



FILMES FEITOS PARA “GUARDAR” OU OS DOIS “CAMINHOS” DO CINEMA KUIKURO*

Isabel Penoni¹

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (PPGAC), Rio de Janeiro/RJ, Brasil

A prática cinematográfica encontra-se generalizada na Amazônia, atraindo, desde os anos 1990, a atenção dos antropólogos e, mais recentemente, críticos e teóricos do cinema. Ela gera uma produção importante não apenas por seus efeitos sobre as comunidades indígenas, mas também pelo “desafio” (Turner 1992) que coloca para o cinema clássico. Instrumentos de disputa política, meios de relação interétnica, dispositivos para obtenção de recursos financeiros, suportes de aprendizagem ritual ou ainda expressões de aspirações artísticas e autorais, os filmes indígenas contemporâneos apresentam formas variadas e atingem um público não menos diverso, que vai “da aldeia aos festivais nacionais e internacionais, alcançando, ainda que pontualmente, a audiência televisiva” (Brasil 2012:101). Além disso, como muitos autores já notaram, expressam processos reflexivos de *objetificação* e *performatização* da “cultura” (Carneiro da Cunha 2009), constituindo muitas vezes também notáveis exercícios de *reversibilidade* (Wagner 2010).

Entre os muitos grupos indígenas envolvidos com a prática cinematográfica no Brasil encontram-se os Kuikuro do Alto Xingu (MT). Mobilizados pelo risco da “perda cultural” diante da crescente influência não indígena em suas aldeias, os Kuikuro iniciaram em 2002 um amplo “Projeto de Documentação” de seu complexo ritual e dos conhecimentos a ele associados, que ganhou visibilidade por meio da produção fílmica. Entre 2009 e 2010, pude contribuir para esse Projeto, colaborando para a documentação do ritual de *Hagaka* (Penoni 2010) e também para a realização do primeiro filme de ficção produzido em parceria com os Kuikuro, chamado “Porcos Raivosos” (10', 2012).

Os filmes produzidos por ou em parceria com os “realizadores kuikuros” já circularam e foram premiados nos mais importantes festivais de cinema do Brasil e do mundo, cumprindo assim um de seus principais objetivos, que é a divulgação da “cultura”¹ kuikuro para a audiência não indígena. Na verdade, como mencionou o cineasta Vincent Carelli em palestra proferida recentemente no Musée du quai-Branly (2015), esta é uma característica

geral do cinema produzido hoje por inúmeros povos indígenas da Amazônia: constituir uma espécie de "carta de identidade" que contribua para retirar os índios do "fosso de invisibilidade" no qual se encontram. Contudo, o esforço em projetar a "cultura" fora dos limites regionais é apenas um dos traços do "cinema kuikuro" que, como dizem seus realizadores, é feito antes de tudo com o intuito de "guardar a nossa cultura" (*tisügühütu ongitelü*) (Fausto 2011). Não à toa, a maior parte dos filmes é marcada por uma apropriação do ritual e do conjunto de conhecimentos a ele vinculado.

A centralidade do ritual no cinema produzido pelos Kuikuro parece sugerir que, para este povo, o ritual esteja no centro de sua noção de "cultura", constituindo aquilo que realmente importa projetar e, ao mesmo tempo, reter. Neste artigo, pretendo refletir sobre a maneira como o ritual vem sendo apropriado pelos Kuikuro por meio de sua produção fílmica. Particularmente, será enfatizado o caráter mnemônico dessa apropriação, ou seja, a maneira como o "cinema kuikuro" vem se constituindo como um dispositivo para "guardar a 'cultura'".

Novas tecnologias da memória

Os Kuikuro² são uma população de língua karib com cerca de 600 indivíduos, dividida em três aldeias principais (Ipatse, Ahukugí e Lahatuá). Compõem o sistema multiétnico e multilíngue do Alto Xingu, que inclui dez diferentes grupos indígenas, entre falantes das línguas arauak, karib e tupi, além dos Trumai, de língua isolada. A vida social dos diversos grupos étnicos que habitam a região gravita em torno de sua participação em um complexo ritual comum, através do qual se estabelecem relações econômicas e políticas (Barcelos Neto 2004) e se reproduz um certo "modo de ser" xinguano (Fausto et al. 2008).

Segundo Heckenberger (2001, 2003, 2005), as ocupações mais antigas da região datam do primeiro milênio d.C., passando posteriormente por sucessivos "períodos de transformação", até se converterem na sociedade xinguana atual. O último período identificado pelo autor (c. 1950-presente), denominado de "moderno", caracteriza-se pelo estabelecimento definitivo do Estado brasileiro no território, sobretudo através da criação do Parque Indígena do Xingu em 1961.³ Embora seja um dispositivo evidente de proteção à sociobiodiversidade indígena, o Parque instituiu, ao mesmo tempo, um processo irreversível de contato com a sociedade nacional e de apropriação massiva dos "costumes dos brancos" (*kagaihá ügühütu*), do qual a disseminação do português é apenas uma de suas consequências.

Fausto (2011) relata como nos últimos anos o número de assalariados entre os Kuikuro aumentou vertiginosamente, crescendo também a entrada de mercadorias nas aldeias. Em resposta ao contato cada vez mais intenso com a cidade e ao desinteresse dos jovens em aprender sua "cultura", em especial os extensos repertórios de cantos que estruturam os mais diferentes rituais kuikuro, o cacique Afukaká, da aldeia kuikuro de Ipatse, deu início a um amplo "Projeto de Documentação" dos rituais de seu povo para garantir a sua transmissão às futuras gerações. A ideia surgiu depois de ele conhecer nos EUA o imponente cassino Pequot (povo indígena da Nova Inglaterra), "com museu, *spa*, campo de golfe e empregados não indígenas" (Fausto 2010:03). O impacto da visita ao cassino levou-o a projetar um uso da tecnologia e do dinheiro que não apenas procurasse inverter a assimetria entre brancos e índios, mas também evitar a perda da "cultura", utilizando-os a serviço da memória, "na esperança de que isso sirva tanto ao passado como ao futuro" (2010:14).

O "Projeto de Documentação Kuikuro" teve início em 2002, com a criação da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIXAX), envolvendo antropólogos do Museu Nacional (UFRJ) e cineastas da ONG Vídeo nas Aldeias. Ao longo de pouco mais de dez anos de execução do Projeto, um centro de pesquisas foi construído na aldeia de Ipatse, com equipamentos de última geração para registro, edição e armazenamento de imagem e som. Além disso, formou-se uma equipe de jovens pesquisadores e cinegrafistas locais responsável pela constituição de um enorme acervo digital de cantos e expressões rituais, e também pela produção de uma série de filmes de curta, média e longa metragens.

O "cinema kuikuro" logo se transformou na face mais conhecida daquele Projeto. Seu caráter político e instrumental renderia um artigo exclusivo sobre o tema. Aqui, no entanto, interessa-me questionar de que forma tal manifestação artístico-cultural vem desempenhando um papel na transmissão e na preservação da memória social, ou ao menos no sentido da memória dos rituais daquele povo. Este é um dos objetivos principais de seus realizadores – "preservar a cultura" ou, como preferem dizer, "guardar a cultura" – e opto aqui por levá-lo a sério, em vez de encará-lo como mera retórica patrimonialista.

Cinema feito para "guardar"

Os Kuikuro começaram a fazer cinema a partir de uma primeira oficina de vídeo realizada na aldeia de Ipatse pela organização Vídeo nas Aldeias (VnA)⁴ ainda no primeiro ano de execução do "Projeto de Documentação".

Trabalhando em rede com mais de 30 povos indígenas no Brasil, o VnA chegou em Ipatse a convite dos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franquetto, então coordenadores do Projeto. A documentação audiovisual levada a cabo em parceria com o VnA, como nota Takumã Kuikuro⁵ (on-line), seguiu dois "caminhos" distintos, resultando no que passou a ser chamado de "filmes de rituais" e nos filmes voltados para a audiência não indígena.

No primeiro caso, está em jogo o registro na íntegra de rituais para armazenamento, visionamento e circulação no interior das aldeias. No segundo, a produção de filmes curta, média e longa metragens para exibição em salas e festivais de cinema, como forma de divulgar a "cultura kuikuro" para a audiência não indígena. Em ambos os casos, destaca-se uma abordagem original do ritual, seja ela orientada pela ideia de "guardar" a totalidade de um conhecimento específico, ou pelo esforço em performar para os espectadores de fora das aldeias as complexas relações que estão em jogo nos rituais kuikuro, como veremos adiante.

Em relação ao primeiro "caminho" tomado pelos realizadores kuikuro, de fato, até as filmagens de *Hiper Mulheres* (80', 2011) em 2010, foram registrados dezenas de rituais e editados com esse material filmes cuja circulação "se restringe, geralmente, às sessões noturnas de cinema no pátio central da aldeia ou aos momentos em que o gerador principal é ligado e as sessões ocorrem nas casas equipadas com aparelho reproduzidor de DVD e televisão" (Belisário 2014a:35) (ver fig. 1). Os chamados "filmes de rituais", que chegam a ter três horas de duração e cuja edição preserva quase integralmente as sequências músico-coreográficas dos rituais, com cortes pontuais que apenas suprimem o excesso de repetições, são para os realizadores kuikuro de suma importância. Além de constituírem a expressão mais concreta do enorme esforço feito para "guardar a cultura", sua intensa circulação entre os Kuikuro mostra, ao mesmo tempo, quão "próximo" o audiovisual está hoje das aldeias e quanto ele já "entrou" na cultura indígena.

O audiovisual está bem próximo da cultura, entrou na cultura indígena mesmo. [...] Nós temos dois caminhos de trabalho, [um deles é] o registro do ritual pra circular na comunidade, não é pra mostrar pra fora, são mais ou menos duas, três horas de duração, só ritual mesmo... Muito importante registro do ritual, eles podem assistir sem parar.. Qualquer motor ligado na aldeia, cada um tocando filme de ritual em casa. Por isso, o audiovisual está muito próximo da comunidade (Takumã on-line).

O comentário de Takumã nos leva a pensar na complexidade do processo de apropriação do audiovisual no contexto indígena, que envolve não apenas o grupo seletivo de pessoas que vêm lidando mais diretamente com

essa nova tecnologia, mas a totalidade da comunidade. Remete, portanto, ao caráter performativo dos filmes, ou seja, ao fato de que eles desencadeiam – e colaboram – para um amplo processo reflexivo implicado na própria dinâmica da vida indígena, na qual a “cultura” está constantemente sendo produzida, repensada, reinventada. Como notou Brasil (2013), este aspecto performativo dos filmes indígenas, isto é, o seu potencial em retornar ao mundo, “causando desdobramentos inauditos” (2013:247), já estava colocado desde a experiência inaugural do VaA com o filme *A festa da moça* (1986), em que vemos os índios Nambiquara, entusiasmados com as imagens em vídeo de seus rituais, retomarem uma cerimônia que haviam abandonado há mais de 20 anos.

Os “filmes de rituais” não são uma exclusividade dos realizadores kuikuro. Ao contrário, constituem um estilo que se generalizou entre diferentes grupos indígenas brasileiros justamente por sua popularidade no contexto aldeão. Referindo-se ao caso dos índios Mebêngôkre (Kayapó), Demarchi (2015) nota como por meio das chamadas “filmagens rituais” mobilizam-se e circulam “conhecimentos, formas rituais, *designs* de objetos cerimoniais, grafismos da pintura corporal, canções e passos de dança – enfim, tudo aquilo que os Mebêngôkre denominam *kukràdjà* [‘cultura’]” (2015:86).

De maneira similar ao que ocorre com os “filmes de rituais” kuikuro, as “filmagens rituais” kayapó são marcadas pela longa duração, traço estilístico que, segundo aquele autor, não deveria denotar um uso rudimentar do vídeo, mas, ao contrário, uma escolha nativa: “Mebêngôkre gosta assim, tem que mostrar a festa inteira”, disse certa vez um cinegrafista local ao autor. Gravadas em DVD e distribuídas aos habitantes das aldeias, essas filmagens alimentam extensos “circuitos imagéticos” (Demarchi 2015:85) no sul do Pará (Brasil), por meio dos quais o conhecimento ritual vem sendo consumido com claro espírito agonístico. Nesse contexto, sessões de vídeo impulsionam a produção de festas, feitas com o objetivo de serem mais “bonitas” do que aquelas exibidas na tela, posto que serão gravadas e assistidas por outros grupos, “em outras pontas do circuito” (2015:90).

Voltando ao caso kuikuro, a documentação extensiva de seus rituais não incluiu apenas filmagens das festas, mas gravações em separado com os cantores, os pajés e outros especialistas locais das narrativas míticas e dos repertórios cancionais vinculados àquelas cerimônias. Esse trabalho, realizado pelos cinegrafistas kuikuro em parceria com antropólogos e cineastas não indígenas, resultou no maior acervo digital existente de expressões orais de um povo amazônico, recentemente organizado em uma coleção de 47 DVDs. Ao mesmo tempo, implicou uma renegociação dos padrões de valor em jogo nos processos locais de transmissão do saber ritual, como nota Fausto (2016).⁶

No entanto, como já vimos, para além da construção desse amplo acervo digital de *performances* e conhecimentos rituais, há ainda um outro "caminho" tomado pelo "Projeto de Documentação Kuikuro": a produção de filmes voltados à audiência não indígena. E é nessa direção que seguiremos a partir de agora.

Fig. 1. Sessão de cinema no centro da aldeia Kuikuro de Ipatse. Alto Xingu, 2010. Foto: Leonardo Sette



Com quantas mãos se guarda uma "cultura"?

Os filmes kuikuro voltados para a audiência não indígena envolvem um forte componente reflexivo, no sentido de que resultam de um esforço em "demonstrar performaticamente 'a sua cultura'" (Carneiro da Cunha 2009:313). Aqui, abordaremos em especial os filmes nos quais o ritual e os conhecimentos a eles associados constituem o tema central, a saber: *Nguné Elü – O dia em que a lua menstruou* (28', 2004), *Imbé Gikegü – O Cheiro de Pequi* (36', 2006), *Hiper Mulheres* (80', 2011), e *Porcos Raivosos* (10', 2012), este último dirigido por mim e Leonardo Sette. Produzidos em parceria com o VnA, estes filmes são também os que alcançaram maior audiência fora da aldeia, via participação em festivais nacionais e internacionais e exibição em salas regulares de cinema.⁷ Tal recorte deixa de fora da análise, portanto, os filmes mais recentes de Takumã Kukuro, que expressam um interesse crescente por temáticas não indígenas, como mencionei em nota anteriormente.⁸

Em primeiro lugar, é preciso destacar o caráter polifônico e compartilhado das produções sobre as quais falaremos adiante, ainda que diferentes estratégias tenham sido adotadas ao longo do tempo para explicitar a sua autoria. Como nota Fausto (2016), observam-se duas estratégias distintas. A primeira, presente na etapa inicial do trabalho e que se expressa nos créditos dos filmes *O Cheiro de Pequi* e *O dia em que a lua menstruou*, destaca o "protagonismo indígena", conferindo o crédito da "direção" aos realizadores kuikuro e atribuindo aos não índios o crédito tanto quanto vago de "coordenadores de oficina". A segunda e mais recente estratégia procura "expressar melhor o caráter polifônico e compartilhado da produção" (no prelo:09), atribuindo a índios e não índios os créditos das diferentes funções desempenhadas em uma determinada produção. Foi assim em *Hiper Mulheres*, filme codirigido por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, e também em *Porcos Raivosos*, cuja "direção" é assinada por dois não índios (Isabel Penoni e Leonardo Sette), a "produção", por Fausto e Takumã, e o "roteiro", por mim e o elenco de atrizes kuikuro.

Ainda que as diferentes estratégias para explicitar a autoria desses filmes mudem inteiramente a maneira como eles são recebidos pelo público, eventualmente sendo tidos como mais ou menos "indígenas", dependendo da procedência de quem assina a direção do trabalho, tomo-os aqui como expressões de um mesmo projeto coletivo. Acredito que a questão que geralmente se coloca, sobretudo no contexto dos festivais de cinema, em relação à autoria desses filmes, sobre o seu caráter verdadeiramente "indígena", seja uma falsa questão. Não apenas porque, como notou Fausto (2011), o que pode nos parecer "inautêntico" nesse cinema talvez seja exatamente o que ele tem de mais autêntico,⁹ mas porque, para compreendermos o cinema produzido no bojo do "Projeto de Documentação Kuikuro", parece-me necessário procurar superar duas leituras opostas, mas igualmente controversas: a da *aculturação*, de um lado (os filmes são índices de uma mundialização assimilada passivamente), e a da *apropriação*, de outro lado (os vídeos são ativamente e deliberadamente "indigenizados", cf. Sahlins 1997a, 1997b).

A produção cinematográfica sobre a qual viemos falando resulta de um projeto elaborado coletivamente e, ainda que se tenha optado por destacar a autoria indígena num primeiro momento, e a não indígena num segundo momento, aquele fato essencial não muda. A meu ver é justamente o aspecto coletivo que determina a especificidade da linguagem cinematográfica que foi desenvolvida ao longo do tempo, resultando na série de filmes que nos interessa aqui. A complexidade de sua abordagem reside no fato de que a produção dessa linguagem específica, que dá forma ao que poderíamos chamar de um "cinema kuikuro", em que está em jogo a produção e o arma-

zenamento de uma determinada "cultura" indígena, é um ato que envolve de forma ativa não apenas a comunidade local e os realizadores kuikuro, mas também cineastas e antropólogos de fora da aldeia.

Voltando-nos para os filmes dirigidos ao público externo propriamente ditos, com exceção de *Porcos Raivosos*, que encena um mito kuikuro, todos os outros são documentários sobre rituais específicos. Frutos das primeiras oficinas realizadas pelo VnA na aldeia Ipatse, entre 2002 e 2005, *O dia em que a lua menstruou* (2004) e *Cheiro de Pequi* (2006) foram os primeiros filmes realizados. Ambos resultam de exercícios propostos pelos coordenadores das oficinas, que estimularam os cinegrafistas indígenas a interagir com os acontecimentos em curso na aldeia. Assim, *Cheiro de Pequi* nasce das filmagens do ritual associado à colheita do Pequi (*Caryocar brasiliense*), que acontecia em Ipatse durante a primeira oficina realizada em 2002 (ver fig. 2), enquanto *O dia em que a lua menstruou* surge de gravações das ações rituais que se sucederam a um eclipse lunar ocorrido em meio à exibição do filme *A Guerra do Fogo* (1981), atividade que integrava a oficina de 2003.¹⁰

As filmagens de *Hiper Mulheres* (2012) ocorreram, por sua vez, quase dez anos depois da primeira oficina, ou seja, quando os cinegrafistas kuikuro, em parceria com o VnA e os pesquisadores do Museu Nacional, já tinham produzido uma série de outros curtas e média-metragens e filmado dezenas de horas de rituais para serem conservados em amplos arquivos digitais. Todo o conhecimento acumulado até ali foi fundamental para a realização do novo filme, que é o primeiro longa-metragem produzido visando ao público não indígena. Trata-se de um filme sobre o maior e mais importante ritual intertribal feminino kuikuro, o *Jamurikumalu*, que não era realizado em Ipatse há 30 anos. Filmado entre março e setembro de 2010, *Hiper Mulheres* tem como mote narrativo a dinâmica de transmissão dos cantos femininos, acionada pela realização daquele ritual específico (ver fig. 3).

Dividido em duas grandes partes, separadas por um intervalo temporal, o filme começa mostrando os primeiros movimentos na aldeia em torno daquele ritual, cuja realização, no entanto, ainda é incerta, uma vez que a principal cantora kuikuro, a única que domina a totalidade dos cantos da festa, encontra-se doente. Esse "fiapo de drama" (Andrade 2011) motiva toda a primeira parte do filme, levando o espectador para dentro da engrenagem dos grandes rituais xinguanos, cuja execução depende do conhecimento de extensos repertórios cancionais, "guardados" na cabeça de alguns poucos "mestres de canto" (*eginhoto*). Com essa abordagem minimalista que revela uma certa "cultura" dos rituais xinguanos, a segunda parte do filme abre o foco para a *mis en scène* do *Jamurikumalu*, mostrando toda a exuberância deste ritual através de longas sequências panorâmicas. A articulação entre

as duas partes do filme faz com que *Hiper Mulheres* realize, como notou Belisário (2014a), "uma singular e inédita composição de imagens que facilmente veríamos nos 'filmes da aldeia', cujo interesse principal são as performances rituais filmadas em longos planos-sequência, e imagens que geralmente vemos nos filmes endereçados ao público *kagaiha* (os brancos), manifestações da 'cultura com aspas'" (2014a:38).¹¹

Por fim, produzido no mesmo período das filmagens de *Hiper Mulheres*, *Porcos Raivosos* encena o principal mito associado ao ritual das *Jamurikumalu*, que narra a transformação das mulheres kuikuro em "hiper-seres", chamados *itseke*.¹² Primeiro filme de ficção realizado em parceria com os Kuikuro a alcançar ampla audiência não indígena via exibição nos principais festivais de cinema do Brasil e do mundo, o curta faz um interessante par com o longa produzido concomitantemente, permitindo uma compreensão mais ampla do ritual das *Jamurikumalu* e do que está em jogo de uma forma geral na realização de rituais entre os Kuikuro (ver fig. 4).

Evidentemente, há muito mais para se dizer sobre cada um desses filmes. No entanto, interessa-nos aqui pensá-los em relação, procurando identificar o que eles dão a ver ou, para usar os termos locais, o que eles "guardam" dos rituais kuikuro.

Fig. 2. Processo de filmagem de O Cheiro de Pequi. Alto Xingu, 2005. Foto: Vincent Carelli



Fig. 3. Filmagem de Hiper Mulheres. Alto Xingu, 2010. Foto: Carlos Fausto



O jogo entre ficção e documentário no "cinema kuikuro"

Os documentários sobre rituais voltados ao público não indígena procuram, de uma forma geral, apresentar o panorama das ações que envolvem a produção de uma festa, não apenas aquelas que constituem a sua dimensão performática, isto é, os cantos e as danças realizados no centro da aldeia, mas também uma série de outras ações que ocorrem nos bastidores, como a produção da comida, a recepção e o pagamento aos convidados etc. É nesse sentido que mencionei anteriormente que esses filmes revelam uma certa "cultura" dos rituais kuikuro.¹³

A noção de "cultura" e também as de "tradição" e "costume" são trazidas pelos Kuikuro pelo termo *ügühütü*, que designa "modos de ser" em diferentes contextos, como nota Fausto (2010):

Trata-se de um vocábulo extremamente produtivo, que se ouve recorrentemente, designando "modos de ser" nos mais diversos contextos. Assim, por exemplo, *kaqaiha ügühütü* é "o costume dos brancos", assim como o dos Xinguanos é *kuge ügühütü* ou *tisügühütü*, "o nosso [excl.] costume". O termo pode ser usado para se referir aos hábitos de um animal, mas também ao modo de utilizar-se um objeto, como na expressão *kahehijü ügühütü*, "o costume da câmera" (isto é, o modo de operá-la) – expressão, aliás, que deu origem ao título do documentário

O manejo da câmera. Tudo tem seu "modo de ser" e boa parte do conhecimento que se pode adquirir sobre o mundo consiste em saber o *ügühütu* dos entes que nos rodeiam: pessoas, animais, espíritos, objetos (2010:08).

Se tudo tem o seu "modo ser", os rituais *kuikuro* certamente têm os seus também, apresentando cada um deles características específicas, mas também uma série de traços em comum. Se estiver correta, deveríamos então poder falar em *Jamurikumalu ügühütu*, *Hagaka ügühütu*, *Kwarup ügühütu* etc., para nos referirmos à "cultura" dos mais diferentes rituais *kuikuro*. Confesso que nunca ouvi este tipo de expressão em campo, mas parece-me ser exatamente isso o que sugerem os documentários sobre rituais realizados no bojo do "Projeto de Documentação": que cada festa tem a sua "cultura" específica, ou o seu modo particular de ser (feita).

Esse panorama de ações apresentado pelos documentários *kuikuro* não é construído apenas através de uma prática documental que registra os acontecimentos no calor da hora, à medida que eles vão acontecendo no curso da ação ritual. Como já foi notado algumas vezes por outros autores, a prática documental *kuikuro* envolve recursos ou procedimentos de ficção (Belisário 2014a), traço que a aproxima de uma certa produção documental ocidental contemporânea, que opera "na indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance" (Feldman 2012:14).¹⁴ De forma geral, o recurso à ficção é acionado sempre que se quer reconstituir ações que por algum motivo não puderam ser registradas no momento em que aconteceram. Este é o caso, por exemplo, de boa parte das ações rituais que aparecem no filme *O dia em que a lua menstruou*, que foram reencenadas nos dias que se seguiram ao eclipse lunar que tematiza o filme (Fausto 2012; Belisário 2014a).

Procedimentos de ficção são também utilizados na própria construção da *mis-en-scène* documental, como notou Belisário (2014a) em relação ao filme *Hiper Mulheres*. Trata-se, neste caso, de um aspecto generalizado da *performance* dos sujeitos filmados, que se expressa no fato de nunca dirigirem o seu olhar para a câmera, "*comme si le cinéma n'était pas là*" (Comolli 2008:419). Esse "jogo de ficção" que se observa por dentro do próprio "jogo documental" mostra o quanto os *Kuikuro* estão hoje implicados num processo de se autoconstruírem como personagens de uma "realidade" ou, deveríamos dizer, de uma "cultura", supostamente autônoma e independente da operação cinematográfica. No entanto, como destaca Belisário, o imponderável das situações filmadas muitas vezes se impõe, rompendo com a ilusão documental e revelando o seu aspecto essencialmente ficcional.

Vincent Carelli costuma dizer que a ficção nunca foi uma questão para os Kuikuro, mas antes um método regular de trabalho: "Há uma característica entre os Kuikuro muito marcada. É que tudo vira ficção. Tudo é combinado" (Carelli citado em Carelli et al. 2011:99). Além de constituir recurso fundamental na produção da própria cena documental, como acabamos de ver, a ficção é também usada no "cinema kuikuro" para estabelecer diferentes planos de ação. Refiro-me aqui às passagens e aos filmes em que se recorre à ficção de maneira explícita, abrindo um parênteses na documentação dos rituais para a encenação dos mitos. Esse é o caso em *O Cheiro de Pequi*, documentário entrecortado por fragmentos da encenação do mito de origem do Pequizeiro, e em *Porcos Raivosos*, filme que encena o mito de origem das *Jamurikumalu* (hiper mulheres). Minha hipótese é a de que a diferenciação assumida entre esses dois planos de ação, o documental e o ficcional, expressa ou "guarda" um aspecto fundamental dos rituais xinguanos, quer dizer, que a produção cinematográfica kuikuro estaria operando segundo uma lógica ritual, como procurarei mostrar adiante.

Como mencionado em nota anterior (nota XIV), os rituais xinguanos estruturam-se em torno de um conjunto musical, uma ou mais narrativas míticas, uma rotina coreográfica precisa, e muitas vezes também um estilo de jogo específico, como a disputa de dardos do Hagaka (Penoni 2010). Como procurei mostrar em minha dissertação de mestrado, em diálogo com o que já haviam sugerido Fausto, Franchetto e Montagnani (2011), há entre esses diferentes gêneros acionados pelo ritual (música, dança, mito, jogo) uma relação de *coindexação*, que é o que os articula em um mesmo repertório, capaz de ser memorizado e transmitido intergeracionalmente.¹⁵ Assim, observa-se em algumas narrativas míticas a referência explícita a determinadas sequências rituais, da mesma forma que algumas sequências rituais atualizam certos fragmentos míticos. Desse modo, o conhecimento associado a um ritual específico reúne sempre uma multiplicidade de gêneros e suportes sistematicamente encaixados ou plugados uns nos outros (Penoni 2010:89).

Operando com as noções deleuzianas de "campo" e "fora-de-campo" ou "extracampo", na esteira do que já havia sido feito por Brasil (2012) em outro contexto, Belisário (2014a, 2014b) nos oferece uma interessante análise das relações entre os documentários sobre rituais kuikuro e toda uma dimensão mítica e sobre-humana à qual eles fazem referência, mas que efetivamente se encontra fora do alcance da câmera. Segundo o autor, aqueles filmes estão repletos de vestígios dessa outra "dimensão ontológica", que não apenas se encontra a uma distância sobre-humana no contíguo espacial "fora-de-campo" (a floresta que cerca a aldeia), mas

que fundamentalmente representa uma outra "perspectiva", na acepção de Viveiros de Castro (2002).

De acordo com a análise de Belisário, o "fora-de-campo" dos *itseke* enfatiza, por um lado, o que Deleuze chama de aspecto *absoluto* (Deleuze 1985, 2013) do "fora-de-campo", para se referir não ao espaço que se encontra "ao-lado" do quadro e que com ele formaria um conjunto homogêneo (aspecto *relativo*), mas a um alhures mais radical, que excede "qualquer espaço e qualquer conjunto" (2013:279). Com a identificação dos dois aspectos que atribui ao "fora-de-campo", Deleuze complexifica, por exemplo, o que Burch (2015) já havia formulado. Segundo este autor, o "espaço-fora-da-tela" seria dividido em espaço *imaginário* e *concreto*, convertendo-se o primeiro no segundo, *retrospectivamente*, na medida em que entra em campo e, portanto, deixa de ser "extracampo". Já para Deleuze, é em si mesmo, enquanto tal, que o "extracampo" contém dois aspectos, sendo o segundo deles justamente aquilo que impede todo o sistema de se fechar completamente.

Porém, se para Belisário o "fora-de-campo" sobre-humano dos filmes sobre rituais *kuikuro* enfatiza o aspecto *absoluto* deleuziano do "fora-de-campo", remetendo assim a um plano virtual, "transespacial" e "espiritual", haveria ainda um segundo traço que o singulariza. Nesses filmes, aquele espaço impossível de ser enquadrado por completo, propriamente invisível, representaria também uma *disjunção ontológica*, quer dizer, "o fora-de-campo é aqui o Outro do campo, o questionamento radical da própria possibilidade do campo como 'ponto de vista' soberano" (Belisário 2014a:123).

Embora não discorde da análise de Belisário, creio que seja possível também propor uma outra abordagem, considerando a participação do "cinema *kuikuro*" em um projeto maior motivado pela ideia de "guardar a cultura". Baseio tal abordagem em uma percepção de que os fragmentos míticos presentes nos filmes *kuikuro* endereçados ao público não indígena não remetem apenas a um "fora-de-campo" ilimitado, invisível e constitutivo de uma outra ontologia. Eles indicam, ao mesmo tempo, a existência de extensas tramas míticas que, associadas a rituais específicos, formam com eles conjuntos fechados e, portanto, passíveis de serem enquadrados em sua totalidade, ainda que uma parte de cada vez. Trata-se, a meu ver, de um aspecto fundamental do conhecimento ritual xingvano, que é o fato de ele entrelaçar diferentes gêneros de arte tradicional que mantêm entre si uma relação de *coindexação*.

Nesse sentido e para continuar operando com as noções deleuzianas, seria talvez mais adequado dizer que a presença declarada da ficção nos

filmes sobre rituais *kuikuro* enfatiza o que Deleuze (1985) chama de aspecto *relativo* do "fora-de-campo", no qual está em jogo a ideia de que todo enquadramento é apenas um recorte de uma realidade maior que a imagem oculta, ou seja, "um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele se comunica" (1985:22). "Campo" e "fora-de-campo", neste caso, seriam sempre unidades relativas e intercambiáveis, uma vez que, dependendo do enquadramento, o que estivesse no "fora de campo" poderia passar para o "campo", "com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito" (1985).

É preciso ressaltar que não estou reivindicando aqui a relatividade de um "fora-de-campo" que se encontra em contiguidade física, fenomenológica, em relação ao "campo", mas de um "fora-de-campo" contíguo ao "campo" apenas na medida em que os dois representam diferentes gêneros expressivos entrelaçados e acionados por um ritual específico. Assim, ao aspecto *relativo* do "fora-de-campo" mítico a que os filmes sobre rituais *kuikuro* fazem referência impõe-se a relação de *coindexação* que este "fora-de-campo" mantém com o "campo" do ritual, expressando a mnemotécnica que estrutura o próprio conhecimento ritual *kuikuro*, quer dizer, "campo" e "fora-de-campo", neste caso, estariam articulados a partir de certos pontos de encaixe, só assim formando conjuntos comuns.

Esse caráter da relação entre o "campo" do ritual e o "fora-de-campo" do mito, não apenas *relativo*, mas também revelador de *encaixes* e *coindexações*, pode ser verificado em *O Cheiro de Pequi*, por exemplo, que, como já mencionei anteriormente, documenta o ritual associado à colheita do pequi, sendo entrecortado por fragmentos da encenação do mito de origem do pequizeiro. O filme estrutura-se em dois eixos principais, o da documentação do ritual e o da encenação do mito, que convergem em um ponto específico, um ponto de encaixe, a partir do qual cada um deles remete ao outro, simultaneamente. Trata-se do momento em que Mariká, o anti-herói do mito de origem do pequizeiro, executa o canto que o Sol lhe ensinou para que pudesse reconquistar suas duas mulheres, apaixonadas pelo Jacaré. Este canto, presente no mito de origem do pequizeiro encenado no filme, atualiza-se no ritual do pequi, constituindo uma ação precisa de sua rotina, a qual foi documentada pelos cinegrafistas *kuikuro* e que se encontra editada no filme. Assim, do ponto de vista da documentação do ritual, aquela ação precisa (chamada a reza do Sol) remete a um "fora-de-campo" mítico que se associa especificamente àquele ritual e que o filme dá a ver apenas parcialmente. Por outro lado, do ponto de vista da encenação do mito, aquela mesma ação remete a um "fora-de-campo" ritual associado àquele mito específico e que o filme também dá a ver apenas parcialmente.

Este mesmo aspecto da relação entre "campo" e "fora-de-campo", entre ritual e mito no cinema kuikuro fica evidente se colocarmos lado a lado filmes como *Hiper Mulheres* e *Porcos Raivosos*. Por exemplo, em meio à sequência de ações dramáticas que este último coloca em cena, baseada no mito de origem das *Jamurikumalu* (hiper mulheres), encontra-se um canto coletivo, executado no momento em que as personagens femininas, temendo serem atacadas por porcos raivosos, transformam-se em mulheres espírito (*iseke*). Trata-se de um dos cantos centrais do ritual das *Jamurikumalu* que, de modo geral, consiste numa atualização daquele episódio mítico. A narrativa de origem das *Jamurikumalu*, assim como o filme baseado nesta narrativa guardam, portanto, um fragmento preciso do ritual homônimo, que se encontra no "fora-de-campo". Mas essa relação se inverte em *Hiper Mulheres*, filme que focaliza o ritual das *Jamurikumalu*, fazendo referência a uma série de fragmentos do mito encenados em *Porcos Raivosos*, que agora se encontra no "extracampo", e assim por diante, num jogo em que uma peça sempre levará à outra, interminavelmente.

O jogo entre ficção e documentário expressa, assim, um aspecto fundamental do conhecimento ritual kuikuro, que é a relação de coindexão entre mito e os mais diferentes gêneros de arte tradicional acionados no contexto das festas. Ao mesmo tempo, constitui um dos traços principais do cinema de que temos falado nas últimas páginas, o qual, ao operar segundo a mnemotécnica dos rituais kuikuro, vem realizando algo mais que um mero registro cultural, inserindo-se no próprio sistema de transmissão daquele conhecimento ritual.

Fig. 4. Still do filme Porcos Raivosos



Conclusão

O contexto mais recente de internacionalização das políticas de patrimonialização tem apresentado uma proliferação de projetos de proteção do patrimônio material e imaterial de povos nos quais a tecnologia audiovisual e digital assume papel cada vez mais central. Na maioria das vezes, esses projetos expressam processos locais de apropriação de noções como as de "cultura" e "tradição" que, embora sejam elaboradas fora das comunidades indígenas, são por elas digeridas e ressignificadas, voltando para o espaço interétnico de diversas formas, que vão desde a crítica nativa daqueles conceitos (Sahlins 1997; Carneiro da Cunha 2009; Clifford 2001) à sua performatização (Graham 2005; Barcelos Neto 2006; Fiorini & Ball 2006).

Frequentemente, os resultados desses projetos são abordados na literatura antropológica de uma perspectiva política e sociológica que, com poucas exceções, não reconhece muito mais do que o seu caráter instrumental. Isto se explica em função de os processos reflexivos de objetivação e espetacularização da "cultura" neles implicados dificilmente escaparem de uma análise orientada pelos paradigmas da aculturação e da invenção da tradição, que projetam um "espectro de inautenticidade" (Jolly 1992) sobre povos indígenas imersos em contextos pós-modernos (Fausto 2006).

Nessa comunicação, procurei fugir deste tipo de abordagem, buscando analisar, em relação ao caso kuikuro, a produtividade do que costuma ser chamado de retórica ou discurso patrimonialista da "perda" (Gonçalves 1996). Incorporado à ideia central para os Kuikuro de "guardar a cultura", aquele discurso vem impulsionando junto a esse povo a produção de novas manifestações artístico-culturais que expressam formas originais de armazenamento e rememoração, sobretudo de seu conhecimento ritual. Trata-se objetivamente de uma produção fílmica que, por um lado, armazena extensivamente o conhecimento ritual kuikuro e, por outro, conserva alguns de seus princípios estruturantes, como a relação de coindexação entre diferentes gêneros de arte tradicional, traduzida para o cinema pelo jogo entre o documentário e a ficção.

Recebido em 04 de setembro de 2017

Aprovado em 20 de agosto de 2018

Isabel Penoni é diretora de teatro, cineasta e antropóloga, com mestrado e doutorado em Antropologia Social e pós-doutorado pelo Musée du quai-

-Branly (Paris, França). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio. Desenvolve projetos colaborativos de pesquisa, criação cênica e produção fílmica em diferentes áreas indígenas do mundo e na periferia urbana do Rio de Janeiro. É diretora e fundadora do grupo teatral carioca Cia Marginal. No cinema, dirigiu *Porcos Raivosos?* (10', 2012) e *Abigail* (17', 2016), ambos exibidos na Quinzena dos Realizadores (Cannes 2012 e 2016) e premiados em diversos festivais nacionais e internacionais. E-mail: isabelpenoni@gmail.com

Notas

* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no colóquio internacional "Le cinema amerindien aujourd'hui: genres, auteurs, effets", organizado por mim e Emmanuel de Vienne, e realizado pela FABRIQ'AM, em maio de 2016, no Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, Amphithéâtre Bâtiment Max Weber, Université Paris Ouest Nanterre. O texto contou na ocasião com comentários de Philippe Erikson (Paris Ouest Nanterre La Défense) e Jessica De Largy Healy (Musée du Quai-Branly).

1 Usarei *cultura* com aspas sempre que estiver me referindo ao uso reflexivo que populações autóctones vêm fazendo da noção de *cultura* em contexto interétnico, tal como apontado por Carneiro da Cunha (2009).

2 Para saber mais sobre os Kuikuro, consultar a página do "Projeto de Documentação da Língua Karib do Alto Xingu ou Kuikuro", Programa DOBES, em www.mpi.nl/dobes, assim como o verbete "Kuikuro" da Enciclopédia dos Povos Indígenas, em www.socioambiental.org (os conteúdos das duas páginas são de autoria de Bruna Franchetto).

3 A demarcação de terras indígenas no Brasil é uma determinação da Constituição de 1988. Embora reconhecidas como bens inalienáveis da União, os índios têm "a posse permanente e o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes" (art. 20). Idealizado pelos sertanistas Claudio, Orlando e Leonardo Villas Boas, o projeto pioneiro do Parque Indígena do Xingu (PIX) foi homologado em 1961 pelo então presidente Jânio Quadros. Com 2.642.003 hectares, o PIX foi administrado pelos irmãos Villas Boas até 1975 e, depois, por sucessivas gestões da Fundação Nacional do Índio (Funai). A partir de 1990, a administração do Parque passou integralmente para os índios.

4 Dirigida pelo cineasta Vincent Carelli, a organização Vídeo nas Aldeias (VnA) foi criada no início dos anos 1980, com o objetivo de "tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e a manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais" (Gallois & Carelli 1995:62). Constituindo, inicialmente, apenas um centro de produção de vídeos, logo se tornou uma escola de cinema, responsável pela formação de uma geração de cinegrafistas indígenas, conhecida por suas obras de denúncia e caráter assumidamente instrumental e, cada vez mais, por filmes que expressam "um desejo de linguagem" (Bentes 2004).

5 Takumã Kuikuro participou de todas as oficinas realizadas pelo VnA na aldeia de Ipatse e, com o tempo, tornou-se o principal representante do que veio a se chamar Coletivo Kuikuro de Cinema. Atualmente, vem se aproximando cada vez mais da "cidade" para entender "como construir filmes fora da comunidade" (Takumã on-line). Formado pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro (Brasil), ele foi o realizador indígena selecionado para a residência artística do "People's Palace Projects", que resultou no filme *Ete Londres / London as a village*" (2016).

6 Fausto (2016) mostra como a "lógica de pagamento" que perpassa as relações locais de transmissão de conhecimento entre um "mestre" e seu pupilo teve que ser readequada a um novo contexto de relações acionado pela prática da documentação digital, na qual basicamente "there was no one learning on the other side" ("não existia ninguém aprendendo do outro lado") (2016:120). Nesse novo contexto, foi preciso criar um outro padrão de pagamento para os especialistas kuikuro que aceitaram registrar o seu conhecimento em arquivos digitais. A hora de gravação passou a ser o novo parâmetro que, uma vez definido, nunca chegou a ser questionado: "Once decided, this value became part of its own context of enactment [...]. It became the standard of *our* relationship, or as they say 'The Project' relationship" ("Uma vez decidido, esse valor se tornou parte do seu próprio contexto de atuação. Ele se tornou o padrão da *nossa* relação ou, como dizem, da relação do 'Projeto'") (2016:120-121).

7 Ao longo dos dez primeiros anos do "Projeto de Documentação", além dos filmes citados acima, foram produzidos alguns outros curta-metragens de menor audiência, entre eles *Kuhi Ikugu: Os Kuikuro se apresentam* (2006) e *Kahehijü ügühütu: O manejo da câmera* (2006), que tematizam a própria prática do vídeo entre os Kuikuro. Ambos figuram como "extras" do DVD "Kuikuro" (Vol. 1), da coleção "Cineastas Indígenas" (2006), que traz os dois primeiros filmes realizados em parceria com os cinegrafistas kuikuro: *O dia em que a lua menstruou* (2004) e *Cheiro de Pequi* (2006).

8 Os filmes mais recentes de Takumã resultam talvez de um terceiro "caminho" da produção audiovisual kuikuro, por meio do qual vem se experimentando não apenas "fazer filmes fora da comunidade", mas também estabelecer novas parcerias, para além daquelas já estabelecidas com o VnA e os pesquisadores do Museu Nacional, como é o caso em *Karioka* (20', 2014), filme de conclusão do curso de montagem feito por Takumã na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e também de *Ete Londres / London as a village* (2016), produzido pelo "People's Palace Project". Ao apontarem um novo rumo para o cinema kuikuro, alternativo ao que vem sendo feito em torno da ideia de "guardar a cultura", os últimos filmes de Takumã fornecem um interessante material de análise não só do ponto de vista estético e de linguagem, mas também sociológico, sobre o qual eu pretendo refletir numa próxima oportunidade.

9 A questão da autoria compartilhada e da apropriação da tecnologia ocidental pelos realizadores indígenas é levantada sempre que se quer atribuir um aspecto de impureza e inautenticidade a esta produção cinematográfica. O hibridismo, traço em si tão celebrado no contexto das artes contemporâneas de uma forma geral, é visto neste caso como índice de dominação cultural. Fausto (2011) problematiza a crítica, dizendo que o que vemos como inautêntico nesse cinema talvez seja exatamente o que ele tem de mais autêntico. Isto se explica porque a apropriação tecnológica, estética e de linguagem que fazem os realizadores indígenas do cinema "ocidental" não expressa tanto a sua colonização pelo branco, mas precisamente o inverso. O processo de "virar branco" (Kelly 2005) implicado na prática dos Kuikuro com o cinema deve ser visto, segundo Fausto, como resultado de uma lógica indígena de "abertura ao outro" (Lévi-Strauss 1991) ou de apropriação do exterior, que já

se encontrava presente no contexto das interações interindígenas antes mesmo do impacto colonial.

10 O evento do eclipse durante a exibição de vídeo da oficina de 2003 e as ações rituais que se sucederam a ele encontram-se descritos e analisados em Fausto (2012).

11 Uma etnográfica completa do filme *Hiper Mulheres* encontra-se em Belisário (2014a).

12 Os *itseke* são os seres prototípicos da alteridade e, entre os xinguanos, a prototipia remete invariavelmente a um tempo em que todas as coisas e todos os seres viviam na condição de "pessoa", isto é, eram dotados de intencionalidade, reflexividade e capacidade comunicativa (Fausto 2012). Os Kuikuro geralmente traduzem *itseke* por "bicho", em contraposição à "gente" (*kuge*). Onipresentes no mito ou na fabulação coletiva acerca das "origens", os *itseke* ou "hyper seres", como os identifica Franchetto (2003), possuem três traços fundamentais: o excesso, a invisibilidade e um impulso predatório. Eventualmente aparecendo sob a forma ou através da imagem dos mais diversos animais, artefatos, fenômenos naturais e até pessoas, ao estabelecerem contato com os homens, os *itseke* causam-lhes doenças.

13 "Os rituais kuikuro dividem-se basicamente em cerimônias para homenagear mortos ilustres e em festas de 'espíritos' (*itseke*)" (Fausto 2011), sendo as primeiras invariavelmente intertribais e realizadas uma só vez para cada pessoa homenageada, e as últimas, quase sempre, celebradas no contexto intratribal. Mais numerosas que as primeiras, as festas de "espírito" constituem uma das etapas da relação que se estabelece entre índios e *itseke* via adoecimento. Como mencionado anteriormente, os *itseke* caracterizam-se por um impulso predatório, que se expressa no hábito de roubar as almas dos homens, causando-lhes assim doenças. Para reverter esse quadro de enfermidade, que indica também um estado de transformação, o doente deve se tornar dono do ritual associado ao agente patogênico, passando a alimentá-lo por meio da realização de sua festa. Todos os rituais kuikuro, sem exceção, estruturam-se em torno de um conjunto de cantos, uma ou mais narrativas míticas e uma rotina coreográfica precisa (Fausto 2008). Barcelos Neto (2004) notou ainda a centralidade dos rituais xinguanos para a manutenção das relações econômicas e políticas nos contextos inter e intratribais e, sobretudo, para a constituição da chefia.

14 Refiro-me aqui, particularmente, a uma série de filmes produzidos nos últimos 15 anos por documentaristas brasileiros, como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, entre muitos outros, que tratam das questões da teatralidade e da representação na vida, da *performance* em jogo nas narrativas feitas para a câmera, dos limites entre verdade e ficção, como notaram Feldman (2012) e Lins e Mesquita (2008).

15 Além da "indexação intergêneros", Fausto, Franchetto e Montagnani (2007) identificam uma série de outros princípios, como o "paralelismo", a "formulaicização" e a "ordenação", implicados na estruturação da informação dos diferentes gêneros articulados pelos rituais kuikuro. São esses princípios que, segundo os autores, garantem a eficácia mnemônica dos extensos repertórios rituais kuikuro, transmitidos de geração em geração.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Fabio. 2011. "Assalto à pureza". Cinética. On-line. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes20121.htm>. Acesso em 01/06/2016.
- BARCELOS NETO, A. 2004. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Universidade de São Paulo – USP.
- _____. 2006. "Des villages indigènes aux musées d'anthropologie". *Gradhiva*, 4:87-95.
- BELISÁRIO, Bernard. 2014a. *Cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG.
- _____. 2014b. "Os Itseke e o fora de campo no cinema Kuikuro". *Devires*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2:98-121.
- BRASIL, André. 2012. "Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo". *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1:98-117.
- _____. 2013. "Mise-en-abyme da cultura: a exposição do antecampo em Pi'õnhitse e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá". *Significação*, v. 4, n. 40:245-267.
- BURCH, Noel. 2015. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- CARELLI, Vincent et al. 2011. "Kuikuro". In: Ana Carvalho Ziller de Araújo (org.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias. pp. 92-109.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 2009. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify. Cap. 19, pp. 311-373.
- CLIFFORD, James. 2001. "Indigenous Articulations". *The Contemporary Pacific*, 13:468-490.
- DELEUZE, G. 1985. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2013. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DEMARCHI, André. 2015. *Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo Cultura – Beleza, Ritual e Políticas da Visualidade entre os Mebêngôkre – Kayapó*. Tese de Doutorado, IFCS-UFRJ.
- FAUSTO, Carlos. 2006. "A Indigenização da Mercadoria e suas Arma-dilhas". In: C. Gordon, *Economia Selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora Unesp/ISA; Rio de Janeiro: Nuti.
- _____. 2008. "Donos Demais: Maestria e Propriedade na Amazônia". *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 14 (2):280-324.
- _____. 2010. No registro da Cultura: o cheiro dos brancos e o cinema dos índios. In: V. Carelli & A. Ignacio de Carvalho (orgs.), *Vídeo nas Aldeias, 25 anos*. Vol. 1. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- _____. 2011. "Mil años de transformación: la cultura de la tradición entre los del Alto Xingú". In: Jean-Pierre Chaumeil; Oscar Espinosa & Manuel Cornejo (orgs.), *Por donde hay soplo: Estudios amazónicos en los países andinos*. Lima: IFEA/CAA/-PUCP. pp. 185-216.
- _____. 2012. "Sangue de Lua: Reflexões Ameríndias sobre Espíritos e Eclipses". *Journal de la Société des Américanistes*, v. 96, p. 63-80.
- _____. 2016. How Much for a Song: The Culture of Calculation and the Calculation of Culture. In: Marc Brightman; Carlos Fausto & Vanessa Grotti (orgs.), *Ownership and Nur-*

- ture: *Studies in Native Amazonian Property Relations*. 1. ed. Vol. 1. Oxford: Berghahn. pp. 133-155.
- _____. 2016. "A escrita da câmera: Reflexões sobre dilemas da produção indígena no Brasil" ["Écrire avec la caméra : éléments de réflexion sur les dilemmes de la production autochtone brésilienne"] Text présenté dans *Le Cinéma amerindien aujourd'hui: Genres, auteurs, effets*. Nanterre, Paris, 26/05/2016.
- FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna & MONTAGNANI, Tommaso. 2007. "Les formes de la mémoire: arts verbaux et musique chez les Kuikuro do Hautu Xingu". *L'Homme*, v. 197: 41-70.
- FELDMAN, Ilana. 2012. *Jogos de Cena – Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo – USP.
- FIORINI, M. & BALL, C. 2006. "Le commerce de la culture, la médecine rituelle et le Coca-Cola". *Gradhiva*, 4:97-113.
- FRANCHETTO, Bruna. 2003. *L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil)*. Vol. 28. Ameríndia (Paris). Paris: AEA. pp. 213-248.
- GALLOIS, Dominique T. & CARELLI, Vincent. 1995. "Vídeo e Diálogo Cultural". *Horizontes Antropológicos*, v. 2:49-57.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 1996. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN.
- GRAHAM, Laura R. 2005. "Image and Instrumentality in a Xavante Politics of Existential Recognition: The Public Outreach Work of Etéhiri-tipa Pimentel Barbosa". *American Ethnologist*, 32 (4):622-641.
- HECKENBERGER, Michael J. 2001. "Estrutura, História e Transformação: A Cultura Xinguana na *Longue Durée*, 1000-2000". In: M. Heckenberger & B. Franchetto, *Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. pp. 21-62.
- _____. 2005. *The Ecology of Power: Culture, place, and personhood in the southern Amazon, AD 1000-2000*. New York: Routledge.
- HECKENBERGER, Michael J.; KUIKURO, M.A.; KUIKURO, U.T.; RUSSELL, C.; SCHMIDT, M.; FAUSTO, C. & FRANCHETTO, B. 2003. "Amazonia 1492: Pristine Forest or Cultural Parkland?". *Science*, v. 301, n. 5640:1710-1714.
- JOLLY, Margaret. 1992. "Specters of Inauthenticity". *The Contemporary Pacific*, 4 (1):49-72.
- KELLY, José Antonio. 2005. "Notas para uma teoria do 'virar branco'". *Mana*, 11(1):201-234.
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. 2008. "Crer, não crer, crer apesar de tudo – a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira". Trabalho apresentado ao XVII Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo, UNIP, São Paulo, SP.
- PENONI, Isabel Ribeiro. 2010. *Jawari: ritual, complexidade e performance no Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado, PPGAS-Museu Nacional/UFRJ.
- SAHLINS, Marshall. 1997a. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I)". *Mana*, 3 (1):41-73.
- _____. 1997b. "O 'pessimismo senti-

- mental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte II)". *Mana*, 3 (2):103-150.
- TAKUMÃ. 2015. On-line. Forum.Doc 2015. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/relato-afetivo-takuma-kuikuro-e-guilherm-cury>Acesso em 09/06/2016.
- TURNER, Terence. 1992. "Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video". *Anthropology Today*, 8 (6):5-16.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002. "Perspectivismo e multinaturalmo-na América indígena". In: ___, *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

FILMES FEITOS PARA "GUARDAR" OU OS DOIS "CAMINHOS" DO CINEMA KUIKURO

Resumo

Mobilizados pelo risco da "perda cultural" diante da crescente influência não indígena em suas aldeias, os índios Kuikuro do Alto Xingu se envolveram em um amplo Projeto de Documentação de seu complexo ritual, cuja face mais conhecida é o cinema produzido por ou em parceria com os chamados "realizadores indígenas". Neste artigo, analiso a especificidade dessa produção fílmica, realizada com o objetivo principal de "guardar a cultura" para que ela não desapareça. Veremos como essa ideia central atravessa os dois "caminhos" tomados pelos realizadores kuikuro e seus parceiros, a saber: os chamados "filmes de rituais" e os filmes voltados para a audiência não indígena. Em ambos os casos destaca-se uma abordagem original do ritual, seja ela orientada pela ideia de reter a totalidade desse conhecimento específico, seja pelo esforço em performar para os espectadores de fora das aldeias as complexas relações que estão em jogo nos rituais kuikuro.

Palavras-chave: "Cultura", Novos modos de memória, Cinema indígena, Kuikuro.

FILMS MADE TO 'KEEP' OR THE TWO 'PATHS' OF KUIKURO CINEMA

Abstract

Instigated by the risk of 'cultural loss' due to growing non-indigenous influence in their villages, the Kuikuro Indians of the Upper Xingu became involved in a wide-ranging project to document their ritual complex. The most well-known aspect of this project is the cinema produced by, or in partnership with, 'indigenous filmmakers'. In this article, I analyse the specificity of this film production and its primary objective of 'keeping culture' to prevent its disappearance. We will see how this core idea traverses the two 'paths' taken by the Kuikuro filmmakers and their partners: first, the so-called 'films of rituals;' and, second, the films made for non-indigenous audiences. In both cases, we can discern an innovative approach to ritual, whether conducted by the idea of retaining the totality of a specific tradition, or by an attempt to perform the complex relations involved in Kuikuro rituals for spectators from outside the villages.

Keywords: 'culture,' new modes of memory, Indigenous cinema, Kuikuro.

PELÍCULAS HECHAS PARA "GUARDAR" O LOS DOS "CAMINHOS" DEL CINE KUIKURO

Resumen

Movilizados por el riesgo de la "pérdida cultural" ante la creciente influencia no indígena en sus aldeas, los indios Kuikuro del Alto Xingu están hoy involucrados en un amplio proyecto de documentación de su complejo ritual, cuya faz más conocida es el cine producido por los "realizadores indígenas" o con su colaboración. En este artículo, analizo la especificidad de esa producción fílmica, realizada con el objetivo principal de "guardar la cultura" para que no desaparezca. Veremos cómo esa idea central atraviesa los dos "camino" elegidos por los realizadores kuikuro y sus colaboradores, a saber, las "películas de rituales" y las películas hechas para el público no indígena. En los dos casos, se pone de relieve un abordaje original del ritual, orientado por la idea de retener la totalidad del conocimiento específico o por el esfuerzo en mostrar a los espectadores de fuera de las aldeas las complejas relaciones que están en juego en los rituales kuikuro.

Palabras clave: "cultura", nuevos modos de memoria, cine indígena, Kuikuro.