado de barracas de camping. Como já mencionado, minha ida ao Quarup Yawalapití esteve atrelada à minha aproximação das filhas de um dos homenageados. Fui, então, convidada à festa em primeiro lugar na condição de amiga da família anfitriã. Não obstante, sempre expressei à família meus interesses enquanto pesquisadora, que, cientes disto, me concederam a permissão para acompanhar a cerimônia. Tal evento constituía uma oportunidade para que eu pudesse observar a maneira como os alto-xinguanos estão

¹¹⁷ Estavam presentes na ocasião jornalistas do jornal *Folha de São Paulo* e da revista *Carta Capital* que, em seguida, produziram reportagens cobrindo o evento. Disponíveis em: <<http://arte.folha.uol.com.br/poder/2016/08/27/xingu/>> e <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/sete-tristes-troncos-diplomacia-e-um-protesto>>. Acesso em 13/05/2018.

¹¹⁸ A dieta tradicional alto-xingwana compõe-se, essencialmente, de peixe moqueado e *beiju*.

gerindo as imagens captadas por não-indígenas e como eles próprios estão produzindo e circulando imagens destas festas.

Ao chegar na aldeia na tarde de uma quinta-feira (11/08/2016), soube que naquele mesmo dia pela manhã havia ocorrido uma conversa entre alguns membros das famílias anfitriãs, representantes da FUNAI, fotógrafos e cinegrafistas profissionais e convidados brancos de um modo geral. Como me explicaria mais tarde Ianukula Kaiabi Suia – genro do falecido Pirakumã e funcionário da CR Xingu –, a regulação da captação e uso de imagens foi um dos motivos pelos quais a família solicitou o apoio da FUNAI na realização do Quarup. Na referida conversa, os convidados foram orientados de acordo com as regras elaboradas pela própria família, e que circularam entre os convidados através de panfletos (apresentados na próxima página). Com relação à captação de imagens determinava-se o seguinte: "Só faça registros de imagens se você for autorizado; não filme ou tire fotos no momento em que as famílias choram entorno dos troncos sagrados; não faça *selfies* ao lado dos troncos, aquilo representa uma pessoa morta e merece respeito; é permitido registrar imagens para lembranças (uso pessoal) desde que autorizado; não é permitido filmar e fotografar sem autorização (imprensa, fotógrafos profissionais) tem que ter contrato com a comunidade". Orientava-se também que se evitasse fotografar indivíduos e crianças (a não ser que fosse expressamente autorizado) e pedia-se que não se registrasse o momento de saída das reclusas e nem a ornamentação dos troncos.

Nesta mesma manhã também se delimitaram os espaços a serem ocupados pelos convidados brancos durante o ritual: havia na região central da aldeia um segmento específico onde eles poderiam circular livremente, cujos limites poderiam ser ultrapassados somente pelos fotógrafos e cinegrafistas profissionais. Buscava-se assim, não apenas impedir que os brancos atrapalhassem as práticas rituais (que na ocasião do Quarup significa uma sequência de deslocamentos ordenados de grandes grupos de indígenas), mas também contribuir para que eles não “contaminassem” o enquadramento daqueles que fariam os registros oficiais da festa (mais belos à medida que capturassem o mais “tradicional”, “autêntico”, “puro”, “indígena”). Parte importante do cuidado visual/estético da festa foi o pedido de que os convidados usassem “roupas de cores escuras para não poluir o visual do Quarup. (Para quem não quiser tirar camiseta)” e evitassem o uso de “roupas brancas ou cores chamativas poluindo o visual do Quarup” (orientações que constam também no panfleto). Ainda que eu não estivesse presente

durante a manhã desta conversa, tais orientações foram se manifestando de maneira difusa, entre pequenas conversas, comentários (“lá onde tá aquele moço acho que não pode ficar”) e perguntas (“será que podemos nos sentar ali?”) no decorrer do evento. No entanto, tais “regras” não foram seguidas com a mesma rigorosidade segundo a qual foram enunciadas.




Aldeia Yawalapiti
Parque Indígena do Xingu-MT-Brasil

Como chegar?

Cuiabá-MT/Canarana-MT
- Ônibus (Viação Xavante) 14 a 15 hs de viagem.
- Carro: 14 a 15 hs de viagem.
- Roteiro: Rondonópolis>Barra do Garças>Xavantina>Água Boa.

Brasília-DF/Canarana-MT
- Ônibus (Viação Xavante) 14 a 15 hs de viagem.
- Carro: 14 a 15 hs de viagem.
- Roteiro: Goiânia>Cidade de Goiás>Barra do Garças>Xavantina>Água Boa.

Goiânia-GO/Canarana-MT
- Ônibus (Viação Xavante) 13 hs de viagem.
- Carro: 10 hs de viagem.
- Roteiro: Goiânia>Cidade de Goiás>Barra do Garças>Xavantina>Água Boa.

Sinop-MT/Pólo Leonardo-PIX
- Somente de Taxi aéreo de 5 lugares (1 hr de voo).

Canarana-MT/Aldeia Yawalapiti-PIX
- Caminhonete próprio ou fretado. 5 hs de viagem até o Porto 3 de Kuikuro.
- Entre o Porto e Aldeia Yawalapiti, a viagem é por rio (40 minutos de viagem).

Muito importante: Informar a data e hora da entrada na Terra Indígena para que seja programada uma voadeira para apanhá-lo.

Faça uma boa viagem!

KUARUP YAWALAPITI 2016

ORIENTAÇÕES GERAIS AO CONVIDADO (A)

O objetivo aqui é informar aos nossos convidados, que vem de fora do Parque Indígena do Xingu, para se atentarem às *Regras de Convivência da aldeia e Regras do Ritual Kuarup*. Desta maneira, esperamos manter um convívio harmonioso e respeitoso nesses dias especiais em que estaremos juntos.

Kuarup

Antes de tudo, é preciso sempre ter em mente que, o que motiva a realização de um Kuarup é a MORTE de alguém. Portanto, interpretar o Kuarup somente como uma “festa” é um erro enorme. Ele é um ritual fúnebre. Assim, partindo desse princípio, estabelece-se o nível de respeito e seriedade que o nosso ritual exige.

Realizamos o Ritual Kuarup para prestar uma última homenagem aos nossos mortos e ao mesmo tempo declarar, publicamente, o fim de um longo período de luto das nossas famílias. As danças e os sons das flautas, simbolizam o fim da tristeza e a volta da alegria para aldeia, principalmente para as famílias anfitriãs do Kuarup.

Você foi convidado para participar deste ritual. Sinta-se honrado, pois, é uma demonstração de apreço dos anfitriões do Kuarup pela sua pessoa e que desejam compartilhar este momento especial com você.

Deve-se, portanto, retribuir, preservando o respeito às regras do ritual Kuarup e da comunidade Yawalapiti.

Grande abraço,

ANFITRIÕES DO KUARUP
Aldeia Yawalapiti, Parque Indígena do Xingu - MT

Figura 17

REGRAS DE CONVIVÊNCIA DA ALDEIA E REGRAS DO RITUAL KUARUP.

IMPORTANTE LER TUDO

❑ Exigência para entrar na aldeia:

- Ser convidado dos anfitriões do Kuarup.
- Apresentar o convite nominal.
- Comprovante de vacina contra febre-amarela.
- Assinar o Termo de Compromisso.
- Respeitar as demais regras abaixo.

❑ Regras do Kuarup

- Só faça registros de imagens se você for autorizado.
- Não filme ou tire fotos no momento em que as famílias choram entorno dos troncos sagrados.
- Só se aproxime e ou toque nos troncos se você for convidado pela família para fazê-lo.
- Fale baixo nas proximidades dos troncos.
- Não faça *selfies* ao lado dos troncos, aquilo representa uma pessoa morta e merece respeito.
- Não se aproxime da dupla dos cantadores do Kuarup ou fazendo algo que tire a atenção deles. Eles têm a missão de cantar sem cometer um erro. Errar o canto é um presságio que anuncia que coisas ruins irão acontecer em nossas vidas.

❑ Regras da Aldeia

O que é permitido:

- Montar barracas em lugares permitidos.
- Fazer *mollard* em momento e lugar adequado.
- Fazer a própria comida.
- Provar comida indígena.
- Pintar o corpo (pintura indígena).
- Registrar imagens para lembranças (uso pessoal) desde que autorizado.
- Levantar de volta o próprio lixo inorgânico para cidade.
- Comprar artesanato indígena.
- Contemplar o pôr do sol.
- Tomar banho de rio.
- Respirar ar puro.
- Fazer amizade.
- Fazer passeio de canoa.
- Interagir com os Yawalapiti.
- Acompanhar todo o ritual Kuarup.
- Usar roupas de cores escuras para não poluir o visual do Kuarup. (Para quem não quiser tirar camiseta).

NÃO é permitido:

- Entrada de não-indígenas que não são convidados pelos donos do Kuarup.
- Filmar e fotografar sem autorização (imprensa, fotógrafos profissionais) tem que ter contrato com a comunidade.
- Entrar nas ocas sem ser convidado.
- Fazer campanha político (discurso, reuniões ou panfletagem).
- Se aproveitar da condição de convidado para fazer pesquisa sobre comunidade indígena.
- Coletar e levar plantas medicinais da terra indígena.
- Jogar o lixo inorgânico na aldeia (embalagens e pilhas).
- Questionar e comparar os valores e modo de vida indígena.
- O não-indígena querer mandar na organização da aldeia.
- Não-indígena trazer armas de fogo.
- Não-indígena pescar e caçar.
- Fazer fogueira perto do mato.
- Trazer e consumir bebida alcoólica.
- Trazer qualquer tipo de droga ilegal.
- Desrespeitar as regras do ritual Kuarup.
- Usar roupas brancas ou cores chamativas poluindo o visual do Kuarup.
- Entrar com veículo no círculo da aldeia sem permissão.

Importante: A pessoa que não cumprir as regras estabelecidas pela comunidade Yawalapiti, em primeiro momento, será reorientada e no segundo momento será convidada a se retirar da aldeia.

❑ O que levar para aldeia?

Itens essenciais para uso pessoal:

- Rede de dormir;
- Cordas para armar rede de dormir;
- Cobertor (nessa época do ano faz frio de madrugada);
- Lanterna (preferência aquelas recarregáveis, sem uso de pilhas);
- Velas
- Protetor solar
- Talher, copo e prato;
- Roupas escuras para não contrastar com as cores do ambiente tradicional durante o ritual;
- Guloseimas de gosto próprio.
- Levar barracas.

Figura 18

Com o passar dos dias – enquanto eu circulava entre as redes do alojamento, a cozinha, os banhos de rio, e a observação da exibição ritual –, pude pouco a pouco ir conhecendo muitos dos *caraíbas* ali presentes e “mapeando” aqueles envolvidos no registro profissional do evento. O primeiro com quem conversei foi um fotógrafo¹¹⁹ que me contou orgulhosamente sobre o seu trabalho de registro dos povos indígenas do Brasil que vem se desenvolvendo desde a década de 1980. Ele me explicou que trabalha em uma espécie de “parceria” com os povos retratados. Por “parceria” este fotógrafo se refere a um sistema de distribuição dos valores arrecadados com a venda das imagens que destina 33% à comunidade indígena fotografada, 33% à agência de fotografia e 33% ao fotógrafo. Ele contou que foi o primeiro fotógrafo a trabalhar de tal maneira e que a introdução desse sistema tem praticamente obrigado todos os fotógrafos que retratam povos indígenas a trabalharem assim, pois os próprios indígenas têm passado a exigir esse tipo de contrato. Esta forma de distribuição de valores aparece no cenário da exploração imagética dos povos indígenas em contraposição ao “tradicional esquema” em que o fotógrafo paga um valor fixo à comunidade em questão em troca dos direitos irrestritos sobre aquelas imagens. Na minha experiência de campo, curiosamente, toda vez que esse “esquema”

¹¹⁹ Me refiro aqui ao fotógrafo Renato Soares, que tem estabelecido acordos com diversas comunidades dentro e fora do Xingu. Parte de seu trabalho pode ser acessado em <<http://www.imagensdobrasil.art.br/default.asp>>. Acesso em 13/05/2018.

foi mencionado em alguma narrativa, ele assumia o valor simbólico de R\$10 mil. Um segundo fotógrafo responsável pelo registro do evento¹²⁰ havia acordado em repassar à comunidade 50% do valor arrecadado com a comercialização das imagens. Segundo Ianukula, ambos haviam negociado previamente um contrato com as famílias dos homenageados do Quarup, o qual havia sido aprovado pelos demais da comunidade em reunião realizada no centro da aldeia.

O terceiro profissional que encontrei registrando o ritual era um amigo de longa data da família e que vinha fazendo o registro do Quarup em sua totalidade, incluindo os longos meses de preparação que antecedem os poucos dias que são comumente reconhecidos como sendo propriamente a “festa” (dias que constituem, na realidade, o ponto alto de uma sequência ritual que se desenrola de maneira fragmentada – tanto espacialmente quanto temporalmente – ao longo de meses). Ele, por estar produzindo tal registro como presente para a família, sem intuito de comercialização, não foi obrigado a firmar um contrato com a comunidade. Por fim, a quarta equipe de fotografia e filmagem presente na ocasião era a de um cineasta belga que possui longa trajetória entre os povos indígenas do Brasil (particularmente entre os Mebengokrê desde a década de 1970) e está envolvido em uma série de controvérsias relativas à forma como vem explorando a imagem dos indígenas¹²¹. Conforme me relatou sua equipe (formada por profissionais terceirizados que trabalhavam com o cineasta pela primeira vez), a intenção, a princípio, era de acompanhar a presença do cacique Raoni¹²² no ritual, produzindo imagens que seriam veiculadas no canal de televisão francês *Arte*. Entretanto, Raoni não compareceu ao Quarup (possivelmente, segundo boatos que circulavam na aldeia, em função

¹²⁰ Me refiro aqui ao fotógrafo francês Olivier Boëls, que tem trabalhado, particularmente, com os Yawalapití. Seu trabalho fotográfico com este povo culminou em uma exposição que, no momento de redação desta dissertação, estava sendo exibida no Museu Nacional da República, em Brasília (para mais informações cf. <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/fotografo-frances-faz-exposicao-no-df-com-150-imagens-da-tribo-yawalapiti-do-xingu.ghtml>>. Acesso em 13/05/2018).

¹²¹ Me refiro aqui ao cineasta Jean-Pierre Dutilleux. A lista de polêmicas na qual ele se encontra envolvido é espantosamente extensa e abrange desde seu célebre documentário *Raoni* de 1978 (narrado por Marlon Brando, indicado ao Oscar, exibido e premiado em importantes festivais de cinema); seu vídeo de 1993 *Tribe meets white man for the first time* (cuja veracidade é questionada); denúncias do músico Sting quanto à má gestão de Dutilleux dos recursos da Fundação Rainforest; até a recente discussão ocorrida entre Dutilleux e o cacique Raoni na rádio francesa RTL (Informações disponíveis em: <<http://amazonia-leaks.org/index.php/br/>> e <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI153419-15518.00.html>>. Acesso em 13/05/2018).

¹²² O cacique Raoni Metuktire é uma importante liderança indígena do povo Mebengokrê (Kayapó), que se tornou internacionalmente reconhecida por sua luta pela preservação da Amazônia e pelos direitos dos povos indígenas.

justamente da presença de Dutilleux) e parece ter havido desentendimentos no processo de negociação de um contrato entre o belga e a comunidade Yawalapití.

Em suma, o registro audiovisual “oficial” do ritual esteve a cargo de não-indígenas, dois dos quais estrangeiros. Me recordo de quando, meses antes, as filhas de Pirakumã esboçavam a ideia de que esse registro fosse realizado somente por indígenas. Me foi, então, esclarecido que isto não seria possível uma vez que o cineasta Kamikia Kisêdje não pôde aceitar o convite por motivos de saúde. Diante de um cenário no qual se encontravam muitos outros “realizadores” indígenas que, potencialmente, poderiam ter documentado a festa – os próprios Yawalapití contam com um “realizador” que, como é de seu costume, produziu um vídeo da festa sem, no entanto, ter sido requisitado a fazê-lo oficialmente – eu me perguntava porque a recusa de Kamikia significava a impossibilidade de se convidarem outros indígenas para assumir tal função. Conhecendo melhor o trabalho de Kamikia pude, no entanto, compreender melhor porque ele se singulariza no universo do audiovisual indígena e se apresentava, neste caso, como o realizador indígena requisitado pela família. Kamikia iniciou sua prática com o audiovisual em 2000 através de oficinas realizadas pelo VNA e hoje vem desenvolvendo sua “carreira solo”, destacando-se como uma espécie de cinejornalista do movimento indígena, cenário no qual seu trabalho é amplamente respeitado¹²³. Nas palavras de Ana Carvalho (integrante da atual equipe do VNA), ao comentar em entrevista sobre cineastas indígenas que hoje se destacam:

Acho importante também falar do trabalho do Kamikiã Kisêdjê, formado nas oficinas do Vídeo nas Aldeias, que construiu um caminho muito particular como repórter indígena. Kami é uma espécie de repórter ninja, com um canal na *web*, acompanha o movimento nacional indígena, manifestações políticas e também as questões que envolvem o seu e outros povos indígenas do Brasil. Assim como Takumã Kuikuro e Divino Tserewahú, Kamikiã tornou-se uma referência para diversos grupos e novos cineastas em formação, um agente multiplicador, sendo solicitado muitas vezes para participar das oficinas de produção de seus parentes (CARELLI; CARVALHO; MORAES, 2017).

¹²³ Kamikia mantém uma página no *Youtube* na qual ele publica muitos de seus trabalhos. Entre eles, destacaria dois vídeos nos quais ele divulga sua própria atuação enquanto cineasta, disponíveis em: <<https://youtu.be/EBolSejBrj4>> e <<https://youtu.be/M3SMebTWPuw>>. Acesso em: 13/05/2018.

Quanto aos brancos, que, afinal, acabaram encarregados dos registros “oficiais” do Quarup, foi expressamente manifestado pelos *donos da festa*¹²⁴ que todos possuíam alguma relação prévia com a comunidade Yawalapití.

Ao longo dos dias pude observar a dinâmica dos trabalhos dessas equipes de filmagem: o modo como circulavam, como se colocavam diante daqueles que fotografavam e quais eram os objetos e momentos que mais atraíam suas lentes. Como era de se esperar em tal cenário, a captação de imagens da festa se assemelhava a uma caçada em que o primeiro a disparar o obturador, antes da chegada do fluxo de espectadores e demais fotógrafos, saíria vitorioso com uma imagem de “índio puro” flechada. Para tanto, empurrões, corridas, berros de “sai da frente!” e, até mesmo, o uso de uma escada, eram tolerados. Chamou-me a atenção, também, a presença de aproximadamente cinco drones que sobrevoavam os acontecimentos no círculo da aldeia e também fora dele, filmando atividades como a da pesca.

Entretanto, para além deste cenário de registros “oficiais” do Quarup produzidos por não-indígenas, havia também um amplo e pulsante cenário de indígenas munidos da mais diversa parafernália de fotografia e filmagem. Abundavam desde simples aparelhos celulares a equipamentos profissionais. Tal equipe “paralela” fazia registros semelhantes às câmeras dos não-indígenas. Todos os equipamentos estavam, a grosso modo, ligados nos mesmos momentos. No entanto, me pareceu que eram orientados por objetivos bastante distintos: enquanto os não-indígenas buscavam uma imagem genérica do Quarup – um pot-pourri de cenas que de alguma maneira sintetizassem esteticamente aquela experiência –, os indígenas buscavam um registro muito mais específico e sistemático – buscava-se filmar uma certa luta de *huka-huka*¹²⁵ de um parente próximo ou buscava-se filmar todas as lutas de *huka-huka* para que aquele vídeo pudesse posteriormente circular pelas aldeias, possibilitando avaliações mais detidas sobre a performance de cada indivíduo. Tal modo “nativo” de filmar se tornou muito mais claro para mim na ocasião do terceiro e último Quarup do ano, ocorrido na aldeia Nahukuá, o qual relatarei mais adiante. Entre os indígenas que realizavam estes registros, era notável a predominância masculina. Em meio às dezenas de câmeras, presenciei apenas uma sendo manuseada por

¹²⁴ Os chamados “donos da festa” são familiares dos mortos homenageados no Quarup e constituem-se enquanto anfitriões/patrocinadores do ritual, sendo obrigados a fornecer alimentos aos grupos convidados.

¹²⁵ O *huka-huka* é uma luta tradicional alto-xinguana na qual se enfrentam representantes dos diferentes povos da região. Na ocasião do Quarup, o *huka-huka* marca o fim da cerimônia e promove um momento de alegria e descontração à medida que cada povo vibra pelos seus representantes. Os campeões consagrados após os embates fruem de grande respeito e admiração.

uma mulher xinguana: era a câmera de filmagem da *Mawó* (Casa de Cultura Ikpeng) nas mãos de uma das jovens participantes da oficina de vídeo que havia recentemente sido realizada entre mulheres Ikpeng¹²⁶.

Na seguinte página, peço ao leitor que observe algumas imagens que trazem registros da aglomeração de pessoas que se formava em torno das práticas rituais e, em particular, dos não-indígenas – junto a suas câmeras e filmadoras – que compunham esta paisagem. Entre estas destaco a imagem à beira do rio que registra o momento de decolagem do drone pertencente a um dos profissionais não-indígenas envolvido no registro do Quarup.

¹²⁶ Cujas descrições integram o capítulo I desta dissertação.



Passados os dias de intensa atividade ritual na aldeia Yawalapití, pude conversar mais detidamente com um representante indígena da FUNAI/CR Xingu presente na ocasião acerca da maneira como os alto-xinguanos vem gerindo a captação de imagens de seus próprios rituais. Ele me contou que questões relativas aos direitos de imagem permeiam há muito tempo as instituições indígenas e que as associações já promoveram em situações passadas oficinas sobre o tema. Entretanto, em sua avaliação, o assunto ainda carece de muito debate para que se possa consolidar um posicionamento e que tais debates precisam estar melhor informados (já que, segundo ele, indígenas mal informados tendem a optar por pagamentos imediatos e abrirem mão de todos seus direitos sobre as imagens). Ele explicou que, ano após ano, os Quarup são registrados irrestritamente por não-indígenas e que a decisão da família de Pirakumã de solicitar a assistência da FUNAI representou uma tentativa de regular de alguma forma esses registros. Segundo ele, essa é, primeiramente, uma das atribuições do órgão e, segundo, uma maneira de dar um respaldo legal ao que eles estavam exigindo dos convidados: não se pode, por exemplo, tirar foto de uma criança simplesmente porque o pai não quer, mas porque isso é ilegal. Neste ponto, ele chamou a atenção para a delicada relação existente entre as regras da comunidade e a legislação nacional, havendo entre estas duas esferas uma incessante negociação. No caso aqui relatado, as famílias pareciam estar mobilizando uma instituição estatal e sua bagagem legal a fim de regular sua relação com não-indígenas, sobre as quais as regras locais não operam de modo tão eficaz ou, então, não são vistas por todos como “adequadas”. Na avaliação dele, tal amparo legal se mostrou proveitoso uma vez que os convidados do Quarup, em sua maioria, respeitaram os combinados relativos à captação de imagens. Aqueles que pontualmente cometeram algum deslize foram orientados na mesma hora.

Também conversamos sobre a relação intrínseca existente entre *imagem* e *memória* e suas implicações em um contexto de intensa produção audiovisual. Ele explicou que, entre os alto-xinguanos, a simples menção do nome de um morto constitui uma ofensa aos seus familiares. Ao se proferir tais nomes, evoca-se a memória destes parentes, o que provoca grande tristeza e pode até mesmo atrair o espírito do morto, possivelmente trazendo malefícios aos parentes vivos. A fim de evitar tal rememoração, os pertences dos mortos são, na maioria das vezes, queimados. Tal costume alto-xinguno pode ser observado também entre outros povos indígenas entre os quais a imagem, em

função de sua potência, constitui-se enquanto substância perigosa. Quanto a este tema, trazendo uma perspectiva Yanomami, Pellegrino (2012, p.137) escreve:

Segundo o que nos colocam os Yanomami, perdurar através do tempo e à prova do tempo em substâncias e imagens significa não considerar a irrefutável existência da finitude. O registro e a permanência implicam que o passado novamente se torne presente. A permanência dos vestígios ultrapassa a própria existência daquele que vê e lembra, projetando-se para o futuro, quando deveria ser apenas passado.

E Caiuby Novaes (2008a, p.461), acerca dos Bororo:

Daí também o grande perigo, ou a grande potência da imagem: fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como tal. O engajamento com a imagem propicia a realidade representada, jamais a realidade da representação. Vem daí, certamente, a enorme resistência de várias sociedades indígenas às fotos que não-índios insistem em tirar quando vão visitá-los. Entre os Bororo do Mato Grosso, que conheço bem, tudo o que existe de uma pessoa deve ser destruído após a sua morte. Seus pertences, suas roupas, artefatos, inclusive sua casa. Mesmo seu nome deixa de ser pronunciado. Até pouco tempo atrás, seria inconcebível para os Bororo contemplar a foto de um morto. É como se o finado, através da imagem, retornasse para este mundo, onde ele não tem mais lugar após o funeral que a sociedade dedicou à sua alma por três longos meses. A fotografia impediria que se levasse a cabo esta necessidade de destruição de toda a presença do morto neste mundo.

Por que então, neste contexto, produzir imagens que tão eficazmente suscitam essa memória? E, se esta rememoração costuma ser aceita apenas por um curto período de tempo (como no caso das efígies do Quarup, feitas para serem vistas e depois descartadas), o que significa sua fixação na forma de uma fotografia ou um vídeo? Segundo a interpretação do representante da FUNAI com quem conversei, isso só se dá hoje como reflexo da profunda penetração de uma noção de imagem que não é propriamente nativa. Assim, a nova geração de indígenas não tem nenhum receio em produzir e preservar fotografias e vídeos de seus parentes, enquanto isso comumente representava um grande incômodo aos mais velhos.

A penetração de uma noção ocidentalizada dos registros imagéticos e a consequente flexibilização do uso das imagens neste cenário fica claramente expressa, por exemplo, no convite oficial ao Quarup, no qual se encontra uma fotografia do falecido Pirakumã Yawalapíti (observar figura 19). O mesmo pode se dizer também a respeito da intenção de montar na futura “Casa das Mulheres” (mencionada na seção b) Percursos) uma exposição fotográfica em homenagem ao líder Pirakumã. Por fim, o representante da FUNAI falou de como a imagem, ao mesmo tempo em que carrega um potencial destrutivo, guarda também possibilidades construtivas (ele citou a importância da produção de imagens na construção de um imaginário do Xingu que possa ser mobilizado, por exemplo, para atrair não-indígenas interessados em etnoturismo, prática já normatizada pela FUNAI¹²⁷) e por isso precisa ser de alguma forma regulado, e não suprimido.

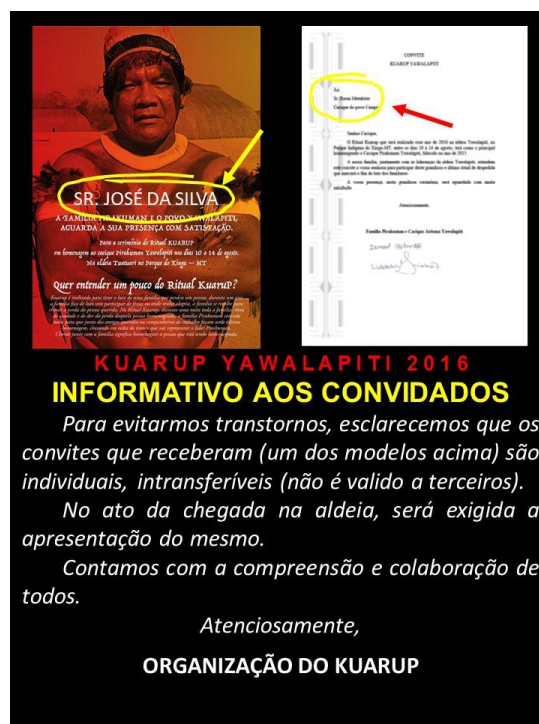


Figura 19

Mulheres xinguanas e suas imagens

A fabricação primordial dos humanos, reza o mito, foi levada a cabo por um demiurgo (Kwamuty, em kamayurá Mavutsinin) que, soprando fumaça de tabaco sobre toras de madeiras dispostas em um gabinete de reclusão, deu-lhes vida. Ele criou assim as primeiras mulheres e, entre elas, a mãe dos gêmeos Sol e Lua, protótipos e autores da humanidade atual. Essa mulher foi a primeira mortal, em cuja honra se celebrou a primeira festa dos mortos. [...] Esse rito é, com efeito, o mais importante da sociedade xinguna, e consiste, como mostrou Agostinho (1974a), em uma reencenação da criação primordial. Seu símbolo focal são toras da mesma madeira primeva, verdadeiros *colossoi* dos mortos (Vernant 1965). Ele é também o momento privilegiado de apresentação pública dos jovens recém-saídos da reclusão pubertária. Assim, é um ritual que entretece a morte e a vida; as moças que saem da reclusão são como as

127

Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/ascom/2015/doc/jun-06/IN%2003%202015.pdf>>. Acesso em 13/05/2018.

primeiras humanas, mãe dos homens. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.48)

Recém-saídas, então, da reclusão pubertária, jovens mulheres alto-xinguanas exibem-se no Quarup em sua forma mais bela: peles claras, franjas longas cobrindo os olhos, panturrilhas intumescidas pela amarração de linhas. Elas circulam pela aldeia acompanhando as flautas *uruá*¹²⁸ e são, por vezes, solicitadas a levar bebidas e alimentos aos homens no centro da aldeia. Foram em momentos como estes que presenciei naquele Quarup cenas que – com muita indignação – me haviam sido descritas anteriormente por algumas mulheres: homens, também alto-xinguanos, se aproximavam das mulheres com seus smartphones em mãos e apontavam as lentes para seus seios ou partes íntimas. As mulheres, constrangidas por tal ação, admiravelmente mantinham-se firmes na exibição ritual, firmeza que rapidamente se esvaía assim que elas pudessem se retirar do centro da aldeia e se dirigir para dentro das casas. Nesse deslocamento, a postura corporal visivelmente se transformava. Encolhidas, com as mãos cobrindo as partes íntimas e a passos rápidos, elas buscavam escapar de tal assédio.

Fotografias e vídeos captados desta forma costumam circular pelos smartphones dos jovens das aldeias xinguanas, eventualmente são publicados em redes sociais e, segundo relatam algumas mulheres xinguanas, por vezes caem até mesmo em redes virtuais de pornografia. Este incômodo das mulheres com relação à forma como a imagem delas tem circulado pelas aldeias, pelas redes sociais e pela internet de modo geral manifestou-se diversas vezes ao longo da minha trajetória de pesquisa. A primeira vez em que me deparei com esta questão foi em uma conversa com a Mari Corrêa na qual ela comentou que vem se deparando cada vez mais com este tipo de queixa. Na experiência dela, este tema começou a se manifestar em conversas entre mulheres indígenas há mais de dez anos. Mais tarde, o tema ressurgiu em uma das Rodas de Conversa (que compõem as atividades realizadas pelo Instituto Catitu no Xingu) quando uma velha liderança alto-xingwana dizia que este era mais um motivo pelo qual as mulheres deveriam também aprender a filmar, pois elas certamente fariam melhor uso das imagens do que os homens.

Alguns meses após essa conversa com Corrêa – enquanto me hospedava em Canarana com a família Yawalapití que agora homenageava no Quarup seu falecido pai –, o assunto frequentemente tomou a conversa. Elas me contaram de como as jovens se

¹²⁸ Constituindo uma cena que os convidados brancos foram expressamente orientados a não registrar.

sentiam cada vez mais envergonhadas em dançarem “nuas”¹²⁹ durante as festas. Mencionaram casos em que foram feitas montagens fotográficas que reuniam rostos de moças alto-xinguanas com corpos provindos de sites de pornografia, provocando um violento constrangimento com graves consequências na vida das jovens. A fotografia do corpo nu, o instante congelado, retido, e, principalmente, guardado, pode ser mobilizado a qualquer momento. Salvo na memória do smartphone, no pendrive alheio, estampado nas redes virtuais, aquela imagem é passível de ser recordada, revivida e manipulada por quem quer que tenha acesso a ela. No discurso das mulheres Yawalapití com as quais conversei, o que incomoda não é o familiar *olhar* masculino sobre o corpo feminino (como ocorre, por exemplo, nos rituais), e sim a *posse* masculina sobre o corpo feminino concretizada através da imagem.

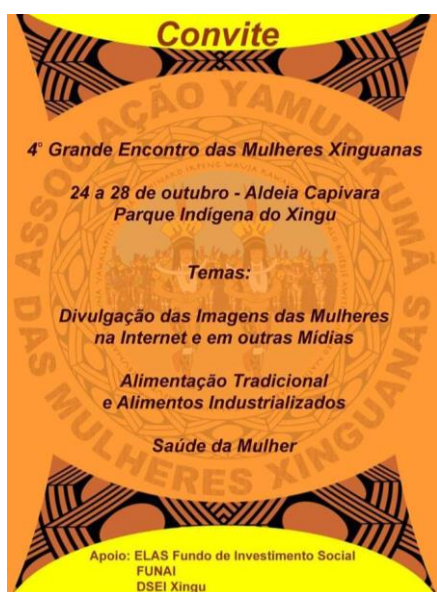


Figura 20

Meses depois, navegando por uma rede social, me deparei com a programação do “4º Grande Encontro das Mulheres Xinguanas” (promovido pela Associação Yamurikumã) em meio ao qual um dos três temas apresentados chamou-me a atenção: “Divulgação da imagem das mulheres na internet e em outras mídias”. Destacava-se o fato deste tema se apresentar ao lado – e em igual grau de importância – de outros dois temas de evidente relevância na vida da mulher xinguanas: “Hábitos alimentares das comunidades indígenas: alimentos tradicionais e alimentos industrializados” e “Saúde da Mulher

Indígena”. Tal arranjo dos temas acabou por revelar como aquele assunto, que até então se apresentava em minhas experiências de campo de maneira difusa e marginal, ocupava de fato um lugar central no cotidiano das mulheres do Xingu e na sua relação com as produções audiovisuais.

Realizado na aldeia Capivara do povo Kawaiweté, o Encontro reservava um dia inteiro dedicado à discussão do tema. Observei como nos discursos de mulheres indígenas

¹²⁹ A noção de nudez aqui mobilizada – definida pela ausência de roupa – já é, imagino, fruto da assimilação de uma leitura não-indígena dos corpos em contexto ritual. Desde uma perspectiva “nativa”, possivelmente os corpos seriam vistos como adornados, e nesse sentido, vestidos – em oposição à ausência de ornamentação na vida cotidiana.

de diferentes etnias e de representantes de variadas organizações e instituições¹³⁰ duas situações bastante distintas se confundiam ou se atravessavam. Dependendo de quem falava, da instituição ou do coletivo representado, ora uma, ora outra era enfatizada. Existe, primeiramente, o caso ao qual já me referi: homens, também indígenas, que captam e circulam imagens das mulheres sem o devido consentimento delas. Para além disso, há também o velho conhecido caso de fotógrafos não-indígenas que exploram a imagem destas comunidades sem um prévio acordo ou com um acordo desfavorável aos indígenas. A partir destas duas situações “base”, multiplicavam-se casos variantes. Um representante da FUNAI, identificando logo essa diferença, foi categórico em suas recomendações: o primeiro caso mencionado trata-se de uma questão interna às comunidades e à FUNAI compete apenas apoiar soluções propostas pelos próprios indígenas como, por exemplo, ações educativas. Já no segundo caso, ele afirma que se deve pressionar os fotógrafos não-indígenas a cumprirem com a portaria 177/2006/FUNAI (que dispõe sobre a autorização de pessoas interessadas no uso, aquisição e/ou cessão de direitos autorais e de direitos de imagem indígenas).

No discurso das lideranças mais velhas do Xingu, a fala se deu mais no sentido de alertar aos jovens que há de se ter cuidado com o uso destas tecnologias dos brancos, que os indígenas não se dão conta dos riscos envolvidos, que ninguém os preparou a lidar com isso. Nas palavras de uma liderança Kawaiweté: “somos como passarinhos que saíram da gaiola e não estão sabendo sobreviver”. Um jovem alto-xinguano expôs a questão através da apresentação de um conjunto de imagens encontradas ao digitar “índios do Xingu” no *Google*. Ele então questionou: “quantos destes parentes estavam cientes de estarem sendo fotografados?”. Durante o evento, evidenciaram-se também algumas diferenças regionais: as mulheres indígenas do Médio e Baixo Xingu expressaram não sofrerem dos mesmos problemas das alto-xinguanas. Elas contaram serem pouco fotografadas por não-indígenas e que os problemas são mais acentuados em um âmbito interno de circulação imagética. Além disso, diferentemente do que se observa ainda hoje no Alto, as mulheres do Baixo adotaram saias para o uso em rituais o que, segundo elas, já é um efeito desta forma de assédio (além, desconfio, da influência de um processo de evangelização).

Retomando a narrativa do Quarup Yawalapití, houve um dia em que o assunto foi informalmente discutido na casa na qual eu me hospedava. Quanto à possível origem de

¹³⁰ Participaram também deste encontro representantes da FUNAI; da Procuradoria Especial da Mulher do Senado Federal; e da ASCURI - Associação de Realizadores Indígenas do Mato Grosso do Sul.

tal fenômeno, parecia ser consenso de que este teria se intensificado com a crescente e acelerada presença dos smartphones nas aldeias. Entretanto, sugeriu-se que a raiz do problema não estaria no acesso a esta tecnologia e sim na introdução – muito anterior – do uso de roupas entre os alto-xinguanos. O ato de cobrir determinadas partes do corpo suscitaria um interesse sexual pelo que é encoberto, interesse que não se despertava da mesma forma quando os corpos antes mantinham-se cotidianamente expostos. Jocosamente, contou-se que tudo mudou após a vinda da Cláudia Raia para as filmagens do filme *Kuarup*¹³¹, pois ela tinha “uma periquita diferente”.

Entre os Kalapalo de Aiha

Passados alguns dias na aldeia Yawalapití, me dirigi à aldeia Aiha do povo Kalapalo, onde fiquei hospedada por aproximadamente dez dias durante o período que separava o Quarup Yawalapití do Nahukuá, o último a ser realizado no ano. Em Aiha fui generosamente acolhida pelo Ugise (Edu) e por sua família¹³². Ali, pela primeira vez, pude experienciar o cotidiano alto-xinguno para além da agitada dinâmica gerada pela realização de eventos específicos (tal como eu havia acompanhado durante a oficina de vídeo entre os Ikpeng e durante o Quarup). Aprendi ali o ritmo de dormir e despertar, de comer e esperar, de guardar e partilhar, de falar e silenciar, de perguntar e observar. A casa estava cheia. Além dos irmãos, cunhados, filhos e sobrinhos, hospedavam-se também ali parentes Kalapalo vindos de outras aldeias (de Tanguro e Kuluene), uma vez que os Kalapalo costumam se reunir em Aiha a fim de se dirigirem juntos ao Quarup. A estes parentes, os donos da casa cederam um espaço privilegiado para que pendurassem suas redes: em frente à televisão. Na primeira noite em que Edu chegou da cidade de Querência, todos da casa se reuniram, ao incessante ronco do gerador, em frente à televisão para assistir aos novos vídeos. Sem edição, exibiu-se uma sequência de vídeos salvos no laptop de Edu – filmados por ele e por seu cunhado - que mostravam cenas do último Quarup intercalados por trechos da recente reunião com o prefeito de Querência relativa à construção de uma estrada. As cenas da festa, aos meus olhos longas e repetitivas, não pareciam cansar os espectadores Kalapalo, que se entretinham em meio a

¹³¹ Filme de 1989, dirigido por Ruy Guerra, baseado no livro homônimo de Antonio Callado.

¹³² Este acolhimento foi possível em função da estreita relação, já de longa data, estabelecida entre esta família Kalapalo e o meu orientador Antonio Guerreiro Jr.

risadas e comentários em karib, incompreensíveis para mim. Nas imagens da reunião com o prefeito, chamava a atenção a profusão de smartphones nas mãos dos indígenas que devidamente documentavam os compromissos feitos pelo político.

Para além desses vídeos, a televisão - grande protagonista das noites da casa - encarregava-se de exibir quase todos os dias o noticiário local (MT TV), seguido da novela das sete e, por fim, o Jornal Nacional (que muitas vezes era desligado antes do “boa noite” de Bonner). Eram raros os momentos em que se sintonizava alguma emissora que não a Rede Globo. Estávamos em época de Olimpíadas e em duas ocasiões nos programamos para assistir aos jogos: a final do futebol feminino, Brasil x Canadá, e a final do futebol masculino, Brasil x Alemanha. Ocasionalmente a televisão era também ligada durante o dia, quando se assistia aleatoriamente a outras competições como de ginástica rítmica, natação e atletismo.

Conversando com Edu sobre a produção audiovisual entre os Kalapalo de Aiha, ele me contou que quem atualmente se encarrega dessa função são ele, seu irmão Tauana, seu primo Viola e seu cunhado Senegal. Edu costuma filmar as festas e exibir na aldeia os vídeos em estado “bruto” e se queixa de não dominar o processo de edição. Aproveitando a minha presença na aldeia, ele me pediu, então, que o ensinasse e o ajudasse a editar um vídeo filmado por ele do *uluki*¹³³ Kuikuro realizado na aldeia Kalapalo. Numa tarde, levamos à cozinha¹³⁴ uma carteira escolar onde acomodamos seu laptop conectado por um longo cabo no gerador a gasolina. Edu então me mostrou uma extensa lista de arquivos e eu pedi que ele selecionasse os que comporiam o filme para que estes fossem importados ao programa de edição. Sugerí que essa seleção fosse feita no próprio computador, mas Edu rapidamente optou por anotar os nomes dos arquivos selecionados numa folha de papel. Os vídeos eram muitos e me pareceu mais apropriado deixar Edu a vontade nesse momento de seleção. Pedi, então, que ele me chamasse depois de concluída esta etapa. Passadas algumas horas, Edu me apresentou uma lista, ainda bastante longa, de arquivos selecionados. Uma vez importados para o programa de edição,

¹³³ O *uluki*, também chamado de *moitará*, se trata de um ritual de trocas que pode se dar tanto entre casas de uma mesma aldeia quanto entre aldeias distintas. “As trocas envolvem cerâmica, colares, cintos, adornos de penas, armas, canoas, flautas, redes de dormir e de pescar, cestas, cabaças, sal, pimenta, alimentos e animais, especialmente cachorros, além de bens dos brancos” (Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/xingu/1546>>. Acesso em 13/05/2018).

¹³⁴ Pequena estrutura de madeira e cobertura de palha que se localiza atrás de cada casa (fora do círculo da aldeia). Ali o grupo doméstico se reúne para preparar e produzir alimentos (processar a mandioca para produzir polvilho, moquear peixes, etc.), além de ser um local de intensa socialidade íntima, familiar.

verifiquei que ainda havia mais de quatro horas de filmagens. Perguntei a ele qual era a ideia do filme: O que deveria ser mostrado? Para quem seria exibido? Quanto tempo de duração deveria ter? Edu, vendo pouco sentido nas minhas perguntas, dizia apenas que era para mostrar para as crianças e para exibir em outras aldeias. A ideia de estabelecer previamente uma duração ao filme, para orientar o processo de edição, não pareceu a ele muito apropriado. Segundo Edu, não tinha problema o vídeo ser muito longo, aliás, era até melhor, pois quando os vídeos são curtos as pessoas pedem para assistir de novo. Passamos então a mexer nas ferramentas mais básicas do programa: corte e supressão de clipes, efeitos de transição, texto de abertura e créditos. Pouco a pouco o vídeo foi tomando forma e Edu, visivelmente cansado da atividade, ansiava por sua finalização. Terminamos com um vídeo de 2h42min que foi exibido na casa na noite seguinte.

Quarup Nahukuá

Nas semanas que separavam os Quarup Yawalapití e Nahukuá estive presente, não apenas na aldeia Kalapalo, mas também por alguns poucos dias na aldeia Ngahünga, do povo Matipu (também falantes de língua Karib). Minha passagem pela região coincidia com o final de uma longa estadia da minha colega de mestrado Gabriela Aguillar entre os Matipu. Em função do alto custo do deslocamento entre o TIX e a cidade de Canarana, combinamos de nos encontrar ao final da viagem e fretarmos juntas o transporte à cidade. Uma vez instalada minha rede junto à da Gabriela na casa do cacique Matipu, pude experimentar mais um arranjo do cotidiano alto-xinguano. Os dias passados ali foram também muito proveitosos no sentido de que propiciaram a mim e à Gabriela a chance de trocarmos experiências e materiais de pesquisa. Nos chamou a atenção o quanto o contraste entre os nossos “estilos” de pesquisa de campo – ela fazendo uma longa imersão em uma única comunidade e eu circulando por diversos povos e regiões do Xingu em estadias de curta duração – se refletia em nossas percepções acerca do *mundo vivido* xinguano. Passados, então, alguns dias de “espera”, nos dirigimos à aldeia do povo Nahukuá para assistir à realização de mais um Quarup.

Chegamos separadamente, eu e Gabriela, à aldeia. Ela fez a viagem junto com sua “família” Matipu, a única família da aldeia que não possui moto, logo bastante prejudicada em termos de logística de transporte. Em uma cansativa viagem de algumas

horas de duração, a família se deslocou de bicicleta, a pé e de barco até o porto Nahukuá, onde foram finalmente buscados por parentes de moto e levados até a aldeia. Eu, estando ainda de certa forma “sob responsabilidade” da família Kalapalo que havia me recebido (além de ter fornecido a eles 20 litros de gasolina justamente para contribuir com estes deslocamentos), fiz a viagem toda de moto em aproximadamente duas horas. Enquanto esperava pela família de Gabriela, instalei-me no acampamento Kalapalo¹³⁵. Algumas horas mais tarde, me juntei a Gabriela e aos Matipu na casa do cacique Nahukuá. Desta vez, já estando mais familiarizada com a sequência da execução ritual do Quarup, pude observar mais atentamente cada um de seus momentos. Foi um imenso privilégio hospedar-me junto aos Matipu em uma casa, pois, desta forma, eu podia contemplar inúmeras vezes os sons e movimentos das flautas que incessantemente entravam e saíam das casas.

Este Quarup distinguia-se bastante daquele que eu havia presenciado na aldeia Yawalapití. Primeiramente, sua dimensão era muito menor: a aldeia em si era menor e participavam do ritual exclusivamente povos alto-xinguanos que traziam, com relação ao evento anterior, menos representantes. Os não-indígenas presentes eram pouquíssimos: além de mim e da Gabriela havia apenas um grupo de turistas composto por três estrangeiros (dois europeus e um norte-americano), um casal de paulistanos e um guia de viagem que estava, no entanto, conhecendo o Xingu pela primeira vez. O grupo foi levado ao Quarup através da agência de turismo de uma mulher Kalapalo que organiza esse tipo de excursão somente para festas realizadas entre os karib.

Chamou-me a atenção a presença deste grupo de turistas, uma vez que no Quarup Yawalapití – ainda que este tivesse reunido um número muito maior de não-indígenas – havia uma preocupação em expressar que todos tinham alguma relação com os mortos homenageados ou com suas respectivas famílias, logo, não haveria pessoas ali com interesses exclusivamente turísticos. No entanto, como bem colocou Marcela Coelho de Souza na ocasião de um encontro ocorrido em minha universidade¹³⁶, “os turistas de uns são os convidados dos outros”. Na aldeia Nahukuá – embora eu não tenha me aprofundado na compreensão da relação da comunidade com esta atividade – o turismo durante o Quarup mostrou-se, de uma forma ou de outra, possível. Ao longo dos dias

¹³⁵ Estes, apesar de serem *aliados* da festa, tiveram que se alojar em acampamentos, pois são muito populosos com relação à capacidade dos nahukuá de os receberem em suas casas.

¹³⁶ Refiro-me aqui ao workshop “Pesquisas Recentes em Etnologia Xinguana” realizado em novembro de 2016 no IFCH/Unicamp.

observei, bastante impressionada, a estranha relação que se estabelecia entre este grupo e os indígenas, os primeiros aproximando-se dos segundos como se fossem elementos exóticos em meio a uma paisagem intocada. Soube depois que na véspera da minha chegada na aldeia havia ocorrido um desentendimento entre os turistas e a comunidade, pois os primeiros teriam sido cobrados de pagarem pelas imagens que captariam durante a festa. Segundo o que me foi narrado, o conflito se resolveu quando a mulher Kalapalo (responsável por leva-los à aldeia) explicou que esse valor já estava incluso no valor total que eles pagaram a ela pela viagem. Imagino, portanto, que deve haver entre ela e o restante da comunidade algum acordo acerca da distribuição destes recursos.

A primeira ocasião em que me aproximei deste grupo se deu quando fui chamada por um Alto Xinguano para auxiliar na tradução de seu pedido aos estrangeiros: ele perguntava se eles poderiam dar a ele um cartão de memória, uma vez que ele tinha uma câmera, mas tinha esquecido de descarregar os arquivos do cartão. Um deles prontamente respondeu que isso não era possível, pois o modelo de seus cartões de memória era incompatível com sua câmera (ainda que ele não tivesse como verificar isso). Não querendo, no entanto, encerrar a conversa com essa negativa, o turista ofereceu enviar depois por e-mail as fotografias que ele próprio tiraria durante a festa. Foi então a vez do Alto Xinguano responder negativamente, pois ele não tinha interesse nas imagens que aquele estrangeiro iria produzir. Em seguida, ele me explicou a razão desse desinteresse: aquele turista certamente não filmaria a festa “do jeito indígena”, não vai querer filmar tudo, não sabe as diferenças entre os cantos e as danças. A ideia de “filmar tudo” sugere que “festa boa é festa inteira”, assim, a lógica talvez não seja da “lembrança” (como fazemos com nossos vídeos caseiros de aniversários), mas a de uma re-experimentação (é preciso ouvir tudo, ver todas as lutas, etc.). O segundo ponto levantado por este alto-xinguano aponta para a incapacidade dos brancos de situarem as músicas (e, logo, as danças) nos conjuntos dos quais elas são parte, e dos quais, portanto, depende cada execução particular.

Mais uma vez, peço ao leitor que observe nas seguintes páginas alguns painéis de imagens que apresentam momentos em que os próprios xinguanos – ao seu próprio “estilo” e fazendo uso de seus próprios aparelhos – produzem registros do Quarup. Somando-se às fotografias, apresento aqui também alguns vídeos que registram tais momentos de produção videográfica:

Filmagem das flautas uruá:

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsBWlTGfKOXlubWM/view>

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsRmVuVm01WkhtR1U/view?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsEpSdGxkdIIyaHc/view?usp=sharing>

Filmagem do huka-huka:

<https://drive.google.com/file/d/0B0qqVuQy1bOsMjNSSXZub0l5Ym8/view?usp=sharing>







2.2. Algumas Considerações

Através do presente capítulo, espero ter tornado mais visível ao leitor a – heterogênea, complexa, difusa, indígena, não-indígena – paisagem midiática que se desenha nas aldeias alto-xinguanas e, em particular, na ocasião dos grandes rituais interétnicos. Se, como mencionado no capítulo anterior, o universo audiovisual indígena associado a instituições/ONGs/projetos já põe a prova qualquer tentativa de sistematização, pode-se dizer que o universo descrito no Quarup é ainda mais desafiador. Neste, atuam indígenas e não-indígenas, alto-xinguanos e *índios bravos*, cinegrafistas e fotógrafos profissionais e amadores. Empregam-se equipamentos de filmagem profissionais, drones, câmeras amadoras e smartphones, dos quais resultam documentários, reportagens de jornal, postagens em redes sociais, vídeos que circulam internamente pelas aldeias, e filmes a serem exibidos em festivais de cinema.

Em meio a esta ampla paisagem midiática, gostaria de realizar um recorte e chamar a atenção neste capítulo para aqueles vídeos que vêm sendo produzidos pelos próprios indígenas, predominantemente por meio do uso de mídias móveis, e voltados à circulação interna às aldeias da região. Mesmo feito este recorte, a diversidade segue sendo marca deste conjunto de produções. Aqui misturam-se vídeos não-editados que não chegam a “sair” dos próprios smartphones nos quais foram produzidos; vídeos editados em aplicativos nos próprios smartphones e que circulam por diferentes aparelhos por meio de compartilhamento via *bluetooth*; vídeos que chegam a ser trabalhados em programas de edição em notebooks (como aparece nas cenas de *Pele de Branco* e na minha vivência entre os Kalapalo) e são exibidos coletivamente nas aldeias (por meio de projeções no centro da aldeia ou exibições em televisões dentro das casas); e, também, vídeos publicados em redes sociais e em sites como *Vimeo* e *Youtube*, atingindo um público mais amplo. Tais “modalidades” de produção e difusão podem ser observadas no Xingu nos mais diversos arranjos.

Em contraste com o regime de produção e circulação imagética descrito no primeiro capítulo (a partir da oficina oferecida pelo Instituto Catitu), proponho que a realidade descrita neste segundo capítulo aponta para a existência de um *outro* “regime” que vem, também, sendo mobilizado pelos indígenas da região. Avançando neste sentido,

sugiro que aquilo que figura enquanto “produção audiovisual indígena” em um contexto oficial/institucional de formação audiovisual, difere-se em muitos aspectos daquilo que constitui a “produção audiovisual indígena” nos Quarup alto-xinguanos. Neste último cenário, podemos assistir a uma forma mais espontânea e autônoma de produção imagética, que resulta da iniciativa e da gestão dos próprios indígenas, e que se caracteriza pela sua diversidade, tanto das tecnologias empregadas quanto dos produtos resultantes. Neste “regime”, não atuam instrutores não-indígenas; não há editais de fomento, apoiadores, financiadores; não se tem como perspectiva a exibição e premiação em festivais de cinema. O que este “regime” traz é, não apenas uma nova forma dos indígenas se inserirem no *mundo dos brancos*, mas uma nova forma deles lidarem com o seu próprio universo cultural por meio da linguagem audiovisual. Em contraste com o “regime” descrito no primeiro capítulo, a produção imagética se mostra aqui muito menos mediado pela atuação de indivíduos e organizações externas às próprias comunidades.

É importante comentar que não busco, por meio desta constatação, argumentar pela existência neste cenário de um “cinema indígena puro/autêntico” (em oposição ao que poderia ser considerado um “cinema indígena híbrido” das oficinas oferecidas por ONGs). Assim como nos contextos mais “institucionalizados” de produção audiovisual, aqui também atuam elementos exógenos que incidem sobre a forma estética, o conteúdo e os modos de criatividade mobilizados nas obras videográficas em questão. Poderíamos citar, neste sentido, a significativa presença na vida cotidiana xinguna da televisão e, cada dia mais, da internet, sem contar com a crescente circulação destes indivíduos por centros urbanos. Desde esta perspectiva, é importante considerar que as mesmas mídias móveis que possibilitam a agência indígena sobre uma paisagem midiática difusa – que ora se restringe ao âmbito das aldeias, ora a ultrapassa – também *agem* sobre os próprios realizadores e sua “cultura”.

Em todo o caso, como mencionado no capítulo anterior, o principal objetivo aqui não é “engessar” estas múltiplas formas de produção audiovisual (que caracterizam-se, entre outras coisas, justamente pela sua recusa à categorização/esterotipização) dentro de um quadro rígido de características. O que se pretende através desta sistematização é chamar a atenção para a existência de um regime *outro*, que se guia por diferentes princípios e se produz por diferentes meios daquele descrito no capítulo I.

CONCLUSÃO

Aproximando-nos, agora, das considerações finais deste trabalho, proponho que recuperemos um pouco de seu percurso no sentido de evidenciar algumas *conexões parciais* entre suas partes que tenham, talvez, ficado soltas pelo caminho.

Partimos de uma reflexão a respeito da atual configuração das relações entre os diversos povos que habitam o Território Indígena do Xingu. Sem deixar de reconhecer suas diferenças e singularidades – que são parte constitutiva da identidade destes povos e continuam sendo, ativamente, reafirmadas por eles – podemos observar um processo de intensificação das relações interétnicas e do fortalecimento de uma espécie de identidade pan-xinguana em contextos nos quais seus interesses convergem. Em consideração a este cenário xinguano contemporâneo, propôs-se que os povos do Baixo, Médio e Alto Xingu sejam pensados enquanto integrantes de uma mesma *rede regional*, em meio a qual eles se encontram cada dia mais conectados e articulados. Neste sentido, o trânsito desta pesquisa por diferentes aldeias, povos e regiões do TIX, não apenas serviu para identificar elementos que os aproximam e os distinguem, mas, principalmente, para perceber o lugar da produção audiovisual em sua constituição enquanto *rede*.

A partir de minhas observações em campo, sugeri que a contínua circulação de imagens e vídeos por entre as aldeias – dos mais variados temas, formas e qualidades – favorece a constituição de uma teia de comunicação. Esta, não mais restrita apenas ao rádio, assume hoje uma dimensão imagética, o que



Figura 21

atribui a ela novas funções e significados – agenciando, por exemplo, um maior intercâmbio de elementos visuais e estéticos e introduzindo uma nova forma de apreciação dos rituais. Recuperando a proposição de Menezes Bastos (1978), formulada

há quase quatro décadas, de que o ritual (em especial, a música) figura enquanto língua franca do complexo multilíngue alto-xinguano, aponte, então, para a possibilidade de conceber o vídeo enquanto língua franca do Território Indígena do Xingu. Por fim, tratei de como a minha atenção, enquanto pesquisadora, à produção e circulação imagética entre os povos do Xingu me levou a percorrer uma (sinuosa) trajetória etnográfica que reproduz um movimento impulsionado pelo próprio objeto ao qual eu me atentava.

Pouco mais adiante, apresentei um mosaico de imagens (Painel 1) que expressam a diversidade da experiência xingwana com o audiovisual, por meio da qual aponte para sua passagem por diferentes escalas. Alguns filmes e projetos – articulados, principalmente, pelo cineasta Takumã Kuikuro – aparecem neste contexto como exemplos de como começa a se desenhar na realidade e no imaginário dos xinguanos a possibilidade de que suas próprias produções (embora ainda amplamente marcadas pela colaboração com não-indígenas) penetrem circuitos mais amplos de produção, distribuição e recepção. Assim, podemos observar no cenário xingvano, tanto produções que resultam de projetos locais, quanto produções que participam de uma paisagem midiática expandida (ou *mediascape*, se adotarmos o termo de Appadurai), que transita por circuitos nacionais e transnacionais de produção cultural.

Daqui, passamos à revisão de algumas obras de Faye Ginsburg que trazem consigo reflexões e categorias analíticas que podem ser colocadas em diálogo com o universo audiovisual xingvano e serem, agora, revistas à luz dos cenários descritos nos dois capítulos que compõem esta dissertação. Nesta passagem, começamos falando da conformação de um “dilema faustiano”, que perpassava grande parte dos debates sobre mídia indígena nas décadas de oitenta e noventa, época na qual este fenômeno ainda se consolidava e encontrava seu lugar no meio acadêmico. Ali – opondo-se à ideia de que o contato indígena com a mídia inevitavelmente deterioraria suas línguas e costumes –, Ginsburg propôs que a mídia indígena, não apenas colabora com a afirmação de uma identidade que está dada, mas também se constitui enquanto um meio de *invenção cultural*. Não mais baseada numa espécie de recuperação de um passado idealizado, a identidade construída através da linguagem midiática cria e afirma uma posição para o presente, que busca acomodar as inconsistências e contradições da vida contemporânea (GINSBURG, 1991, p.105). Sugiro que tal avaliação da autora, formulada a partir da

realidade dos aborígenes australianos, dialoga diretamente com a produção audiovisual xinguana, na qual podemos observar uma recusa ao resgate da imagem do “índio puro”. Podemos destacar, neste contexto, o filme *Pele de Branco* (2012) (descrito no capítulo II) no qual evidencia-se, não apenas um desejo por legitimar a apropriação de tecnologias dos brancos para preservar as “tradições”, mas, mais do que isso, um desejo de que esta apropriação não constitua uma dimensão do cotidiano indígena a ser ocultada.

Ainda em torno das contribuições de Ginsburg, me parece, também, bastante pertinente para a análise da produção audiovisual no Xingu a noção de “*embedded aesthetics*” (“estéticas encrustadas”). Em contraste com a crítica ocidental, que tende a privilegiar uma leitura textual da obra fílmica, a autora sugere que, no âmbito da mídia indígena, o valor atribuído a determinada obra está estreitamente associado à consideração de suas condições de produção e circulação. Em outras palavras, a produção audiovisual indígena reivindica para si uma orientação estética própria na qual se encontram “incrustadas” relações sociais que atuam no *extra-campo* das obras fílmicas. Aqui, processa-se uma importante passagem do habitual foco nas qualidades formais do filme como texto para um foco nas *mediações* culturais que ocorrem através de filmes e vídeos. Tal configuração estética e crítica nos remete diretamente às observações feitas por Mari Corrêa (no capítulo I) acerca da apropriação da linguagem audiovisual por mulheres indígenas e sua relação com um processo de empoderamento feminino dentro das comunidades. Neste contexto, ela fala da importância de se perceber que o empoderamento não passa apenas pelo filme em sua forma finalizada, mas pelo próprio processo de apropriação da linguagem e das ferramentas audiovisuais. Assim, os filmes produzidos por mulheres indígenas no âmbito deste projeto, embora possam também ser avaliadas em termos de seus atributos formais, expressam sua qualidade, sobretudo, em meio a uma dimensão social.

Percorrido todo este preâmbulo, passamos propriamente à descrição e à análise do campo empírico desta pesquisa, através da qual pretendeu-se tornar mais tangível a intrincada paisagem midiática que hoje se desenha no Território Indígena do Xingu. Tal paisagem constitui-se por meio da coexistência de múltiplas formas de produção e circulação imagética que ora se distinguem claramente – mobilizando distintos recursos e procedimentos, tendo lugar em diferentes contextos e resultando em variados produtos audiovisuais –, ora se entrecruzam – compartilhando ambientes de filmagem e exibição, e

desafiando tentativas de classificação. Embora esta paisagem se mostre muitíssimo complexa e os elementos que a compõem demasiadamente porosos para serem categorizados de maneira simples, sugeri que alguma sistematização dos cenários observados pudesse render considerações fecundas – principalmente no sentido de potencializar uma dimensão comparativa entre eles.

Avançando neste sentido, proponho que observamos em contexto xinguno a progressiva coexistência de: 1) um regime de produção e circulação imagética que representa a continuidade de um modelo de produção audiovisual indígena inaugurado no Brasil ao final da década de 80 – que está orientado pelo formato *oficina*, depende da iniciativa e dos recursos de organizações externas às próprias comunidades e é marcado pela intensa colaboração entre indígenas e não-indígenas; e 2) um regime mais autônomo e espontâneo de produção imagética que resulta da iniciativa e da gestão dos próprios indígenas e que se caracteriza pela sua diversidade, tanto das tecnologias empregadas quanto de formatos dos produtos resultantes. Entre estes dois regimes encontramos algumas iniciativas “híbridas”, que emergem deste primeiro regime, ainda apresentam um certo grau de dependência de sua organização “matriz”, mas mostram-se cada dia mais autônomas em termos de obtenção de recursos e de inserção em circuitos de circulação (como é o caso do *Coletivo Kuikuro de Cinema* e de sua colaboração com o *People’s Palace Project*). Importante ressaltar que opto aqui por usar o termo *coexistência*, ao invés de *passagem*, com o intuito de chamar a atenção para o fato de que um “regime”, ao menos por enquanto, não veio para substituir o outro (as “oficinas de vídeo” oferecidas por organizações externas às comunidades seguem manifestando sua vitalidade e ocupando um lugar expressivo no universo da mídia indígena), mas vem se desenvolvendo lado a lado e se afetando mutuamente. Ademais, podemos ainda acrescentar que estes regimes de modo algum “competem”, uma vez que se encontram orientados por finalidades muito diferentes no que diz respeito aos seus circuitos de circulação e recepção.

O contraste entre estes dois cenários pode ser ainda aprofundado se nos arriscarmos a explorar outras chaves analíticas, dialogando, por exemplo, com o par

*cotidiano x ritual*¹³⁷. Na oficina de formação audiovisual realizada pelo Instituto Catitu – que representa aqui um regime mais institucionalizado e sistemático de produção e circulação imagética – temos a sua intromissão em meio à vida cotidiana em curso no Pavuru e nas aldeias Ikpeng circundantes. A chegada de uma equipe de mulheres brancas, carregadas com equipamentos profissionais de filmagem, marca uma clara ruptura com relação às atividades ordinárias daquele ambiente e a sua abertura a um tempo-espço específico, voltado à produção cinematográfica. Tal abertura não se dá de modo espontâneo, mas, pelo contrário, é precedida por uma série de negociações e acordos estabelecidos entre a comunidade e a organização envolvidas. A partir do momento da chegada da equipe de formação, dá-se início a toda uma série de atividades que suspendem o cotidiano de determinados indivíduos e espaços da aldeia. Em seu lugar abre-se um tempo-espço reflexivo, no qual a “cultura”¹³⁸ da comunidade é pensada e elaborada em relação à sua expressão imagética.

Diversamente, os múltiplos modos de produção fílmica que processam-se ao longo do Quarup alto-xinguano – que figura aqui como um regime mais difuso, espontâneo e autônomo de produção e circulação imagética – caracterizam-se pela sua *justaposição* ao tempo-espço ritual. A produção imagética – realizada neste contexto pelos próprios alto-xinguanos, sobretudo, em seus smartphones – não é motor das atividades rituais que ali se desenvolvem (e que se constituem enquanto objeto das filmagens), mas serve-se de uma defasagem com relação ao plano do cotidiano que é característica da própria prática ritual. Esta produz uma ruptura com relação ao cotidiano na medida em que introduz uma série de elementos e práticas que contribuem para a produção de uma “atmosfera” particular que obedece a uma lógica que lhe é própria. No caso do Quarup, contribuem para a produção de uma “atmosfera ritual” a execução de determinados cantos e movimentos, o uso de certos objetos (como as flautas uruá e os maracás), além das pinturas e dos ornamentos corporais. Segundo definição de Turner (1974) – em diálogo com Van Gennep (1960) – os rituais se realizam em momentos

¹³⁷ Gostaria de assinalar que me arrisco aqui a dialogar com esta chave analítica graças ao incentivo e às valiosas observações de André Guimarães Brasil. Embora o meu conhecimento acerca dos debates que cercam estas categorias (principalmente no âmbito dos estudos de cinema e comunicação) não seja aprofundado, acredito que estas possam, ainda que de maneira pontual e experimental, render algumas reflexões interessantes.

¹³⁸ Aqui, o termo *cultura* é colocado entre aspas em referência à distinção proposta por Carneiro da Cunha (2009) entre cultura e “cultura”.

liminares que dão lugar à possibilidade de transformação. O estado de *liminaridade* caracteriza-se pela sua qualidade ambígua e indeterminada,

uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p.117).

Tal momento é precedido por uma fase de *separação* “que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ainda de ambos” (TURNER, 1974, p.116) e é seguido por uma fase de *reagregação*, na qual o sujeito ritual retorna a um “estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos” (TURNER, 1974, p.117).

Embora sejam muito mais óbvios os ecos entre o estado de liminaridade descrito por Turner e a execução do Quarup (que figura no universo alto-xinguano como uma espécie de forma ritual “ideal” que realiza a passagem do chefe morto a outro plano), podemos encontrá-los também no contexto de realização da oficina de formação audiovisual. Os indivíduos que passam por tais processos de formação são, a partir daquele momento, convocados a assumir determinadas funções e a desempenhar certos papéis dentro da vida comunitária que, até a execução deste “rito passagem”, não lhes era atribuído. Quanto à “atmosfera ritual” produzida no Quarup, podemos dizer que na oficina de audiovisual estabelece-se, analogamente, uma “atmosfera cinematográfica”, constituída por meio da presença de instrutoras não-indígenas, da introdução de uma série de equipamentos e da realização de atividades que, embora constitutivas também do cotidiano, são naquele momento “performadas” em função de seu registro¹³⁹. Avançando nesse sentido, podemos esboçar uma aproximação entre as noções de *cinema* e *ritual* caracterizando ambas como momentos em que tempo, espaço e pessoas são temporariamente dissociados de sua forma cotidiana e sujeitos a uma ressignificação –

¹³⁹ Aqui cabe mencionar que, a opção por tornar o cotidiano (ao invés do ritual) espaço privilegiado da produção fílmica está bastante ligado à atuação da Mari Corrêa, que traz em sua bagagem uma certa concepção de cinema documentário associada a sua formação no *Ateliers Varan*.

assumindo, por um período determinado, nova duração, dimensão e forma. Reconhecendo, então, tal associação entre *cinema* e *ritual*, podemos ainda afirmar que ambos os regimes aqui propostos se desenvolvem sobre o lugar da ruptura, da diferença, da defasagem (distinguindo-se do plano do cotidiano), porém, no primeiro, este é provocado pela própria produção cinematográfica, enquanto no segundo, este é provocado pelo ritual.

Os dois cenários aqui apresentados podem ainda ser contrastados em termos de seus âmbitos de circulação e recepção. Se considerarmos que o cinema pressupõe uma defasagem espaço-temporal (o que, possivelmente, o define enquanto tal), também, em sua relação com o espectador (que acessa estas obras através de ambientes diferenciados, como os festivais e as salas de cinema), é possível esboçar aqui a ideia de que, no contexto do Quarup, misturam-se as linguagens do *cinema* e da *comunicação* (ou seria, do *espetáculo*¹⁴⁰). Enquanto na oficina de audiovisual transcorre um tempo dilatado entre o momento de captação das imagens e sua exibição em uma forma finalizada, no contexto do Quarup processa-se uma rápida passagem entre os momentos de registro e de “consumo” das imagens (que muitas vezes nem mesmo passam por um processo de seleção e edição, e são exibidas em sua forma “bruta”). Enquanto, no contexto da oficina, a exibição do curta-metragem produzido ao longo de duas semanas compreendeu o agrupamento de um grande número de pessoas reunidas em um mesmo ambiente em um mesmo momento, a visagem dos vídeos produzidos durante o Quarup muitas vezes se dá de forma individual, na própria tela do smartphone, em um momento que não necessariamente se distingue do fluxo cotidiano. Assim como no caso das demais “categorias” que proponho ao longo da dissertação, é preciso assinalar que não se busca por meio desta contraposição demarcar rigidamente o ambiente da oficina de audiovisual como “o lugar do cinema” e o ambiente do Quarup como “o lugar da comunicação”. Como bem me explicou André Brasil, o espaço-tempo cinematográfico é totalmente poroso e permeável ao “fora”, ao cotidiano e aos fluxos comunicacionais.

Para além de apresentar, sistematizar e encontrar possíveis eixos de contraste/comparação entre os diferentes contextos etnográficos observados em campo,

¹⁴⁰ Em referência a Debord (1997) e Comolli (2008).

esta dissertação teve como objetivo – desde uma perspectiva mais ampla – evidenciar algumas significativas transformações pelas quais a produção audiovisual indígena, dentro e fora do Xingu, tem passado desde sua fase inicial na década de oitenta. Quando observados em si mesmos, ambos os regimes de produção e circulação imagética examinados já apontam para algumas importantes mudanças. No primeiro deles, pudemos ver como a formação audiovisual indígena no Brasil, em sua forma mais “institucionalizada”, hoje conta com um extenso repertório de experiências – que denotam suas diferentes “fases” e processos de reelaboração – e começa a dar lugar às mulheres indígenas que, ao longo de seu desenvolvimento, acabaram sendo bastante excluídas de seus ambientes de formação e realização. Já no cenário do Quarup, pudemos observar a incorporação ao ambiente ritual de uma paisagem midiática cada vez mais intensa e diversa, em meio a qual destacam-se os registros realizados pelos próprios alto-xinguanos, sobretudo, por meio do emprego de mídias móveis.

Se passarmos, por fim, ao exame da *relação* entre estes dois cenários, podemos observar como a produção audiovisual indígena no Brasil – embora tenha surgido (e ainda segue sendo largamente desenvolvida) no universo das ONGs indigenistas e de projetos protagonizados por antropólogos e documentaristas não-indígenas – vem, por um lado, encontrando lugar em meio a organizações fundadas e geridas pelos próprios indígenas e, por outro, se desenvolvendo em contextos totalmente autônomos, espontâneos e “desinstitucionalizados”. Dentro do cenário das organizações indígenas, podemos mencionar, no Xingu, a recente realização de oficinas de audiovisual promovidas pela Associação Yamurikumã e, fora do Xingu, a expressiva produção e formação audiovisual promovida pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas do Mato Grosso do Sul (ASCURI). Ainda com relação a este processo de “difusão” da formação audiovisual indígena, é importante reconhecer a atuação de alguns indígenas – formados no âmbito das oficinas do Vídeo nas Aldeias – que se tornaram importantes agentes multiplicadores. Hoje, embora eles ainda contem com um significativo apoio do VNA em sua atuação, estes cineastas e realizadores indígenas vem se envolvendo em inúmeros outros projetos e sendo requisitados a levarem a linguagem audiovisual a outros povos e regiões do país.

Quanto ao universo mais “independente” da produção audiovisual indígena, é importante sublinhar o papel decisivo desempenhado pelas novas tecnologias, que

progressivamente penetram universos indígenas, e cujos produtos se inserem em fluxos imagéticos e comunicacionais cada dia mais dinâmicos e complexos. Apesar de não ter me aprofundado aqui neste tema, considero que o uso de suportes que condensam, em si mesmos, os processos de produção e exibição de imagens (como os smartphones) mereça, em uma oportunidade futura, considerações mais específicas. Cabe ainda mencionar o lugar decisivo que as mídias móveis e as redes sociais tem ocupado no âmbito da fiscalização de territórios e de denúncia de invasão de terras. A imagem apresentada abaixo (Figura 22) é exemplo desta forma específica segundo a qual estas tecnologias



Figura 22

aparelhos vêm sendo empregadas em alguns contextos – no caso, indígenas Munduruku estimulando a captação de imagens com o uso de smartphones no intuito de realizarem a autodemarcação de seus territórios, dada a ineficiência dos órgãos governamentais competentes.

O que vemos, por fim, é que o universo da produção audiovisual xinguana, antes dependente dos recursos e da atuação de organizações externas às comunidades, hoje “transborda”: vem encontrando seus próprios modos de capacitação e produção, assumindo sua própria linguagem e forma estética e, também, criando seus próprios meios

de circulação e recepção. Apenas para concluir este percurso, deixo o leitor com algumas reflexões de Jean-Louis Comolli (2008, p.27) acerca da condição contemporânea de nossa relação com o universo das imagens:

[...] o espetáculo está em todos os lugares, desde as telas grandes e pequenas até as *mise-en-scènes* sociais e midiáticas. Melhor (ou pior): somos cada vez mais frequentemente levados a ser nós mesmos agenciadores ou propagadores de imagens e de sons (câmeras mini-DV, telefones celulares, câmeras de vigilância, *webcam*, *Youtube*, etc). Eis que nos tornamos *Mabuse* sujeitos de outros *Mabuse*. Corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens, permanentemente expostos à nova mania geral das filmagens – sintoma, mais que remédio, de uma angústia contagiosa. A generalização do espetáculo não faz de nós apenas espectadores, mas atores, personagens, realizadores, autores, mutantes. Responsabilidades múltiplas. Necessidade, se não quisermos ser suas vítimas consentidas, de pensar o que está em jogo nessas torrentes de imagens e de sons que recobrem o mundo como uma nuvem de fantasmas.

Dos Inuits aos Kanaks, passando pela China, Coréia, Amazônia ou Mali, não há qualquer povo, nação ou cultura que não tenha se entregado ao documentário. A generalização dessas experiências certamente atesta o desenvolvimento do espetáculo. Mas ela é também, senão mais do que tudo, sinal de que oposições sublevam-se em toda parte contra a estandarização e a uniformização que as formas dominantes do espetáculo impõem.

Nossa época é das mídias de massa, propriedades de grandes grupos audiovisuais, a serviço unicamente das lógicas de mercado. É justo e bom opor-lhes outras maneiras de fazer, de filmar, de olhar e de escutar. Mudar de lógica é mudar de prática. Os espectadores são, antes de tudo, cidadãos, homens e mulheres responsáveis, que não podem ser tratados como eternas crianças. Não estamos aqui apenas para aplaudir e consumir o concerto mundial das mídias: queremos compreender o que as imagens e os sons fazem de nós, individualmente e coletivamente. As questões de forma, técnica, estilo são questões de sentido. Há uma implicação política – direta ou indireta – na escolha dos meios e das modalidades de expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAIR, J. e WORTH, S. *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Indiana, EUA: Indiana University Press, 1972.
- ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue precedido de Balinese Character (re)visitado*. Campinas: Editora da Unicamp e Imprensa Oficial, 2004.
- APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory Culture Society*, n.7, pp. 295-310, 1990.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro. *Devires*. UFMG, v.6, n.1, pp.40-73, 2009.
- ARAÚJO, A. C. Z.; CARVALHO, E. I.; CARELLI, V. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986 – 2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/pdf_livro_baixa_28-20-2011_inteiro>. Acesso em 16/07/2018.
- ARAÚJO, Juliano J. de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias*. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, 2015.
- ATHIAS, Renato. Etnoficção, Cinema Indígena e Antropologia. In: FRANCH, M.; ANDRADE, M.; AMORIM, L. (Org.). *Antropologia em Novos Campos de Atuação: Debates e Tensões*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2015, pp. 203-217.
- ATHIAS, Renato. The Others and My Image: Debate on Indigenous Representation with Martu and Pankararu Filmmakers. *Etropic*, vol. 14.2, pp. 63-77, 2015.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la Société des Américanistes*, vol.87, pp.137-161, Paris, 2001.

BASSO, Ellen. *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BELISÁRIO, Bernard. *As Hiper Mulheres: Cinema e Ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2014.

_____. Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro. *Devires*. UFMG, v.11, n.2, pp. 98-121, 2014.

BESSIRE, Lucas. Glimpses of Emergence in the Ayoreo Video Project. *Visual Anthropology Review*. V.33 (2), pp. 119-129, 2017.

BOYER, Dominic. Turner's Anthropology of Media and its Legacies. *Critique of Anthropology*. Vol. 26(1), pp. 47-60, 2006.

BRASIL, André G. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, pp. 190-198, 2010.

_____. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galáxia*. nº.33, São Paulo, pp.77-93, 2016.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o Cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociol. Antropol.* Vol.6, nº.3, Rio de Janeiro, pp.601-634, 2016.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, 2009.

BUSSO, Adriana F. *Ao sabor das águas acreanas: Etnografia das oficinas de vídeo do projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e HuniKuín*. Dissertação de mestrado. UFSCAR, São Carlos, 2011.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. *Revista Iluminuras*. Vol. 13. Nº31, pp.11-29, 2012.

_____. Corpo, Imagem e Memória. Reflexões a partir de duas fotos do funeral Bororo. In: MAMMI, L.; SCHWARCS, L. (Orgs.). *8 X Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. Imagem, Magia e Imaginação: Desafios ao texto antropológico. *Revista Mana*. Vol.14 (2), pp. 455-475, 2008b.

_____. Quando os cineastas são índios. *Sinopse Revista de Cinema*. Vol.2, pp. 88-90, São Paulo, 2000. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>>. Acesso em 16/07/2018.

CAIXETA DE QUEIRÓZ, Ruben. Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem. *Devires*. UFMG, Vol. 5, nº. 2, pp. 98-125, Belo Horizonte, 2008.

_____. Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: CORRÊA, M.; CARELLI, V.; BLOCH, S. (Org.). *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20>>. Acesso em 16/07/2018.

CARDOSO, M. D.; GUERREIRO JR, A. R.; NOVO, M. P. As flechas de Maria: xamanismo, poder político e feitiçaria no Alto Xingu. *Tellus*. Ano 12, n.2, pp. 11-33, Campo Grande, 2012.

CARELLI, Vincent. Moi, un indien. In: CORRÊA, M.; CARELLI, V.; BLOCH, S. (Org.). *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2004. Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>>. Acesso em 16/07/2018.

CARELLI, V.; CARVALHO, A.; MORAES, F. “A Luta do Cinema Indígena”. [30 jun, 2017]. *Revista Zum* v.12. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-12/entrevista-carelli/>> Acesso em: 16/07/2018.

CARELLI, Vincent; GALLOIS, Dominique. Vídeo e Diálogo Cultural – Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*. Ano 1, nº. 2, pp. 61-72, Porto Alegre, 1995.

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

CLIFFORD, James. *Traditional Futures*. In: PHILLIPS, M.; SCHOCHET, G. (Eds.). *Questions of Tradition*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. pp. 152-168.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Eds.). *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.

COELHO DE SOUZA, Marcela S. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. *Anuário Antropológico*. Vol.I, pp. 149-174, 2010.

_____. A dádiva indígena e a dívida antropológica: o patrimônio cultural entre direitos universais e relações particulares. *Série Antropologia*. Vol. 415, pp. 5-18, Brasília, 2007.

_____. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdje. *Revista de Antropologia*. Vol. 55, nº 1, pp.209-254, São Paulo, USP, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – a Inocência Perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONKLIN, Beth A. Body paint, feathers, and vcrrs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism. *American Ethnologist*. Vol. 24(4), pp. 711 – 737, 1997.

CÓRDOVA, Amalia. *Nomadic/Sporadic: The Pathways of Circulation of Indigenous Video in Latin America*. Tese de doutorado. NYU, New York, 2015.

CORRÊA, Mari. Vídeo das Aldeias. In: CORRÊA, M.; CARELLI, V.; BLOCH, S. (Org.). *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2004. Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=21>>. Acesso em 16/07/2018.

CORRÊA, M.; CARELLI, V.; BLOCH, S. (Org.). *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2004. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_vna_2004_-_completo2>. Acesso em 16/07/2018.

_____. *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006. Disponível em: <https://issuu.com/videonasaldeias/docs/cat_logo_2006_corrigido>. Acesso em 16/07/2018.

CORRÊA, Miguel Angelo. *Audiovisual autoral dos povos indígenas de Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise*. Dissertação de mestrado. UFMS, Campo Grande, 2015.

COUTINHO, E; ESCOREL, E. Conversa a cinco. [2006]. Rio de Janeiro: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Entrevista concedida a BLOCH, S.; CARELLI, V.; CORRÊA, M. Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>>. Acesso em: 16/07/2018.

CUNHA, Edgar Teodoro. Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol.12 (1), pp.39-50, Rio de Janeiro, 2001.

_____. A Imagem do índio no cinema brasileiro. *Mnemocine*. 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm>>. Acesso em: 16/07/2018.

DAHER, Joseane Z. *Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta*. Dissertação de mestrado. UFPR, Curitiba, 2007.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEGER, Jennifer. *Shimmering Screens: making media in an aboriginal community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

DEMARCHI, André. *Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo Cultura - Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre Kayapó*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

_____. Vídeo-Ritual: Circuitos imagéticos e cerimoniais entre os Mebengôkre (Kayapó). In: *Ata da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*. João Pessoa, 2016.

DOWELL, Kristin. Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On and Offscreen at the First Nations\First Features Film Showcase. *American Anthropologist*. Vol. 108, No. 2, pp. 376-384, 2006.

ESTRELA DA COSTA, Ana Carolina. *Cosmopolíticas, olhares, escuta: experiências audiovisuais e realizações cine-xamânicas entre os Maxakali*. Dissertação de mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2015.

FAUSTO, Carlos. Entre o passado e o presente: Mil anos de história indígena no Alto Xingu. *Revista de Estudos e Pesquisas*. Vol.2, nº.2, pp. 9-51, Brasília: FUNAI, 2005.

FRANCHETTO, Bruna. (Org.). *Alto Xingu: uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI, 2011.

_____. Mulheres entre os Kuikuro. *Estudos Feministas*, n.1, ano 4, pp.35-54, 1996.

FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michel. (Org.). *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

FROTA, Mônica. Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós. *Mnemocine*. 1993. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>>. Acesso em: 16/07/2018.

GALLOIS, Dominique. O Pajé Wayãpi e seus espelhos. *Revista de Antropologia*. Vol. 27-28, pp.179-196. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984-85.

GARCIA ESPINOSA, José. For an Imperfect Cinema. In: CHANAN, M. *Twenty-Five Years of Latin American Cinema*. London: British Film Institute. 1983.

GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. 1998.

GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. (Eds). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

GINSBURG, Faye. Vídeo Parentesco: Um ensaio sobre A Arca dos Zo'ê e Eu Já Fui Seu Irmão. 1995. Disponível em <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=29>>. Acesso em: 16/07/2018.

_____. Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*. Vol. 9, Nº. 3, pp. 365-382, 1994.

_____. Indigenous Media from U-Matic to Youtube: Media Sovereignty in the Digital Age. *Sociologia e Antropologia*. Vol. 6, nº. 3, pp. 581-599, Rio de Janeiro, 2016.

_____. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*. Vol. 6, Issue 1, pp. 92 – 112, 1991.

_____. *Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media*. In: GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press, 2002. pp.39-57.

GOLDSTEIN, Ilana S. *Do 'tempo dos sonhos' à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese de doutorado. UNICAMP, Campinas, 2012.

GOW, Peter. Cinema da Floresta. Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana. *Revista de Antropologia da USP*. Vol. 36, pp.37-54. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

GREGOR, Thomas. *Anxious Pleasures: The sexual lives of an Amazonian people*. Chicago: Chicago University Press, 1985.

GRÜNEWALD, Leif. A imagem contra a pura representação: corpos, almas e cosmopolítica na Amazônia. *Espaço Ameríndio*. Vol. 5, nº. 3, pp. 161-179, Porto Alegre, 2011.

GUERREIRO JR, Antonio R. Do que é Feita uma Sociedade Regional? Lugares, Donos e Nomes no Alto Xingu. *ILHA*. Vol. 18, nº. 2, pp. 23-55, 2016.

_____. *Ancestrais e suas Sombras: Uma etnografia da chefia kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: UNICAMP, 2012.

_____. Quarup: transformações do ritual e da política no Alto Xingu. *Revista Mana*. Nº. 21(2), pp. 377-406, 2015.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Making waves: participatory communication for social change*. New York: The Rockefeller Foundation, 2001.

HECKENBERGER, Michael. Epidemias, índios bravos e brancos: contato cultural e etnogênese no Alto Xingu. In: FRANCHETTO, B.; HECKENBERGER, M. J. (Ed.). *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001. pp. 77-110.

_____. Forma do espaço, língua do corpo e história xinguana. In: FRANCHETTO, B. (Org.). *Alto Xingu: uma sociedade multilíngue*. Rio de Janeiro: Museu do Índio - FUNAI, 2011. pp.235-279.

_____. *The Ecology of Power: Culture, Place, and Personhood in the Southern Amazon, A.D. 1000-2000*. New York and London: Routledge, 2005.

HECKENBERGER, M.; KUIKURO, A.; KUIKURO, U.T.; RUSSELL, J.C.; SCHMIDT, M.; FAUSTO, C.; FRANCHETTO, B. Amazonia 1492: Pristine Forest or Cultural Parkland? *Science*. Nº. 301, pp. 1710-1714, 2003.

HENARE, A; HOLBRAAD, M; WASTELL, S. *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*. Great Britain: Routledge, 2007.

HERSZENHUT, Debora. Cinema indígena ou Cinema indigenizado? O processo de etnização através da produção de imagens. In: *Ata da 30ª Reunião Brasileira de Antropologia*. João Pessoa, 2016.

HIRSCH, E.; STRATHERN, M. (Eds). *Transactions and Creations: Property Debates and the Stimulus of Melanesia*. New York: Berghahn Books, 2004.

HORST, H; MILLER, D. From Kinship to Link-up – Cell Phones and Social Networking in Jamaica. *Current Anthropology*. Vol.46(5), pp.755-24, 2005.

INSTITUTO CATITU. Disponível em <<http://institutocatitu.org.br/>>. Acesso em 16/07/2018.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em 16/07/2018.

KLEIN, Tatiane Maíra. *Práticas midiáticas e redes de relações entre os kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2013.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: LAGROU, Els; SEVERI, Carlo (Eds.). *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora ComArte, v. 1, 2009.

_____. Arte ou Artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Revista PROA*. Vol.1, nº2, 2010.

_____. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, Els; SEVERI, Carlo (Eds.). *Quimeras em diálogo: Grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LASMAR, Cristiane. Irmã de índio, mulher de branco: perspectivas femininas no alto rio Negro. *Revista Mana*. Vol.14, pp.429-454, Rio de Janeiro, 2008.

LEAL, Samuel; CAMINATI, Francisco A.; HASEGAWA, Aline Y. Dapodo, Imagem Xavante. *Visualidades*. Vol. 12, n. 2, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Ciência do Concreto. In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989. pp. 15–49.

_____. Cadiueu: Uma Sociedade Indígena E Seu Estilo. In: *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 167–186.

_____. O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. pp. 279–304.

LISBOA DE ALMEIDA, Francieli. *Um índio com uma câmera: As auto-representações indígenas através do vídeo*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, Campinas, 2013.

LOPES NEVES, André. *O vídeo como ibirapema: A apropriação dos recursos audiovisuais pelos Manoki e seus discursos sobre a história*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2015.

MACEDO NUNES, Karliane, ET. AL. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. *Polis*. Nº. 38, 2014.

MACEDO, Pedro Portella. “*Essa máquina não caiu do céu*”: *O nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas*. Dissertação de mestrado. UFMG, Belo Horizonte, 2014.

MADI DIAS, Diego; DEMARCHI, André. A Imagem Cronicamente Imperfeita: O Corpo e a Câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. *Espaço Ameríndio*. Vol. 7, nº. 2, pp. 147-171, Porto Alegre, 2013.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24, pp. 95-117, 1995.

MARTINS, Alice Fátima. As hiper mulheres kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. *Revista Sociedade e Estado*. Vol. 29, Nº. 3, 2014.

MCCALLUM, Cecilia Anne. Nota sobre as categorias 'gênero' e 'sexualidade' e os povos indígenas. *Cadernos Pagu*. Campinas: UNICAMP, pp. 53-61, 2013.

_____. Ritual and the origin of sexuality in the Alto Xingu. In: HARVEY, P.; GOW, P. (Eds.). *Sex and Violence: Issues in Representation and Experience*. London: Routledge, 1994. pp.90-114.

MCCALLUM, K; WALLER, L. Indigenous Media Studies in Australia: Traditions, Theories and Contemporary Practices. In: *Minorities and media: producers, industries, audiences*. United Kingdom: Palgrave MacMillan, 2017. pp.105-124.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKINGS (Org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, NY: Mouton de Gruyter. 1995. pp.3-10.

MELATTI, Julio César. Alto Xingu. In: *Áreas Etnográficas da América Indígena*. DAN-ICS-UnB. 2011.

MELLO, Maria Ignez. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. UFSC, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael J. Indagação sobre os Kamayura, o Alto Xingu e outros nomes e coisas: Uma etnologia da sociedade Xinguará. *Anuário Antropológico*. 1994. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995. pp. 227–269.

_____. *A musicológica kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

MENEZES, Maria Lucia Pires. *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal*. Campinas: UNICAMP, 2000.

MENGET, Patrick. *Em nome dos outros: classificação das relações sociais entre os Txicão do Alto Xingu*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2001.

MOREIRA, Fernanda Cristina. *Redes xamânicas e redes digitais: por uma concepção ecológica da comunicação*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2014.

PACE, Richard (Ed.). *InDigital Latin America: Indigenous Engagement with Electronic and Digital Media*. No prelo.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. *Imagens e substâncias como vínculos de pertencimento: as experiências Wajãpi e Yanomami*. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2012.

_____. Antropologia e visualidade no contexto indígena. *Cadernos de Campo*. São Paulo, N.16, pp. 139-152, 2007.

PEREIRA, Eliete da Silva. Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena – o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias. *C-legenda*. PPGCINE-UFF, n.23, pp. 61-72, 2010.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. *A Imagem como Arma: A trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. Dissertação de mestrado. UFG, Goiânia, 2017.

PINK, Sarah. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London: Routledge, 2006.

RAMOS, Alcida Rita. O índio hiper-real. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 28, nº. 10, São Paulo, pp. 5-14, 1995.

_____. Por uma Crítica Indígena da Razão Antropológica. *Série Antropologia*. Vol. 455, Brasília: DAN/UnB, 2016.

SÁEZ, Oscar Calavia. Do perspectivismo ameríndio ao índio real. *Revista Campos*. N. 13(2), pp.7-23, 2012.

SALAZAR, Juan F. *Imperfect media: the poetics of indigenous media in Chile*. Tese de doutorado. WSU, Sydney, 2004.

SAMAIN, Etienne (Org.). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

_____. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: FAUSTO NETO, A; BRAGA, J.L. PORTO, S. *Brasil - Comunicação, Cultura & Política*. Rio: Diadorim/Compós, 1994. pp.33–46.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, pp.2-19, 1979.

SERBER, Luiza; AGUILLAR, Gabriela. Percorrendo atos do olhar: novas perspectivas sobre a arte indígena. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 59, n. 2, pp. 204-211, 2016.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. *Revista de Antropologia*. Vol.52. Nº2. São Paulo, USP, 2009.

SILVA, Fernanda O. *O Cinema Indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação de mestrado. UNIFESP, Guarulhos, 2013.

STRATHERN, Marilyn. Learning to See in Melanesia. In: *HAU – Masterclass Series*. Volume 2. Manchester, 2013.

_____. *O Efeito Etnográfico e Outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Partial Connections*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2004.

_____. *O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade*. Tradução: André Villalobos. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte. [2010]. Campinas: *Revista PROA*. nº02, vol.01. Entrevista concedida a Simoni; Cardoso; Oliveira; Bulamah.

TAVARES, Joana B. *Ciber-informações indígenas no Brasil: um mapeamento e análise da comunicação de povos indígenas brasileiros na internet a partir das potencialidades das novas mídias e do aporte da comunicação comunitária*. Dissertação de mestrado. UFSC, Florianópolis, 2013.

TURNER, Terence. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today*. Vol. 8, Nº. 6, pp. 5-16, 1992.

_____. Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples. In: GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press, 2002. pp.75–89.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.

VAARZON-MOREL, Petronella. Pointing the Phone: Transforming Technologies and Social Relations among Warlpiri. *Australian Journal of Anthropology*, Vol.25(2), pp.239-255, 2014.

VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

VAN VELTHEM, Lucia. *O Belo é a Fera: A Estética da Produção e da Predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VANZOLINI, Marina. *A flecha do ciúme: o parentesco e seu avesso segundo os Aweti do Alto Xingu*. São Paulo: Terceiro Nome/FAPESP, 2015.

_____. Imagens do poder: a política xinguana na etnografia. *Cadernos de Campo*. Nº17. São Paulo, pp. 13-48, 2008.

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena, Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, v. 1, 1992.

VÍDEO NAS ALDEIAS. Disponível em <http://videonasaldeias.org.br/2009/index.php>. Acesso em 16/07/2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, nº. 32, pp. 40-49, 1979.

_____. A Floresta de Cristal: nota sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*. Nº. 14/15. São Paulo: PPGAS-USP, 2006.

_____. *Indivíduo e Sociedade no Alto Xingu: Os Yawalapíti*. Dissertação de mestrado. Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1977.

_____. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Revista Mana*. Nº 2 (2), pp. 145-162, 1996.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp. 345 – 399.

WEINER, James F. Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics. *Current Anthropology*. Vol. 38, No. 2, pp. 197-235, 1997.

ZAPATA, Dazzelyn B. Inayan/nga-ag and other indigenous codes: How the Applai and Bontok Igorot's indigeneity found its way into the mobile world. *Telematica and Informatics*. Nº 34(7), 2016.

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A História da Cutia e do Macaco. 2011. Direção: Wisió Kayabi/ Instituto Catitu. 12 min.

As Hipermulheres. 2011. Direção: Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto/ Vídeo nas Aldeias; Museu do Índio. 80 min.

Das Crianças Ikpeng para o Mundo. 2001. Direção: Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng e Natuyu Txicão/ Vídeo nas Aldeias. 35 min.

Ete Londres – Londres como uma aldeia. 2015. Direção: Takumã Kuikuro/ People's Palace Project. 20 min.

Gravando Som – Som Tximina Yukunang. 2010. Direção: Karané Ikpeng, Kamatxi Ikpeng e Mari Corrêa/ Associação Moygu; Instituto Catitu. 52 min.

Heikite Gele Ege. Videoclipe de Conrad Murray e povo Kuikuro. Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu/ People's Palace Project. 4 min.

Karioka. 2014. Direção: Takumã Kuikuro/ Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu; Museu do Índio. 20 min.

Kuarup. 1989. Direção: Ruy Guerra. 119 min.

Moyngo, O Sonho de Maragareum. 2000. Direção: Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng e Natuyu Txicão/ Associação Moygu; Vídeo nas Aldeias. 42 min.

O Corpo e os Espíritos. 1996. Direção: Mari Correa/ Les Films du Village. 54 min.

Para Onde Foram as Andorinhas?. 2015. Direção: Mari Corrêa/ Instituto Catitu; Instituto Socioambiental. 22 min.

Pele de Branco (Kagaiha Atipügü). 2012. Direção: Takumã Kuikuro e Marrayury Kuikuro/ Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu; Vídeo nas Aldeias. 25 min.

Pirinop – Meu Primeiro Contato. 2007. Direção: Karané Ikpeng e Mari Corrêa /Vídeo nas Aldeias. 83 min.

Receitas Kawaiweté. 2011. Direção: Wisió Kayabi/ Instituto Catitu.

Xingu. 2012. Direção: Cao Hamburger/ Globo Filmes; O2 Filmes. 116 min.