

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

BRENER NEVES SILVA

O CINEMA INDÍGENA KAYAPÓ E A RELAÇÃO CORPO-CÂMERA



Niterói

2022

BRENER NEVES SILVA

O CINEMA INDÍGENA KAYAPÓ E A RELAÇÃO CORPO-CÂMERA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof. Dra. Karla Holanda de Araújo

Niterói

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586c Silva, Brener Neves
O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera /
Brener Neves Silva ; Karla Holanda de Araújo, orientador.
Niterói, 2022.
126 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

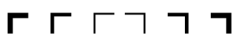
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.01618470213>

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema latino-americano. 3. Corpo humano. 4. Índio Kayapó. 5. Produção intelectual. I. Araújo, Karla Holanda de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **BRENER NEVES
SILVA**, na forma em que se segue:

Aos 13 dias do mês de setembro de dois mil e vinte e dois às 14:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A , São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **BRENER NEVES SILVA** formada pelos seguintes professores doutores: Karla Holanda de Araújo (orientadora – presidente da banca), Mariana Baltar Freire (UFF) e Ruben Caixeta de Queiroz (UFMG). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a importância do tema, a originalidade do recorte, a qualidade do texto e destaca, ainda, a enorme contribuição da pesquisa para pensar o cinema de modo geral e o cinema indígena de maneira particular.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Karla Holanda de Araújo, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Karla Holanda de Araújo (Orientadora)

Mariana Baltar Freire (UFF)


Ruben Caixeta de Queiroz (UFMG)

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação é um trabalho solitário, mas também existem muitas pessoas que participam desse momento. É por isso que agradeço imensamente à minha orientadora, Karla Holanda, por ter me acompanhado e contribuído nesse processo e por transmitir palavras que em momentos pandêmicos foram como um acalento. Agradeço aos membros da banca de qualificação e defesa, Mariana Baltar e Ruben Caixeta, pela contribuição inenarrável com esta pesquisa. À todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) por ter acreditado na minha pesquisa e por toda a acolhida. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pelo incentivo financeiro de parte desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Vera e Roselito, que em toda a minha vida sempre apoiaram minhas escolhas, e pelos incentivos que tornaram possível cursar uma graduação em audiovisual e persistir na pós-graduação em cinema. Tudo o que eu sou eu devo a eles. Agradeço também à minha irmã, Caroene, pela presença afetuosa e por sempre estar comigo me orientando, aconselhando e lendo minhas escritas. À minha companheira de vida, Milayde, pelo encontro de almas que temos desde a adolescência, mas principalmente pela parceria, compreensão e por nunca me deixar abaixar a cabeça.

Agradeço ao Paulo Holanda, pelas trocas de conhecimento, incentivos e orientações desde quando decidi que iria seguir carreira acadêmica. Ao Bruno Villela, pelas escutas, paciência e orientações quando mais precisei no projeto de pesquisa. Ao Gustavo Soranz, por ter me apoiado e contribuído durante a escrita do projeto de pesquisa. À Eglê Wanzeler, pelas compreensões, oportunidades quando mais precisei e por ter me apresentado os caminhos da luta diária.

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos cineastas Bepunu Kayapó, Beptemexti Kayapó e Bepkadjoiti Kayapó, pela oportunidade de conhecê-los e obter as trocas de experiências mais enriquecedoras que já tive na vida.

RESUMO

Os Mebêngôkre-Kayapó começaram a ter suas primeiras experiências com a câmera a partir de 1985, quando se apropriaram dela para registros imagéticos da própria cultura, modificando algumas percepções de si. Nesta pesquisa pretende-se abordar o fazer cinematográfico Kayapó a partir de uma investigação dos entendimentos e da relação que estabelecem com a câmera, enfatizando as conexões entre corpo-cinegrafista e corpos-filmados, assim como as diversas percepções dos corpos na imagem por meio da noção de “presença” e como isto pode impactar e tocar seus corpos, trazer diversas influências e ressignificar perspectivas. Discute-se a prática de vídeo a partir das cosmologias desse povo indígena brasileiro, destacando as potencialidades desta relação por meio de reflexões e entrevistas com cineastas Kayapó. Baseado nessas questões, realizou-se análise fílmica de duas obras do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, um coletivo audiovisual formado por cineastas de diferentes aldeias, para evidenciar e compreender aspectos desta relação. Por meio dessas investigações, identifica-se uma relação de proximidade dos corpos com a câmera, sobretudo no ato da filmagem, momento em que se intensificam as relações corpo-câmera nas imagens e potencializam seus corpos. A dissertação pretende contribuir para pensar as múltiplas possibilidades do cinema Kayapó, dando centralidade à emergência das discussões sobre as relações corpo-câmera no cinema indígena brasileiro.

Palavras-chave: Cinema; Audiovisual; Kayapó; Corpo; Câmera.

ABSTRACT

The Mebêngôkre-Kayapó started to have their earliest experiences with the camera from 1985, when they claimed it in order to make cinematic registration of their own culture, modifying some of their self-perceptions. This research is intended to approach the Kayapó cinematographic making through an investigation of their understanding and relation established with the camera, emphasizing the connections between body-cinematographer and body-filmed, along with several perceptions of bodies on image by the notion of “presence” and how it can impact and touch their bodies, bring many influences and redefine perspectives. The video practice is discussed by means of the cosmology of this Brazilian indigenous people, highlighting the potentiality of this relationship through reflections and interviews with Kayapó cinematographers. Based on these questions, it was carried out a film analysis of two works by the Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, an audiovisual collective formed by cinematographers from different villages, in order to exhibit and understand aspects of this relationship. By means of this investigation, it is identified a relation of body proximity to the camera, especially when filming, which is the moment when the body-camera relationship on image is intensified and their bodies are enhanced. This dissertation intends to contribute to think about the multiple possibilities of the Kayapó cinema, concentrating the emerging discussion on body-camera relation in Brazilian indigenous cinema.

Keywords: Cinema; Audiovisual; Kayapó; Body; Camera.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cobertura da festa <i>Kukryte</i> na aldeia <i>Kubenkrākênh</i>	35
Figura 2 – Imagem representativa do Coletivo Beture que mostra a formiga em cima da câmera e a lua nova	40
Figura 3 – Nhakmo Kayapó trabalhando durante a cobertura do encontro da Rede Xingu+ na aldeia <i>Kikhatxi</i> , do povo Kisedje	42
Figura 4 – Bepkadjoiti Kayapó filmando	84
Figura 5 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Preparação da cerimônia na Casa do Guerreiro.....	85
Figura 6 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Início da cerimônia.....	86
Figura 7 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). A sombra do cinegrafista aparece na parte inferior do quadro	87
Figura 8 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Realização da dança durante a cerimônia	88
Figura 9 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Um dos indígenas, no centro do quadro, empunha um microfone e fone de ouvido	89
Figura 10 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Cacique Kruwyt conversa com as pessoas atrás da câmera	90
Figura 11 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Um dos indígenas tece comentários sobre a cerimônia que continua a acontecer no fundo	91
Figura 12 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Cinegrafista ocupa o espaço da cerimônia	91
Figura 13 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). No fundo, do lado esquerdo do quadro, dois homens, um sentado e outro em pé, registram a cerimônia com seus celulares	92
Figura 14 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Putykre conversa com a pessoa atrás da câmera.....	93
Figura 15 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). O cinegrafista ocupa o espaço da cerimônia	95
Figura 16 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Criança olha para a câmera	96
Figura 17 – Frame do filme <i>Memybijok</i> (2018). Criança olha para o cinegrafista.....	96
Figura 18 – Bepunu Kayapó realizando registros audiovisuais	97
Figura 19 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Nhakdjô sobe na árvore	99

Figura 20 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Nhakdjô caminha levando os frutos na mão	99
Figura 21 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Menina se afasta do cinegrafista.....	100
Figura 22 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Nhakdjô tira a casca do jenipapo para preparar a tinta	101
Figura 23 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Nhakdjô pinta as costas de sua filha	102
Figura 24 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). No fundo, uma mulher aparece com uma câmera.....	102
Figura 25 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). Nhakdjô realiza o grafismo nas costas de sua filha	103
Figura 26 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). A menina olha para a câmera. Atrás, um tripé ocupa o espaço fílmico.....	104
Figura 27 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). A menina olha para a câmera	105
Figura 28 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). A menina olha para a câmera	105
Figura 29 – Frame do filme <i>Menire Djê</i> (2021). A menina olha para a câmera	106
Figura 30 – Membros do Coletivo Beture reunidos no encontro em Piraçu	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Proximidades e escolhas.....	11
Conhecendo os Kayapó.....	15
Caminhos.....	17
1. O CINEMA KAYAPÓ.....	19
1.1 A autorrepresentação audiovisual Kayapó.....	19
1.2 Narrativas fílmicas Kayapó.....	32
1.3 O Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre.....	39
2. A RELAÇÃO CORPO-CÂMERA NO CINEMA KAYAPÓ.....	46
2.1 Usos e interpretações da câmera entre os Kayapó.....	46
2.2 O corpo-câmera.....	59
2.3 A câmera como extensão do corpo.....	75
3. O CORPO-CÂMERA NAS IMAGENS.....	83
3.1 Memybijok e os corpos múltiplos na imagem.....	83
3.2 Menire Djê e os efeitos de presença.....	97
3.3 A autoconsciência corpo-câmera.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	119
LISTA DE ENTREVISTADOS.....	125
FILMOGRAFIA.....	126

INTRODUÇÃO

Proximidades e escolhas

A existência deste estudo se dá a partir da minha trajetória enquanto realizador e pesquisador audiovisual, desde a graduação até o desejo de realizar uma pesquisa científica no âmbito do cinema, mas especialmente por questionamentos pessoais acerca da questão indígena na região amazônica e pela sensação de pertencimento à Região Norte do Brasil. Sou nascido e criado em Manaus, capital do Amazonas, cidade que tem todo o meu amor e respeito e o lugar que posso chamar de “casa”. O Norte do Brasil acaba nutrindo esses mesmos sentimentos, algo que tornou-se mais intenso frente às relações sociais pelas quais perpasssei.

Em meio a essas questões, tenho um pai geógrafo e pesquisador que por toda a sua vida vem defendendo o meio ambiente e a Amazônia, influência que reverberou no seio familiar. Ao final do ensino fundamental eu tive a grata sorte de participar de uma feira cultural na escola que me possibilitou realizar meu primeiro curta-metragem e foi ali que soube o que queria fazer. Em 2015 ingressei na graduação em Produção Audiovisual e tive a oportunidade de estar imerso no cinema durante três anos com alguns professores que me apresentaram o cinema indígena. Na mesma época, minhas idas ao eixo Rio-São Paulo propiciavam diversos questionamentos sobre minhas origens, mas os preconceitos que sofri foram essenciais para a minha formação enquanto defensor das minhas raízes amazônicas.

Essas provocações me inquietavam constantemente e a vontade de querer aprender um pouco mais sobre o Norte começou a aumentar. Após a graduação, iniciei uma Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema e Linguagem Audiovisual, onde fui atravessado por conhecimentos completamente euroamericanos sobre história, teorias e técnicas cinematográficas, o que só aumentou minhas inquietações quanto à hegemonia do cinema do Norte-Global. Ao mesmo tempo, um governo de extrema direita estava na iminência de ganhar as eleições presidenciais em 2018, momento em que fui avassalado por várias ameaças aos direitos dos povos indígenas, promessas que infelizmente se concretizaram ao longo deste governo.

Nesta época, participei de um projeto audiovisual no Laboratório de Ensino, Pesquisa e Experiências Transdisciplinares em Educação (Lepete), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde criei e produzi vídeos na área de educação para serem divulgados no YouTube. Foi um período em que estive rodeado de professores e

professoras que lutavam por uma educação pública, gratuita e de qualidade, momento em que fui introduzido pelas teorias decoloniais. Neste projeto, tive a oportunidade de trabalhar com alunas indígenas da universidade, onde tive diversas trocas de experiências e conhecimentos, mas o ponto alto foi quando realizei uma entrevista com um dos fundadores da Mídia Índia, Erisvan Guajajara¹, que falou sobre a importância dos comunicadores indígenas. Após nossa conversa, foram exibidas várias imagens produzidas pelos povos indígenas para os que estavam no local e então eu lembrei do cinema indígena que foi me apresentado na época da graduação.

Depois daquele dia, comecei a pesquisar cada vez mais sobre este cinema e fui inundado por diversas informações e pela dimensão da produção audiovisual realizada pelos povos indígenas no Brasil e no mundo. Isso era o que faltava para realizar um desejo antigo de fazer uma pesquisa científica, e, então, comecei a desenvolver um projeto para ingressar no mestrado. Todas as inquietações em relação às minhas origens, ao conhecimento cinematográfico euroamericano que adquiri e às preocupações com as ameaças aos povos indígenas reuniram-se na idealização desta pesquisa.

Cada vez mais que lia sobre o cinema produzido pelos povos originários eu só conseguia pensar: como os indígenas lidam com a presença da câmera? Que modificações sociopolíticas essa câmera trouxe às aldeias? Por outro lado, ao assistir suas obras, percebia que a câmera sempre estava presente com os cineastas, e, nas imagens, notava fortemente a presença não só dos corpos filmados, mas dos corpos que filmam também. Logo me perguntei: não faria a câmera parte da aldeia? Como seriam essas relações entre corpos e câmera? Essas questões me intrigavam bastante e foi quando começou a nascer a presente pesquisa.

Em 2020, em meio à pandemia da Covid-19, esses planos se concretizaram quando ingressei no mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF), onde fui imerso pela teoria decolonial e todas as minhas inquietações quanto ao cinema hegemônico estadunidense e as ameaças aos povos indígenas pareceram se encaixar, pela primeira vez, em um lugar onde me senti confortável para debater e criticar. O cinema produzido pelos povos Mebêngôkre-Kayapó já fazia parte desta pesquisa, mas a integram por completo quando iniciei o mestrado, pois percebi nesta sociedade uma aproximação em demasia dos corpos com a câmera, de modo que o equipamento está sempre presente no dia a dia. Além disso, os Kayapó

¹ A entrevista pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=75V3NqlaFqk>. Acesso em: 14 de dezembro de 2021.

possuem experiências com a câmera desde a segunda metade do século XX, o que os levou à realização de diversas produções audiovisuais ao longo dos anos na luta pelo reconhecimento dos seus direitos e para perpetuar a cultura por meio das imagens e sons. O resultado desses trabalhos foi o surgimento do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, em 2015, que foi criado com o objetivo de dar visibilidade à cultura e à luta de seu povo.

Ao observar os trabalhos dos integrantes do coletivo e ao assistir suas produções, me senti abraçado pelo cinema que produzem e pelo modo como lidam e interpretam a câmera. Sua presença entre os corpos é constante e os cineastas sempre são convocados pelas comunidades para registrar as atividades realizadas. Se tem qualquer atividade que consideram importante, o coletivo precisa estar presente. A maioria desses registros são documentações do dia a dia, mas principalmente de rituais, entre eles as festas, em que gravam todas as etapas de realização. Segundo André Demarchi e Diego Madi Dias (2018, p. 42-43), esses filmes circulam principalmente entre as aldeias, mas também fora delas, uma vez que objetivam mostrar o que ocorre nas comunidades.

É por esses motivos que o Coletivo Beture tornou-se objeto central desta pesquisa para realizar uma análise de como os cineastas se relacionam com a câmera por meio dos seus trabalhos e dos seus filmes. Ressalto que iniciei a pesquisa em meio ao governo de extrema direita, às mortes decorrentes da pandemia e ao isolamento social imposto pelos órgãos de saúde para evitar a propagação do vírus. Em janeiro de 2021, minha cidade enfrentou o pior momento da pandemia quando passamos por uma crise de falta de oxigênio nas unidades de saúde e diversas pessoas vieram a óbito. Como fazer uma pesquisa em meio ao caos? Depois de um tempo, já vacinado e cursando as disciplinas do mestrado, a grande dúvida era: como realizar uma pesquisa sobre o cinema produzido pelos povos indígenas sem estar próximo a eles? Sem conhecer suas tradições e visualizar seus trabalhos audiovisuais de perto? Como perceber as relações entre corpos e câmera à distância?

Esses questionamentos me levaram à única forma óbvia de resposta no momento pandêmico: entrar em contato remotamente. Em julho de 2021, utilizei da praticidade das redes sociais e entrei em contato com o coordenador do Coletivo Beture, Simone Giovine, que se dispôs a conversar comigo. Após uma conversa por videochamada obtive maior conhecimento acerca do cinema realizado pelos Kayapó, informações que foram essenciais para compor esta pesquisa. No entanto, não obtive sucesso em outros contatos com o coordenador e optei por procurar as redes sociais dos próprios cineastas para conhecê-los e conversar.

Entre setembro e outubro de 2021 consegui o contato de três realizadores do Coletivo Beture: Bepthemexti, Bepkadjoití e Bepunu, que sempre demonstraram muito interesse em contribuir com esta pesquisa. Por isso, entre os anos de 2021 e 2022 estivemos conversando à distância constantemente por meio de chamadas de voz e aplicativos de mensagens, o que proporcionou uma troca de vivências e experiências, e possibilitou a realização desta pesquisa ainda em um momento em que a proibição de entrada em terras indígenas fez-se necessária em decorrência da pandemia.

Após longas conversas e trocas de áudios obtive diversas informações sobre seus trabalhos enquanto cineastas, seus filmes e sobre como visualizam o fazer cinematográfico a partir de uma interpretação própria. Essas comunicações à distância tornaram possível a realização de uma espécie de pesquisa de campo, pois essas falas vinham carregadas de potências cosmológicas fundamentais sobre o cinema que realizam. Portanto, esta dissertação é composta não só de reflexões a partir de trabalhos já publicados, mas especialmente por entrevistas *online* realizadas com os cineastas. Além disso, utiliza-se também de análise fílmica de obras do Coletivo Beture para evidenciar as questões discutidas ao longo da pesquisa.

Neste momento, é importante esclarecer ao leitor ou leitora que a denominação “indígena” parte desde a época dos colonizadores portugueses, o que acabou colocando-os em uma posição de desigualdade em relação aos não indígenas. É uma denominação generalista que reflete a visão do colonizador e pode uniformizar e apagar as particularidades dos povos nativos do Brasil. Entretanto, com o passar dos anos, os povos originários começaram a se apropriar do termo como forma de autodeterminação na luta pelas suas existências e seus direitos. Moreira e Pimentel apontam que

o direito à autoidentificação é uma das pedras fundamentais dos Direitos dos Povos e Comunidades Tradicionais e implica, por essência, o reconhecimento do direito de autodeterminar-se, de autogerir-se e, por via de consequência, de autorreconhecer-se, atribuindo-se identidade de forma autônoma, sem a necessidade de chancela estatal (MOREIRA e PIMENTEL, 2015, p. 159).

Deste modo, ao perguntar dos cineastas como preferem ser chamados, estes responderam-me que gostariam de ser referidos por “indígenas”, “Kayapó” e pelos próprios nomes. Por este motivo, ao longo da pesquisa refiro-me aos povos nativos como “indígenas” ou “Kayapó”, reservando-me no direito de respeitar as formas como se autoidentificam por reconhecer que apenas eles podem definir e expressar sua própria concepção identitária étnica e cultural.

Eleva-se também a necessidade de compreendermos que o termo “cinema indígena”, amplamente utilizado nesta pesquisa, não deve ser visualizado no sentido pejorativo e de inferioridade como algo menor que o cinema hegemônico ocidental, muito menos como um classificador. O objetivo é que vejamos o termo como um potencial demarcador de diferenças na produção audiovisual realizada diretamente pelos indígenas a partir de uma riqueza fílmica particular que pulsa nas imagens e sons, sem necessariamente apresentar-se em gêneros ou estéticas cinematográficas. Além disso, deve-se levar em consideração as diferenças e possibilidades do cinema realizado por cada povo, uma vez que cada um possui suas particularidades cosmológicas.

Cinema indígena, portanto, refere-se a uma multiplicidade de realizações audiovisuais que existem como autodeterminação, luta, memória, cura, resistência e tantas outras possibilidades que não cabem em uma única pesquisa. No caso dos Kayapó, não devemos nos atentar só aos seus filmes, mas especialmente ao que acontece no processo de filmagem, e, até mesmo, em momentos que a câmera está desligada, mas produzindo efeitos de presença entre seus corpos. Ao falarmos de seus trabalhos enquanto cineastas, assim como de seus filmes, estamos tentando desconstruir mais de 500 anos de história contada a partir do ponto de vista do colonizador, de modo que o leitor ou a leitora perceba os sentimentos, afetos e percepções dos povos indígenas, especialmente da sociedade Mebêngôkre, sobre si próprios.

Conhecendo os Kayapó

Os povos Mebêngôkre-Kayapó constituem quase doze mil indivíduos divididos em diversos subgrupos que vivem em aldeias localizadas, em sua maioria, no sul do Estado do Pará, mas também no norte do Mato Grosso, passando ao longo do curso superior dos rios Iriri, Bacajá, Fresco e de outros afluentes do rio Xingu. De acordo com o site Povos Indígenas no Brasil², as aldeias possuem uma população relativamente grande que varia entre 200 e 500 habitantes ou mais. Os Kayapó são falantes da família linguística Jê, do tronco Macro-Jê, sendo a língua uma das suas maiores características étnicas. Algumas pessoas falam o português, mas isso varia entre as comunidades e conforme o grau de isolamento que estabelecem.

² O site pode ser conferido no link: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

Segundo Córdova (2011, p. 95), os contatos mais antigos com os Kayapó datam do começo do século XIX quando os colonizadores adentraram suas aldeias pela primeira vez, alterando significativamente seus modos de viver. Por isso, esses povos são marcados por conflitos históricos com inúmeras vítimas, tanto pelos confrontos quanto pelas epidemias levadas pelos não indígenas. No entanto, alguns conflitos também ocorreram internamente entre os próprios Kayapó, que passaram por rivalidades mútuas decorrentes dos processos de cisão típicos desse povo, fazendo com que se dividissem em diversos subgrupos ao longo do tempo. Apesar disso, Cesar Gordon (2006, p. 40) afirma que existem entre as aldeias “profundas conexões de todas as ordens que indicam a necessidade de pensá-las não isoladamente, porém compondo um regime relacional *Mebêngôkre*”.

Para sobrevivência, os Kayapó realizam a caça e pesca e os seus trabalhos são divididos entre homens e mulheres. As mulheres realizam as atividades domésticas, culinárias, de roça (semeadura e colheita) e são elas que fazem as pinturas corporais e demais acessórios utilizados por todos. Já os homens são responsáveis pela caça e pesca, e, por isso, geralmente passam bastante tempo dentro da floresta procurando alimentos. Entretanto, essas relações sociopolíticas com as mulheres parecem estar se modificando aos poucos, como é o caso de O-é Kaiapó Paiakan, que tornou-se cacica da aldeia *Krenhyedjá* em maio de 2021, aumentando a representatividade feminina entre as lideranças de seu povo.

Entre os Kayapó, a aldeia exerce o papel central de suas cosmologias humanas e não-humanas (animais, espíritos etc.) e é onde acontecem suas atividades cotidianas e cerimoniais. Segundo Verswijver (1982, p. 43, tradução minha), há três tipos de cerimônias “cerimônias de nomeação, ritos de passagem e aquelas relacionadas aos elementos da natureza ou a certas atividades econômicas”³. No entanto, devido as suas particularidades, é claro que outros ritos também fazem parte de suas vidas, como as pinturas corporais, característica fundamental e repleta de significados entre eles.

No âmbito do cinema, os Kayapó possuem diversas experiências com antropólogos e cineastas ao longo do século XX, o que os familiarizou com o equipamento até o momento de passarem a utilizá-lo com as próprias mãos a partir da década de 1980. Desde então, começaram a ter uma interpretação própria da câmera e perceberam nela diversas possibilidades que abordo nesta pesquisa, como guardar

³ No original: “cérémonies d'imposition de noms, les rites de passage et ceux qui se rapportent aux éléments de la nature ou à certaines activités économiques” (VERSWIJVER, 1982, p. 43).

memória para perpetuar a cultura, a autorrepresentação por meio das imagens e sons e a visibilização de suas lutas.

Caminhos

Ao se apropriarem da câmera, os povos Mebêngôkre-Kayapó vêm produzindo imagens e sons a partir de seus próprios olhares em uma relação de proximidade e intimidade com a câmera. É nesse contexto que considero, nesta pesquisa, analisar dois filmes produzidos pelo Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre com o objetivo de compreender a relação corpo-câmera e suas influências a partir de um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos (conversas com os cineastas). Sinto-me instigado a pensar suas produções, a refletir sobre como os corpos filmados e os corpos que filmam relacionam-se com a câmera no âmbito de suas cosmologias.

No entanto, antes de passar propriamente para as análises fílmicas, abordo, no capítulo 1, intitulado “O cinema Kayapó”, sobre as implicações acerca do fazer cinematográfico Kayapó, como a autorrepresentação audiovisual que estabelecem, realizando a reflexão por meio de uma análise do desenho projetado sobre os corpos indígenas no cinema, onde tento mostrar como os Kayapó criam a imagem de si e como vêm difundindo seus filmes com rupturas de processos colonialistas. Realizada essa reflexão, discorro sobre as narrativas fílmicas produzidas por esses povos e principais características. Por fim, apresento o Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, o trabalho que vêm desenvolvendo e o modo como as relações sociopolíticas com os cineastas se modificaram a partir deste coletivo.

Após essa discussão, no capítulo 2, intitulado “A relação corpo-câmera no cinema Kayapó”, faço inicialmente uma reflexão sobre os usos e interpretações que fazem da câmera a partir de suas cosmologias, enfatizando como o corpo é um lugar central e pode ser as origens de suas perspectivas sobre o mundo e, também, sobre a câmera. Em seguida, discuto sobre as implicações do corpo e do corpo indígena para que possamos começar a pensar o “corpo-câmera”. Posteriormente, aponto as proximidades e relações que eles têm com a câmera e como esta possibilita efeitos de presença entre seus corpos. A partir da noção de “presença”, investigo como as imagens podem nos mostrar a expressiva presença não só dos sujeitos filmados, mas do sujeito que filma também a partir dos movimentos do corpo incididos na câmera. Trago as denominações “corpo-cinegrafista” e “corpo filmado” para pensarmos as relações que estabelecem em uma mediação com a

câmera e como podem ser impactados e tocados por ela. A partir destas questões, levanto as possibilidades de como o acoplamento entre corpo e câmera pode suscitar na câmera como extensão do corpo nas suas dinâmicas de registro.

Após um entendimento sobre o corpo-câmera, no capítulo 3, intitulado “O corpo-câmera nas imagens”, faço uma análise fílmica de dois curtas-metragens produzidos por cineastas do Coletivo Bature Cineastas Mebêngôkre para evidenciar as discussões anteriores e para que possamos compreender as múltiplas percepções do corpo na imagem e, conseqüentemente, as relações corpo-câmera. Em seguida, apresento as diferentes intensidades dos efeitos de presença nos dois filmes e como o corpo-câmera pode se apresentar de diferentes formas nas imagens. Por fim, mostro que esta relação é possível devido à autoconsciência audiovisual que os cineastas possuem do uso da câmera e dos corpos como forma de memória, luta e resistência tanto nos filmes que realizam quanto nos registros em mobilizações políticas.

1. O CINEMA KAYAPÓ

1.1 A autorrepresentação audiovisual Kayapó

Os Mebêngôkre-Kayapó começaram a ter suas primeiras experiências com a câmera a partir de 1985, por meio de um projeto de formação audiovisual intitulado *Mekaron Opoi D'joi*, que na língua Jê, falada pelos Kayapó, quer dizer “ele que cria imagens”, o que resultou no interesse do uso político da câmera, bem como em registrar danças e rituais para as gerações futuras (FROTA, 1996). Entretanto, suas experiências com a câmera se dão antes mesmo da apropriação audiovisual em 1985, pois o antropólogo Terence Turner trabalhava com eles desde 1962, quando realizava filmes etnográficos com a Granada Television International e com a British Broadcasting Company (CÓRDOVA, 2011, p. 95).

No entanto, o fortalecimento da produção audiovisual entre esse povo só se deu especificamente a partir de 1990, quando Turner iniciou o *Kayapo Video Project*, em 1992, com o objetivo de treinar membros da comunidade para a produção de vídeos. Após o projeto, os indígenas passaram a filmar e editar vídeos, experiência que resultou a Turner, no mesmo ano, a publicação de um artigo na *Anthropology Today* intitulado *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*⁴. Desde então, diversos jovens Kayapó começaram a se formar enquanto cineastas, o que possibilitou que pudessem falar sobre suas vivências e experiências a partir de um olhar próprio e, acima de tudo, construir a imagem de si nos registros imagéticos e sonoros.

Isso significa que os cineastas passaram a obter novas formas de representação, isto é, começaram a se autorrepresentar por meio do audiovisual. Por isso, a autorrepresentação que me refiro aqui diz respeito ao fato dos Kayapó utilizarem seus corpos e a câmera para reivindicar os seus direitos de usar o equipamento audiovisual como forma de obter uma representação de si nas imagens, já que por muito tempo esses direitos lhes foram negados. No entanto, para esta reflexão, faz-se necessário realizar inicialmente uma digressão acerca da trajetória do cinema com temáticas indígenas no Brasil, tanto aqueles realizados por não indígenas quanto por indígenas, para uma melhor compreensão da autorrepresentação.

⁴ O artigo foi traduzido para a língua portuguesa em 1993 e publicado na Revista de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Nesta pesquisa, usarei o artigo traduzido, no qual o nome *Kayapó* aparece como *Kaiapó*, de modo que não configura nenhuma alteração de sentido.

A maioria dos filmes com essas temáticas produzidos por cineastas não indígenas ao longo do século XX são marcados por expressar a ideologia e a estética colonial, tendo, como resultado, à exceção de algumas obras, representações descontextualizadas e estereotipadas dos povos nativos do Brasil. Isso acontece porque a produção estava nas mãos desses realizadores, que traziam consigo as marcas da colonização e se baseavam em valores europeus de progresso. Como afirmam Shohat e Stam (2006, p. 41) “[...] a novidade do colonialismo europeu foi seu alcance global, sua filiação com instituições de poder mundial, além de seu modo imperativo – uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e ‘universal’ de verdade e poder”. Os autores afirmam ainda que “como ‘regimes da verdade’, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações” (Id., 2006, p. 44).

Esse “regime da verdade” implícito nos discursos fizeram com que alguns desses filmes dessem continuidade ao processo eurocêntrico de superioridade e modernização, uma vez que trazem olhares exógenos da realidade vivida pelos povos indígenas. Isso torna-se mais claro nas narrativas, cenários, figurinos, posicionamentos de câmera e, sobretudo, nos corpos. Se analisarmos alguns desses filmes produzidos majoritariamente no século XX, torna-se perceptível o desenho projetado nos corpos dos povos originários do Brasil, colocando-os em posição de desigualdade em relação ao corpo não indígena.

Filmes como *Kayapó* (1993)⁵, de Manuele Franceschini, trazem algumas dessas percepções que podemos analisar. Este é um documentário que apresenta o cotidiano da sociedade Mebêngôkre após o contato com os não indígenas e a luta por uma economia própria. Entretanto, apesar de ser um filme que não necessariamente teve intenção de estereotipar os corpos indígenas, algumas imagens, inclusive a forma como foi montado, parecem trazer um ponto de vista exógeno. Isto ocorre porque o curta possui muitos cortes rápidos com imagens sem maiores contextualizações, de modo que não leva em consideração a realidade realmente vivida nas comunidades.

Como exemplo, há um momento em que os indígenas aparecem orando dentro de uma igreja sem nenhuma explicação para que possamos compreender o momento, já que não há nenhum esclarecimento sobre as influências do cristianismo entre os Kayapó. Em outro momento, em um trecho muito curto e sem contexto, um dos indígenas aparece falando que gosta de camisa, sapato e calça. Logo após, as imagens continuam sem sabermos os motivos de sua fala e em que contexto foi filmada, característica que parece

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96UDTJJaWcM>. Acesso em 30 de junho de 2022.

universalizá-los como se fosse um gosto comum de todos e como se isso fosse de extrema importância para as suas vivências. São planos que, ao serem montados praticamente de forma aleatória e com rapidez, não trazem as particularidades Kayapó e suas cosmologias.

O mesmo ocorreu com outros povos indígenas, como o caso do filme *Ao Redor do Brasil* (1932), de Thomaz Reis, que retrata as expedições de Marechal Rondon. No filme, há diversos momentos que mostram imagens completamente deturpadas dos nativos sob um ponto de vista do colonizador, especialmente pela cena em que são colocadas roupas nos corpos dos indígenas sem que estes queiram. O que podemos observar é a inadequação das vestimentas nesses corpos, destituindo-lhes de suas particularidades e modos de viver, expropriando-lhes de suas próprias cosmologias. Isto se dá, conforme aponta Clarice Alvarenga (2017, p. 46) “para se evidenciar a ação realizada sobre eles e valorizar o agente dessa ação (os militares)”. São imagens que apontam para o fato de que havia uma ideologia e estética colonial que poderia trazer diversas consequências negativas aos povos indígenas. Pode-se afirmar, inclusive, que é uma produção que faz parte de um contexto hegemônico como forma de mecanismo político-cultural para a continuação do processo de colonização.

Além do filme de Reis, outra produção nesses mesmos moldes é *Casei-me com um Xavante* (1957), de Alfredo Palácios, uma ficção que conta a história de um homem branco que, após sobreviver a um acidente de avião, passa a conviver como cacique e com cinco esposas, todas indígenas. Ao longo do filme, vemos diversas cenas em que os indígenas utilizam adereços carnavalescos e alegóricos, constituindo uma visão completamente estereotipada de seus corpos e sua cultura. Para além das imagens, a própria história do filme demonstra o ponto de vista dominante do homem branco que pode virar cacique entre um povo indígena, mais uma vez inferiorizando os corpos dos povos nativos. Por isso, mesmo que seja um filme de comédia com seus códigos próprios, não podemos deixar de reconhecer que é muito provável que tenha contribuído para alicerçar estereótipos e ideias errôneas quanto aos povos indígenas.

Do mesmo modo, o filme *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, adaptação do romance homônimo de José de Alencar, traz uma representação do indígena genérico que persiste durante toda a longa-metragem, assim como uma visão muito externa que não valoriza as particularidades dos povos indígenas. Conforme afirma Berardo (2002, p. 62) “os índios Tabajara e, em especial, a personagem Iracema são vistos por alguém externo, fora de seu grupo, um olhar personalizado por um europeu. É um ponto de vista de fora para dentro”. Isso pode ser percebido desde os momentos iniciais

quando vemos, em câmera subjetiva, o olhar do personagem Martins, um português, observando o território brasileiro de sua jangada, o que demonstra o olhar exógeno que se mantém até o final do filme.

Além disso, não só no cinema podemos perceber esses fatores, mas na televisão também, como em 1988, quando a apresentadora Xuxa Meneghel lançou a música intitulada *Brincar de Índio*, e, em 1989, cantou-a na televisão ao lado de indígenas que não esboçaram nenhum sorriso com o episódio. Este momento é carregado com uma forte carga de agressão que espetaculariza os povos indígenas e traz provocações dos "corpos que dominam" sobre os "corpos dominados", como se ser indígena equivalesse ao ato de brincar. Não obstante, ao final do século XX, o lançamento da telenovela *Uga Uga* (2000-2001), da Rede Globo, trouxe controvérsias acerca dos povos indígenas, a começar pelo próprio nome, que traz a ideia de que os indígenas apenas emitem grunhidos, e pela sexualização de seus corpos e estereótipos de pessoas incivilizadas que vivem como animais. A novela causou imensa revolta entre os povos originários, que, em 2000, entregaram uma carta-protesto à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, em Brasília, com os seguintes dizeres⁶:

Nós, da Comissão Indígena, encarregados de encaminhar as reivindicações e exigências da Conferência Indígena, realizada em abril do corrente ano em Coroa Vermelha (BA), representando diversos povos indígenas do Brasil, vimos, através desta, protestar contra a Rede Globo de Televisão, devido à forma com que a sua novela "Uga Uga" vem apresentando a imagem dos índios em nosso país. A imagem apresentada é de povos sem sentimento e sem capacidade; somos apresentados como animais de atração em um circo, usados para chamar a atenção dos telespectadores daquela emissora. Queremos deixar bem claro que somos povos com memória viva - não nos esquecemos do que se passou nestes 500 anos de história - temos nossas culturas e exigimos respeito com relação aos nossos costumes e nossas tradições, inclusive com relação aos nossos pajés. Entendemos que a citada novela abre um caminho para os não-índios se relacionarem de forma preconceituosa com os povos indígenas. Especialmente com as mulheres índias, estimulando, inclusive, a violência sexual contra elas. Infelizmente, casos deste tipo de violência continuam ocorrendo em muitos territórios indígenas, o mais conhecido recentemente contra as mulheres Yanomami, por parte de soldados do 4º Pelotão Especial de Fronteira (PEF). Neste ano em que lembramos os 500 anos de genocídio causado pelos invasores contra os povos indígenas, solicitamos de V. Exa. que sejam tomadas as medidas necessárias para que este abuso contra nossa imagem, nossas vidas e nossas comunidades não continue a ocorrer.

Como afirmado, além do genocídio durante o período de invasão dos portugueses, as agressões contra os povos indígenas continuaram ainda nesta época, não só na prática,

⁶ Fonte: <https://www.camara.leg.br/noticias/2473-indios-apelam-a-direitos-humanos-contra%20novela/>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2022.

mas nas representações imagéticas e sonoras também. Outros estereótipos aparecem na telenovela *Novo Mundo* (2017), também da Rede Globo, que utilizou atores não indígenas para interpretar os papéis de indígenas na trama, como Giullia Buscacio, Rodrigo Simas, Roney Villela, entre outros. Além do fato da emissora não escalar atores indígenas, há críticas em relação ao bronzamento artificial que alguns utilizaram para obter um tom de pele mais escuro, assim como à generalização da cultura dos povos originários, uma vez que a pintura corporal utilizada era dos Xavante, a língua falada era Tupi e as cerimônias que realizavam eram dos Guarani.

Desta forma, essas novelas, filmes e determinados acontecimentos televisionados nos mostram como os povos indígenas vêm sendo representados de formas estereotipadas nas últimas décadas, especialmente durante o século XX, situando-os como pessoas exóticas, primitivas e genéricas, sem levar em consideração as singularidades de cada povo. São audiovisuais que possivelmente contribuíram para a construção de um ideário representativo dos corpos indígenas inferiorizados diante à sociedade não indígena. Esse ponto de vista parte de um projeto político e eurocêntrico ainda existente de colonialidade e legitima o discurso não indígena repleto de preconceitos sobre o corpo indígena, inferiorizando-os principalmente enquanto seres humanos passíveis de respeito e igualdade. Segundo Krenak,

A ideia que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (KRENAK, 2020, p. 11).

Essa concepção de verdade a que o autor se refere resultou não só em discursos preconceituosos, mas também como uma problemática que reverberou em todas as esferas sociais no sentido prático de destruição dos povos indígenas do Brasil, o que conseqüentemente aumentou o seu número de mortes, a não demarcação de terras e a não permissão de que pudessem usufruir dos seus próprios direitos históricos de existência. Talvez poderíamos atribuir esses fatores ao “fim de mundo” que estamos vivenciando há algumas décadas e que está levando a humanidade às ruínas no sentido proposto por Murari (2019, p. 172) “[...] é necessário implicar a atuação humana como agente responsável pelos rumos terminais da vida no planeta. É importante notar que não estamos diante de um problema simbólico ou de representação. O fim do mundo é uma questão

da ordem material", referindo-se às guerras, armas nucleares, epidemias/pandemias e destruição do meio ambiente.

Entretanto, a título de contribuição, diria também que o fim de mundo pode ser de ordem perspectivista, uma vez que determinadas perspectivas, geralmente de pessoas brancas e do Norte, parecem definir sobre quais corpos são aceitáveis, inaceitáveis e, até mesmo, matáveis, afinal é o que estamos vivenciando desde a invasão dos portugueses no Brasil: o genocídio dos povos indígenas. Inclusive, isso fez com que muitas pessoas pensassem, alguns anos atrás, de que tão logo as populações indígenas teriam um fim. É a partir desta perspectiva de fim de mundo que atribuo os discursos preconceituosos e a destruição dos povos indígenas, inclusive imageticamente, afinal, conforme afirmam Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 11) “o fim do mundo é um tema aparentemente interminável – pelo menos, é claro, até que ele aconteça”.

No entanto, frente a essas questões de um fim de mundo que parece estar anunciado, os povos indígenas destacam-se pela luta e resistência para tentar garantir que isto não ocorra. Essa luta sempre foi constante para que o genocídio não continuasse a acontecer e para que pudessem obter seus próprios direitos, como as terras demarcadas e a preservação de suas casas dentro das florestas. É o que podemos verificar nas palavras de Davi Kopenawa quando conta sobre a epidemia *xawarari*⁷, que levou vários de seu povo à morte “depois da morte deles, fiquei só, com minha raiva. Ela nunca mais me deixou desde então. É ela que hoje me dá a força de lutar contra os forasteiros que só pensam em queimar as árvores da floresta e sujar os rios como bandos de queixadas” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 245).

Podemos perceber isso também a partir do que propõe Krenak ao lançar, em 2020, o livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, em que afirma “os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios [...], são caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade” (KRENAK, 2020, p. 21), isto é, os povos indígenas, sob condições de ameaças extremas, resistem à iminência de fim de mundo por meio de suas práticas tradicionais, vozes e manifestações, mas também por meio do cinema. E é a partir desta resistência indígena que novas histórias com diversos pontos de vista começaram a surgir, como no cinema produzido pelos próprios povos nativos. No

⁷ A epidemia *xawarari*, aos olhos dos xamãs yanomami, surge como espíritos maléficos canibais (*xawarari*, pl. *pě*) e se assemelham aos brancos que cozinham e devoram suas vítimas. No mundo visível, aparece como forma de fumaça (*xawara a wakixi*). Ver Kopenawa e Albert (2015).

Brasil, este impulsionamento se deu principalmente a partir de 1986 pelo projeto Vídeos nas Aldeias (VNA), criado por Vincent Carelli, no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), com o objetivo de apoiar a causa indígena e de fortalecer suas identidades por meio do vídeo.

Se anteriormente a realização dos filmes estava sob responsabilidade de Vincent Carelli na fotografia e por Tutu Nunes na montagem, atualmente os próprios cineastas indígenas é que assumem esses postos graças ao desenvolvimento das atividades do VNA, que foram crescendo e adquirindo visibilidade. Desde então, diversos povos passaram a obter a câmera para produzir e consumir a própria imagem, além de compartilhá-la entre as aldeias e fora delas. É o que aponta Krenak, em entrevista realizada por Sérgio Conh⁸, sobre a produção audiovisual produzida pelos próprios povos indígenas,

Hoje eles conseguem invadir a tela, invadir terra e tela, duas paisagens que eles aprenderam a ocupar. [...] De uma hora para a outra parecia que os índios tinham estourado a tela e voltado para mostrar que era verdade todas aquelas fantasias que as pessoas tinham sobre índios montados a cavalo, correndo com a machadinha na mão. [...] Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500 e, depois, uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que apesar de eles serem simbolicamente os donos do Brasil eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter que [...] fazer isso expressando sua visão do mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver.

Desta forma, é devido a luta do projeto, de ativistas indigenistas e dos próprios indígenas que o audiovisual foi sendo cada vez mais incorporado pelos povos indígenas, momento em que passaram a diversificar suas produções e puderam, no cinema, contar suas próprias histórias. E é neste ponto que reside a possibilidade dos Kayapó de realizarem uma autorrepresentação por meio das imagens e sons através dos corpos e da câmera. Para pensarmos essa autorrepresentação Kayapó, é interessante que antes vejamos as percepções de Terence Turner e Diego Madi Dias sobre a construção de uma autoimagem.

Inicialmente, Turner (1993) notou que os Kayapó preocupavam-se mais com a forma como seriam vistos usando as tecnologias de produção de imagens do que com gravar sua própria cultura e características particulares. Isso significa que o ato de filmar, ou seja, o uso de seus corpos empunhando a câmera, adquiriu uma importância maior na mediação das relações com a cultura ocidental dominante do que os registros imagéticos

⁸ Entrevista publicada no livro *Encontros: Ailton Krenak* (2015).

e sonoros, mostrando que os indígenas também seriam capazes de dominar uma câmera. Além disso, o autor também percebe que após a inserção da câmera, esses povos passaram a usá-la como novo meio de representação para repensar e transformar a própria cultura e a concepção de si próprios.

Cerca de dezenove anos mais tarde, Madi Dias (2011) percebe que os Kayapó demonstravam clara consciência do alcance do audiovisual em sociedade, objetivando construir uma autoimagem coerente e uniforme, onde pudessem aparecer “bonitos” ou “de modo correto” no filme. Desta forma, a autorrepresentação no cinema Kayapó que aqui discuto diz respeito a três aspectos: a passagem de objetos à sujeitos da produção de imagens por meio de seus corpos com a câmera; alteridade, quando refletimos sobre o fazer cinema do outro; e a autoconsciência do uso da câmera como forma de se representar imagetivamente a partir do próprio ponto de vista. Se antigamente os cineastas eram sempre não indígenas, atualmente os indígenas também são. É o que pode-se verificar, inclusive, em um artigo publicado por Sylvia Caiuby Novaes intitulado *Quando os cineastas são índios, índios somos nós* (2000), em que a autora afirma que a introdução do vídeo entre os indígenas desencadeia um processo de reflexão sobre a imagem em que estes são, simultaneamente, sujeito e objeto desta reflexão.

Neste contexto, os fatos apresentados pelos pesquisadores levantam questionamentos sobre o modo como esses povos falam sobre si por meio dos recursos audiovisuais. Esse fenômeno de apropriação das tecnologias de registros de imagens pelos indígenas implica uma nova noção de alteridade, abordada por Bernardet (2004, p. 10) quando afirma que a “[...] alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceita ser um ‘outro’ para o ‘outro’”. Significa que a partir do momento em que a câmera é usada por aqueles que sempre foram considerados, de forma inferiorizada, “os outros” – que começam a percebê-la como um aparato possível para a autodeterminação – então o processo se inverte por meio de contranarrativas ocidentais e, partindo deste ponto de vista, os não indígenas é que passam a ser “os outros”.

Visualizando a câmera como uma ferramenta de autorrepresentação, os cineastas Kayapó passaram a filmar aquilo que vêm lutando por direito há muitos anos: sua cultura, tradições, bem como suas próprias existências, que representam conseqüentemente seus próprios corpos. Essas questões foram constatadas, inclusive, em minha conversa com o realizador Beptemexti Kayapó quando perguntei o que a câmera significava para o seu povo. Ele respondeu

Com a câmera a gente pode falar sobre nosso povo, representar o nosso povo, nossas tradições. Na minha aldeia eu uso a câmera, aí quando tem festa, alguma coisa pra tirar foto e gravar, a gente faz pra divulgar nas redes sociais (BEPEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista)⁹.

Podemos afirmar também que, ao filmar seu povo, seus corpos à frente e atrás da câmera marcam suas presenças, existências e resistências, trazendo novas configurações para a autorrepresentação. Sobre este processo, Gonçalves e Head afirmam que

Se a sensibilidade moderna permitia aos intelectuais ‘descobrirem’ os nativos traduzindo suas culturas e vozes, fazendo-os, assim, participar da cultura ocidental através de uma representação de sua arte, de sua cultura, de seus costumes, a sensibilidade pós-moderna induz à proliferação das autorrepresentações em que as culturas e seus personagens se apresentam diretamente formulando seu ponto de vista e sua percepção sobre o modo que desejam ser representados e apresentados (GONÇALVES e HEAD, 2009, p. 20).

Desta forma, os indígenas passam a falar sobre si próprios em um diálogo que confronta com as diversas representações já criadas sobre eles ao longo dos anos. E os Kayapó vêm produzindo uma autoimagem em seus vídeos que é constante e mutável, uma vez que criam as próprias imagens, percebem-se nelas e percebem outros corpos em filmes de outras comunidades, possibilitando novas percepções de si. Neste momento, é importante levantar reflexões acerca da obra *Jogo de Espelhos* (1993), de Caiuby Novaes, pois traz questões pertinentes sobre como um povo indígena, neste caso os Bororo, construía sua autoimagem a partir do outro, ou seja, referindo-se à autoimagem que se constitui a partir de relações concretas específicas que um grupo social ou uma sociedade estabelece com os outros. Este fator implica uma representação de si e a representação frente ao outro, questão que me parece de fundamental importância para compreendermos a autorrepresentação audiovisual Kayapó.

A autora elabora uma metáfora relacionada ao jogo de espelhos para a compreensão de como um povo se representa a partir de outro: quando uma sociedade lida com outra, instantaneamente cria-se a imagem de si, por meio da forma como se percebe aos olhos desta outra. Segundo Caiuby Novaes (1993, p. 107), “é como se o olhar transformasse o outro em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio. Cada outro, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes entre si”. A partir deste ponto de vista, entendo que são as imagens refletidas por meio do contato com grupos sociais diferentes de si que se constrói,

⁹ Conversa realizada à distância por chamada de voz e áudios de aplicativo de mensagens em decorrência do isolamento social imposto pela pandemia do vírus Sars-CoV-2, causador da Covid-19.

consequentemente, a autoimagem. É o caso, por exemplo, do encontro dos Bororo com os Xavante, em que os primeiros consideravam os segundos como “indígenas brabos” e, por sua vez, instantaneamente criavam a imagem de si como “indígenas mansos”.

Entretanto, se a autoimagem surge a partir do contato entre grupos sociais distintos, também poderíamos considerar que, possivelmente, os povos indígenas, ao estabelecerem contato com a sociedade não indígena, passaram a construir uma autoimagem. Ao observarem o outro, os indígenas construíram uma imagem do outro e viram-se refletidos como em um espelho, passando a construir, também, a imagem de si. Isto se dá pelo choque cosmológico de culturas e mundos diferentes que se entrecruzam no momento do contato, onde ocorre o que Viveiros de Castro (2004) chama de “equivoco”: são as diferenças entre indígenas e não indígenas que incidem diretamente nos corpos, seus significados, afetos e histórias, de modo que nunca coincidem porque há o equivoco entre ambos.

Sobre isso, Alvarenga (2017, p. 54) afirma que não é visualizar o equivoco como erro, mas como a condição da possibilidade da diferença. Esse contato altera e ressignifica de maneira histórica e cosmológica as relações entre indígenas e não indígenas. A autora também afirma, sobre o contato interétnico com povos indígenas isolados, que esse encontro entre mundos envolve modos distintos de se aproximar e distanciar, de ver e não ver, escutar e não escutar, tocar e não tocar, afinal são mundos distintos postos em relação. Percebo, portanto, que é graças a essa condição da diferença entre corpos no momento do contato que é possível construir uma autoimagem.

Deste modo, a questão do jogo de espelhos também pode ser aplicada aos Kayapó, estes que, segundo Demarchi e Madi Dias (2018, p. 41), são marcados “por rivalidades mútuas, muitas vezes decorrentes dos processos de cisão característicos desse povo. Assim, é preciso lembrar que as fissões intergrupais ocorreram [...] com a concomitante deflagração de guerra entre grupos que outrora habitavam a mesma aldeia”. Isso significa que, entre eles, as relações de contato com outras comunidades do mesmo povo podem se dar por meio de atritos por conta de rixas históricas, de modo que algumas comunidades acabam estabelecendo a imagem de si e a imagem de si frente ao outro. No entanto, isto se dá não só nesses casos, mas também entre comunidades que vivem pacificamente. Isso fica mais claro, inclusive, pelo fato de, muitas vezes, assistirem os registros fílmicos de outras aldeias e tentarem fazer mais “bonito e correto”, isto é, construindo uma imagem de si diante do outro. Conforme apontam Demarchi e Madi Dias

(2018, p. 49), certa vez um dos Kayapó chamado Akjabôro entoou palavras de incentivo para a comunidade em um alto-falante,

Ontem nós vimos as imagens dos parentes. Vimos a festa deles. A aldeia deles estava limpa. Todos trabalharam para a festa acontecer. Eles estão filmando aqui também, porque *Môjkarakô* tem projeto. Agora nós temos que trabalhar direito. Todos têm que trabalhar para a comunidade, para a nossa festa ficar mais bonita. Temos que fazer certo.

Portanto, as imagens registradas assumem um caráter reflexivo entre os Kayapó, que visualizam os filmes de outras comunidades (e os seus próprios também) como forma de espelho para a construção da autoimagem. Isso me faz recordar da experiência de Vincent Carelli ao produzir o primeiro filme do VNA, *A Festa da Moça* (1987), com os Nambiquara, no Norte do Mato Grosso. Estes, quando assistiram as imagens feitas por Carelli, sentiram-se decepcionados pelo excesso de roupa e optaram por realizar uma nova festa para ser filmada, de modo que acabaram retomando a cerimônia de furação de nariz e lábio dos jovens, abandonada há mais de 20 anos. Significa que os indígenas, após se visualizarem nas imagens, perceberam como queriam ser vistos a partir da construção de uma autoimagem, ou seja, por meio do cinema realizaram uma nova imagem de si. Por isso, o líder Nambiquara Pedro Mãmaindê assumiu a direção das filmagens e o resultado foi um filme com imagens de como este povo se autorrepresentou diante da câmera.

No caso dos Kayapó, isso não significa que possamos dizer que, antes da câmera, eles não se autorrepresentavam às suas próprias maneiras, mas podemos partir da hipótese de que essa autorrepresentação se intensificou com a apropriação da câmera, que possibilitou construir imagens de si no cinema. Turner já apontava, na década de 1990, que os Kayapó eram habilidosos na sua própria forma cultural de representação,

A cultura Kaiapó tem um conjunto de noções de mimese e representação bem desenvolvido, que é anterior às influências culturais ocidentais, mas que também exerce sua influência no vídeo Kaiapó e nas representações que fazem de si mesmos na interação social e política com o ocidente. As cerimônias que envolvem o mascaramento ritual são um *locus classicus*, onde essas noções se expressam na cultura tradicional, como a cerimônia Koko de nomeação com as máscaras de tamanduá e macaco. A dança das duas máscaras de tamanduá imita, supostamente, os movimentos reais do tamanduá. A imitação aqui precisa ser entendida no sentido aristotélico de *mimesis*, como a imitação da essência, ao invés de uma tentativa de cópia naturalista. Os movimentos das máscaras representam a idéia Kaiapó da essência do movimento do tamanduá (TURNER, 1993, p. 96, grifos do autor)

Essa característica é uma marca da sociedade Mebêngôkre, o que atesta a autorrepresentação antes mesmo da apropriação da câmera. Sobre isso, Beptemexti me contou que “antes da câmera a gente já existia e já lutava pelos nossos direitos, mas não

tinha registro... hoje, com a câmera, dá pra registrar tudo” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista). Escutei essas palavras diversas vezes, não só deste realizador, como de outros cineastas também, como Bepunu Kayapó, que afirmou “quando a câmera chegou nós explicamos na casa do guerreiro que foto e vídeo são muito importantes pra representar nosso povo nas imagens e mostrar pra quem não conhece os indígenas, porque o mundo tem que conhecer os indígenas” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista)¹⁰.

Essas falas demarcam a autoconsciência que os cineastas têm do uso da câmera como um objeto que pode potencializar a própria cultura, inclusive as lutas, para que não sejam esquecidos e possam se autodeterminar representando-se por meio das imagens. Desta forma, se antes da câmera já havia autorrepresentação, isso significa que se dava de outros modos não necessariamente imagéticos, mas principalmente de forma oral e com o uso de seus corpos em rituais, como a cerimônia *Koko*, e para demarcar suas existências em comícios e manifestações. Entretanto, com a apropriação da câmera, tornou-se possível outras formas de autorrepresentação. Turner aponta que

[...] a auto-representação dramática kaiapó, em contextos atuais de confrontação interétnica, dá continuidade às formas culturais tradicionais de representação mimética. É importante reconhecer esta continuidade para entender como a crescente objetivação da consciência que os kaiapó têm de sua cultura e identidade étnica, no contexto interétnico contemporâneo, não é meramente um efeito dos meios de comunicação ocidentais ou de influências culturais, mas se relaciona a fortes tradições culturais nativas de representação e objetivação mimética (TURNER, 1993, p. 99)

Isso significa que, com a câmera, os Kayapó apenas deram continuidade a uma prática tradicional de representação, porém, desta vez, por meio dos registros audiovisuais. Deste modo, correlacionando o que notou Turner há três décadas com as falas dos cineastas que conversei sobre a possibilidade do registro imagético e sonoro como forma de representação de si, confirmo minha hipótese de que a autorrepresentação se intensificou com a apropriação da câmera entre os Kayapó. Poderíamos dizer que a autoimagem que constroem a partir do contato com outras sociedades se transfigurou em imagens e sons a partir da presença de seus corpos à frente da câmera, mas também atrás, isto é, o corpo do cinegrafista também passou a assumir fundamental importância na representação de si, uma vez que a imagem registra os movimentos dos corpos que também estão atrás da câmera. Tanto os sujeitos filmados quanto os que filmam colocam-

¹⁰ Conversa realizada à distância por chamada de voz e áudios de aplicativo de mensagens em decorrência do isolamento social imposto pela pandemia do vírus Sars-CoV-2, causador da Covid-19.

se em cena, o que possibilita a construção de uma autoimagem por meio do vídeo, seja no registro, seja nos planos e movimentos de câmera realizados.

Quer dizer que a câmera, acoplada ao corpo do cinegrafista e relacionada com os corpos filmados, produz efeitos da representação de si. Paola Labbé (2017, p. 239, tradução minha) afirma que o equipamento audiovisual “facilitou imensamente [...] as possibilidades do criador de construir uma imagem de si mesmo, por meio de um cinema muitas vezes autofinanciado, autofilmado, autorrevelado, editado por si mesmo; distribuído e exibido de forma autônoma”¹¹. Percebo que a possibilidade de encontro e contato, que começa nas relações interétnicas e depois no vídeo, mostra a capacidade dos Kayapó em se fazerem presentes e se autorrepresentarem através do ato da filmagem a partir dos seus próprios pontos de vista como forma de preservar a cultura. Fato constatado, inclusive, pela fala do cineasta Bepkadjoiti Kayapó,

Filmar pra mim é muito importante pra representar meu povo e defender minha cultura. Antigamente não tinha nada pra registrar a cultura, mas hoje como já existem as ferramentas de vocês, aí nós tivemos essa ideia de aproveitar, aprender alguma coisa, registrar e preservar a cultura também. Se acontece alguma coisa, eu filmo, edito e compartilho (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2021, em entrevista)¹².

O uso da câmera, por consequência, faz com que tornem-se sujeitos da própria história no âmbito do cinema. Nora (1993, p. 17) afirma que os sujeitos que se tornam “historiadores de si mesmo”, produzindo e arquivando imagens, transformam suas próprias vidas em videobiografias individuais. Portanto, esse processo se inicia no encontro interétnico e assume instâncias de autorrepresentação no cinema que produzem, de modo que o vídeo passa a ser um marcador de potencialização dos Kayapó como forma de determinar suas existências, inclusive os direitos humanos. Isso significa que é o olhar do cineasta indígena sobre os corpos indígenas, é a construção de corpos sob o ponto de vista Kayapó.

Compreendo que isto se dá não só como autodeterminação, mas também como modo de reivindicar as imagens estereotipadas que foram produzidas sobre seus corpos ao longo de décadas. Segundo Gonçalves e Head (2009, p. 26) “[...] o mundo somente pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas

¹¹ No original: “ha facilitado inmensamente [...] las posibilidades del creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo, mediante un cine a menudo autofinanciado, autofilmado, autorevelado, automontado; distribuido y exhibido autónomamente” (LABBÉ, 2017, p. 239).

¹² Conversa realizada à distância por chamada de voz e áudios de aplicativo de mensagens em decorrência do isolamento social imposto pela pandemia do vírus Sars-CoV-2, causador da Covid-19.

perspectivas sobre este mundo”. Gostaria de argumentar, portanto, que esse mundo produzido pelos Kayapó nas imagens e sons não expressa uma mera representação de si. Trata-se de uma questão cosmológica de autoconsciência dos Mebêngôkre que coloca em evidência a transformação social e política que vêm passando com a presença da câmera nas comunidades.

Essa característica dos Kayapó, inclusive, demonstra a busca pelo seu reconhecimento como pessoas inseridas em um contexto sociocultural específico, com suas próprias tradições, códigos, língua e cultura. O modo como se autorrepresentam no audiovisual, seja diante de outras aldeias ou povos indígenas, seja diante à sociedade não indígena, demarca a autodeterminação e afirmação cultural. E à medida em que as narrativas circulam nos diversos espaços, podem se inserir em seu próprio universo cosmológico, assim como podem se inserir entre os não indígenas em um contato interétnico por meio do vídeo.

Conforme Alvarenga (2017, p. 70), o contato entre etnias traz uma diferença em relação às visualidades, modos de ver e de conhecer, fazendo com que o cinema se atualize e se reestruture o tempo todo, assim como os sistemas culturais indígenas e não indígenas. Por isso, acredito que hoje seja impossível não visualizar o cinema Kayapó em um contexto de produção própria que se afasta dos modelos ocidentais a partir da autorrepresentação por meio de seus corpos e da câmera, que tem lhes possibilitado uma reconfiguração social e cultural. Ruben Caixeta afirma que os indígenas, ao realizarem suas próprias imagens, praticam a antropologia reversa, isto é, “[...] um olhar dos índios para o nosso mundo (dos ocidentais, ou dos brasileiros) e para o que o nosso mundo fez do mundo deles, e o que eles gostariam de fazer no nosso mundo” (CAIXETA, 2008, p. 115). Portanto, pode-se concluir que a autorrepresentação audiovisual Kayapó possivelmente vem se mostrando difundida com rupturas de processos colonialistas, fazendo com que suas produções possam trazer novos rumos para uma ressignificação de si próprios com relação à sua história, cultura e visualizações futuras acerca de sua própria imagem.

1.2 Narrativas fílmicas Kayapó

Os filmes realizados pelos Kayapó abrangem diversas narrativas que condizem com suas próprias cosmologias, mas também com as demandas de cada aldeia. Como vivem em aldeias dispersas pelo sul do Pará, cada comunidade possui suas atividades

específicas que são filmadas dependendo da disponibilidade de cineastas. Geralmente, o número de cinegrafistas é em menor quantidade para cada aldeia, pois a falta de equipamentos torna-se um grande empecilho para que mais trabalhos sejam realizados. No entanto, mesmo com este obstáculo, os Kayapó têm mostrado uma produção constante com filmes que circulam dentro e fora das aldeias, além de serem publicados pelos próprios cineastas nos canais do YouTube dos respectivos diretores, do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre e da Associação Floresta Protegida (AFP), uma importante Organização Não Governamental (ONG) do povo Mebêngôkre-Kayapó.

A AFP possui um papel fundamental na contribuição com a formação de realizadores audiovisuais e apoio aos filmes realizados pelos cineastas Kayapó. A ONG representa aproximadamente 3 mil indígenas de 31 aldeias situadas em suas terras e surgiu em 1998 atuando em quatro linhas de ação: cultura e conhecimento, atividades produtivas e geração de renda, monitoramento ambiental e territorial e fortalecimento institucional e político¹³. No âmbito cultural há diversas atividades desenvolvidas, como a Feira Mebêngôkre de Sementes Tradicionais, formação complementar de professores para fortalecer o direito à educação escolar, geração de energia elétrica para as comunidades, assim como o Coletivo Beture para a realização de filmes.

Desta forma, suas produções fílmicas passaram a demandar uma presença muito importante dos equipamentos audiovisuais nas dinâmicas do dia a dia da sociedade Mebêngôkre, como os microfones, gravadores de som, fones de ouvido, tripé e, especialmente, a câmera, que geralmente possui um microfone embutido. Frequentemente, os cineastas utilizam câmera DSLR¹⁴ e, a partir das demandas de cada aldeia, são convocados para realizar as filmagens das atividades, sejam cotidianas ou cerimoniais, já que o registro tornou-se essencial. Ressalta-se que o trabalho dos cinegrafistas difere a cada dia, isto é, em determinados momentos pode ser apenas para fotografar uma situação e em outros para filmar. De todo modo, geralmente a câmera está nas mãos dos cineastas ou estes ficam próximos do equipamento para que possam fazer os registros sempre que possível, conforme afirma Bepunu “eu sempre ando com a bolsa,

¹³ Em 2018, a AFP conseguiu um contrato de 9 milhões de reais do Fundo Amazônia, que é gerido pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), em cooperação com o Ministério do Meio Ambiente, para financiar o projeto “Território, Cultura e Autonomia Kayapó”, com o objetivo de apoiar a implementação e atualização do Plano de Gestão Territorial e Ambiental (PGTA) nas terras indígenas (TIs) Kayapó.

¹⁴ DSLR é uma sigla em inglês para *Digital Single Lens Reflex*, que são modelos profissionais de câmera em que a luz entra pela lente, atinge o espelho e reflete a imagem em seu visor.

com a máquina, com os materiais da câmera e todos já sabem quem eu sou” (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Esta proximidade entre corpo e câmera denota as relações sociopolíticas que estabelecem com o equipamento audiovisual, assim como evidencia o quão fundamental é manter a câmera próxima para registrar. Por relações sociopolíticas, quero dizer que a presença da câmera configura novas formas de relações entre os membros das comunidades Kayapó, em que cineastas passam a adquirir respeito e uma posição social diferenciada dentro da aldeia por se responsabilizarem pelos registros imagéticos e sonoros, o que os faz estar sempre com a câmera perto de seus corpos. Nos termos de Turner,

[...] parece razoável dizer que o vídeo contribuiu para uma transformação da consciência social Kaiapó, tanto no sentido de promover uma noção mais objetiva da realidade social, quanto no sentido de ampliar sua própria ação, ao provê-los de um meio de controle ativo sobre os próprios processos de objetivação: a câmera de vídeo (TURNER, 1993, p. 102).

Esses fatores serão abordados mais profundamente no próximo capítulo e, por enquanto, irei me deter no modo como os Kayapó filmam e o que costumam filmar. Ao analisar os filmes, é possível constatar uma característica muito pertinente: o uso de câmera na mão. Percebi isso ao assistir alguns de seus filmes que estão disponíveis no YouTube, como *Memybijok – A Festa dos Homens* (2018), de Bepkadjoiti Kayapó, *Meõ nire o kaprãñ – A Mulher Tartaruga* (2017), de Bepkadja Kayapó, *Gwaj ba nhõ pyka – A Nossa Terra* (2015), de Simone Giovine e com fotografia de diversos cineastas Kayapó, assim como pequenos vídeos de manifestações e registros de atividades que ocorrem nas aldeias¹⁵. Nessas produções pude notar que poucos são os momentos em que se vê cineastas utilizando o tripé, geralmente a câmera está empunhada em suas mãos no ato da filmagem.

Os cineastas reportaram-me que essa é uma característica que vem desde as primeiras vezes que utilizaram a câmera. Visualizo essa questão como forma de obter registros mais pessoais que tragam a essência do olhar Mebêngôkre não só nas imagens, mas também nos planos e movimentos de câmera realizados, característica que dialoga com o que afirma Erly Vieira Jr. (2020, p. 121) “[...] a mobilidade da câmera na mão permite uma exploração minuciosa do detalhe, do corriqueiro, da multidimensionalidade de espaços e tempos simultâneos da experiência do cotidiano”. E essa relação que

¹⁵ Os filmes citados estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UCp4gEMkupeO0M-jsw1Vkykw/videos>. Acesso em: 08 de dezembro de 2021.

estabelecem com a câmera na mão em registros cotidianos, cerimoniais ou de luta e resistência demonstram a proximidade dos corpos Kayapó com o equipamento audiovisual. Segundo Sophia Pinheiro,

[...] aprender a filmar dessa forma acaba por se tornar uma relação muito mais intensa entre a pessoa e a câmera. Há realmente um acoplamento corpóreo em que o próprio corpo é um instrumento de filmagem, pois ele desempenha um papel semelhante ao do tripé e torna-se uma extensão da câmera através do olho (PINHEIRO, 2017, p. 114).

Por isso, as imagens sempre estão em movimento, registrando até mesmo os próprios passos do cinegrafista. Seus filmes são realizados especialmente por meio de movimentos oriundos do ato de andar, ou seja, vemos não só o andar do cinegrafista, mas também das pessoas filmadas. Isso significa que os registros geralmente são de ações acontecendo diante da câmera (figura 1). Madi Dias (2011, p. 157-158), ao perguntar do cineasta Bepnhô Kayapó sobre as filmagens que realizam, recebeu a resposta de que “as pessoas não gostam de assistir a planos em que nada acontece: preferem danças, pinturas, caçadas, pescarias, trabalhos manuais, preparo de comidas, jogos, viagens, encontros e outras situações em que haja uma ação sendo desempenhada por alguém”.

Figura 1 – Cobertura da festa *Kukryte* na aldeia *Kubenkrākênh*



Fonte: Conta do Coletivo Beture no Instagram.

Isso nos faz perceber que o registro parece ser fundamental para manter a cultura viva, característica que será abordada mais profundamente no próximo capítulo. Neste momento, podemos perceber que há uma ênfase em filmar as diversas ações possíveis, o que contribui para a compreensão de como visualizam e dão importância à câmera em detrimento dos corpos que estão à sua frente. A maioria dos seus filmes documentam as

tradições, como as caças, festas, danças, cantos e outras atividades cerimoniais e cotidianas. Bepunu afirma que

Nós queremos mostrar todas as atividades dentro da terra indígena, dentro da aldeia. É isso que eu tô fazendo, eu particularmente tenho que acompanhar o que tá acontecendo nas atividades dentro da aldeia. Eu não escolho só uma atividade, eu tenho que acompanhar tudo das festas, de outras atividades e o que os indígenas estão continuando a fazer dentro da aldeia. Vamos supor: a festa *menire bijok*, que se chama “a festa da pintura das mulheres”, eu tenho que acompanhar todo o processo da festa, que é fazer fogueira pra assar carne, o peixe, o jabuti, eu tenho que filmar alguns pedaços e tenho que filmar como inicia até o final da festa. Durante a caçada no mato, eu acompanho os guerreiros no mato pra caçar, a busca do alimento da festa, eles trazendo a caçada, a carne, os bichos, peixes até chegar na aldeia (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista, grifo meu).

Isso significa que há uma documentação praticamente integral das ações desenvolvidas nas aldeias. Além disso, os Kayapó vêm se inserindo também no universo da ficção: é o caso do filme *A Mulher Tartaruga*¹⁶ (2017), de Bepkadja Kayapó, baseado em um mito Mebêngôkre chamado *Meõ nire o kaprãn*, que conta a história de dois homens que querem a mesma mulher, sendo que um tem poder de pajé para transformá-la em jabuti e levá-la consigo. Para a realização do filme, os próprios membros da comunidade escolheram quem iria atuar e estabeleceram os nomes dos personagens. Segundo o coordenador do Coletivo Bature, Simone Giovine¹⁷,

Isso aí foi um caso brilhante de como pode dar certo para que as próximas gerações possam conhecer os mitos Mebêngôkre. O caso de *A Mulher Tartaruga* foi o primeiro exemplo que foi um sucesso dentro das aldeias, a galera curtiu muito. O processo foi bem interessante porque foi o filho de um cacique que veio e falou “eu vou escrever o roteiro de uma história”, então ele escreveu, resumiu as ações principais que acontecem dentro dessa história, eles procuraram um nome que não fosse o próprio nome para os personagens e o filme aconteceu (GIOVINE, 2021, em entrevista, grifo meu).

Isso mostra como os Kayapó vêm realizando seus filmes a partir dos próprios pontos de vista. Além disso, é perceptível que cada vez mais suas produções tornam-se diversificadas, inclusive não só pela produção de documentários e ficção, mas também pela gravação de videoclipes. Neste caso, os Kayapó possuem uma banda de forró chamada Forró NB e os cineastas são responsáveis pela produção dos videoclipes, onde experimentam desde som direto até o *playback*. Por meio dessas produções, pode-se perceber que a sociedade Mebêngôkre está experimentando e transitando pelas

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2AHZQUzzrYw&t=101s>. Acesso em 15 de julho de 2022.

¹⁷ Conversa realizada à distância por chamada de voz e áudios de aplicativo de mensagens em decorrência do isolamento social imposto pela pandemia do vírus Sars-CoV-2, causador da Covid-19.

linguagens com possibilidades de diversos caminhos no universo audiovisual, mas sempre com um olhar próprio.

Vale ressaltar que muitos desses filmes partem de iniciativas dos próprios membros das comunidades, mas também de oficinas de audiovisual que são ofertadas às aldeias por cineastas indígenas e não indígenas. Bepunu me contou que nessas oficinas ensina os jovens a fotografar e filmar na própria língua para que compreendam facilmente, já que alguns ainda não sabem o português (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista). Deste modo, além dos realizadores mais antigos espalhados em diversas aldeias, a expansão atual de cineastas se dá principalmente pelas oficinas, momentos em que são passados os conhecimentos necessários.

Depois de prontas, essas produções circulam entre aldeias e/ou fora delas. Demarchi e Madi Dias (2018, p. 40) apontam que a grande maioria dos filmes produzidos e postos em circulação são filmagens de rituais, especialmente os de nomeação¹⁸, mas também os de “competições esportivas, concursos de beleza, cerimônias do dia da independência. O importante era registrar as imagens desses rituais, assisti-las em sessões coletivas e, posteriormente, colocá-las para circular entre diferentes aldeias de seu vasto território”. Em minhas conversas com os cineastas constatei que dentre esses rituais, as festas são uma das atividades mais filmadas.

No dia da minha conversa com Beptemexti, estava na iminência de acontecer uma festa de Bepkadjoiti na aldeia *A'ukre* que, segundo Beptemexti, seria filmada. O realizador complementa afirmando que “hoje muitas aldeias têm festa e a gente sempre tá filmando” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista). A esses acontecimentos, Demarchi e Madi Dias (2018, p. 44) denominam de “filmagens rituais”, que podem ser definidas como “gravações em vídeo de determinada cerimônia, com longa duração, praticamente sem edição ou com a edição feita diretamente na câmera e cujas imagens são montadas em uma ordem claramente sequencial”.

Essas filmagens sempre acontecem quando os cineastas são convocados para registrar as festas e todos os momentos que consideram importantes. Depois de gravados, os filmes são editados ou não e são exibidos primeiramente para a comunidade, que opina sobre os registros. Geralmente, quando o filme está muito editado, as pessoas questionam os cortes e/ou a ausência de determinado momento da festa, pois valorizam muito a apreciação das imagens integralmente, assim como a “beleza” do ritual. Demarchi e Madi

¹⁸ Os povos Mebêngôkre-Kayapó têm como tradição histórica os rituais de nomeação, que podem durar vários meses, e têm o objetivo de confirmar, ao final da cerimônia, os nomes dados às crianças ao nascerem.

Dias (2018, p. 52, grifos dos autores) afirmam que “os rituais Mebêngôkre estão estreitamente vinculados a uma concepção nativa de beleza, traduzida pela palavra *mejx*, que [...] possui um amplo campo semântico”. Sobre isso, Gordon afirma que,

O campo semântico da palavra cobre uma série de atributos que poderíamos glosar como bom, bem, belo, bonito, correto, perfeito, ótimo. Além disso, *mejx* pode ser contraposto, dependendo do contexto de enunciação, aos seguintes termos antonímicos: *punure* (“ruim, feio, mau, errado”) e *kajkrit* (“comum, ordinário, vulgar, trivial”), ou simplesmente *mejx kêt* (onde *kêt* = partícula de negação). De todo modo, *mejx* (belo, o bom, a perfeição) designa um conjunto de valores essenciais aos Xikrin [e a todos os Mebêngôkre]. Produzir ou obter coisas, pessoas e comunidades (enfim, a sociedade) *mejx* parece ser a finalidade última da ação Xikrin no mundo, que se revela tanto no plano individual quanto no coletivo (GORDON, 2009, p. 8, grifos do autor).

Isso significa que o consumo dos próprios filmes resulta em um julgamento estético (*mejx*) por parte dos Kayapó que, a partir de sua cosmovisão, apontam o que consideram defeitos e qualidades nos registros imagéticos e sonoros. Constatei a continuidade deste fato nas conversas que realizei com os cineastas, que sempre enfatizavam a exibição coletiva dos filmes e posteriores opiniões dos membros da comunidade. Desta forma, podemos concluir que os Kayapó consomem muito as próprias imagens, isto é, gostam de assistir seus filmes, festas e o movimento de modo geral.

Além disso, a apreciação e o julgamento são necessários até mesmo para que os filmes possam circular entre as aldeias e/ou fora delas. Para que isso seja feito, algumas aldeias já contam com gerador de energia e televisões, que possibilitam a exibição dos filmes. Depois, os registros são gravados em DVDs e *pendrives*, especialmente estes últimos, para arquivar suas filmagens, guardá-las para a posteridade e fazê-las serem conhecidas em diversos espaços. O objetivo é sempre o mesmo: não deixar as tradições serem esquecidas e mostrar o que está acontecendo na aldeia.

Percebe-se, portanto, que as narrativas fílmicas dos povos Kayapó se dão a partir de sua compreensão de cinema, caracterizado pelas suas próprias histórias que emanam de seus pontos de vista. Seus entendimentos sobre cinema permitem que utilizem constantemente a câmera na mão e, por vezes, o microfone para captar as imagens e sons. Para eles, parece ser importante registrar as plantas, rochas, rios, animais e, especialmente, as atividades cerimoniais do início ao fim, até mesmo aquelas que duram vários dias, demonstrando que todos os processos são passíveis de registros audiovisuais. Aqui parece oportuno chamar a atenção, à guisa de conclusão, para o fato de realizarem filmes contra-hegemônicos, de modo que o cinema nos moldes do ocidente, para eles, não faz nenhum sentido. Portanto, podemos compreender as narrativas fílmicas Kayapó

como uma cinematografia particular que objetiva registrar imagens e sons para manter as tradições vivas, assim como para se conectar e se comunicar com outras aldeias e outras pessoas, indígenas e não indígenas.

1.3 O Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre

Os trabalhos audiovisuais desenvolvidos pelos Kayapó nas últimas três décadas resultaram na criação de um coletivo de cinema formado por cineastas de diferentes aldeias: o Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre. A busca por visibilidade à cultura e à luta política de seu povo tornou possível o surgimento deste grupo, que passou a produzir diversos filmes registrando as próprias tradições cotidianas e cerimoniais. E é por este motivo que o coletivo tornou-se objeto central desta pesquisa na busca pela compreensão sobre as relações dos corpos com a câmera entre os povos Kayapó, já que é dividido entre diferentes cineastas que são convocados para realizar registros audiovisuais nas aldeias e/ou fora delas.

O coletivo nasce do desejo de um grupo de jovens Kayapó se unirem para aprender, realizar e se transformar em cineastas do povo Mebêngôkre, assim como da vontade das aldeias de consumirem imagens realizadas pelo próprio povo. A ideia se concretizou quando o cineasta italiano Simone Giovine veio ao Brasil logo após finalizar a faculdade de cinema na Argentina com um objetivo em mente “posso dizer que vim ao Brasil com o objetivo de trabalhar com povos indígenas sim” (GIOVINE, 2022, em entrevista). Em 2013, Simone foi convidado por uma amiga cineasta a realizar uma formação audiovisual na aldeia Pedra Branca, do povo Krahô, e devido o seu trabalho, em 2014, foi chamado para produzir um filme do Plano de Gestão Territorial e Ambiental da terra indígena *Las Casas*, do povo Kayapó. Logo após a realização do filme, a AFP o convidou a trabalhar com a sociedade Mebêngôkre atendendo as demandas de produções audiovisuais e apoiando a formação de cineastas Kayapó.

Foi quando o cineasta visitou as aldeias e conversou com os membros das comunidades, momento em que os realizadores expuseram a vontade de reunir pessoas para criar o grupo. Inicialmente, Simone realizou um mapeamento dos jovens interessados, buscou recursos para a compra de equipamentos e realização de formação audiovisual e conseguiu uma parceria com o VNA. Desta forma, o Coletivo Beture surgiu oficialmente durante uma oficina de cinema ocorrida em 2015 na aldeia *Pykararankre*,

com o objetivo de fortalecer o movimento como um todo e ir atrás de recursos e outras atividades.

O nome dado ao coletivo refere-se à uma formiga de seu território que tem uma mordida muito forte e possui as cores preto e vermelho, exatamente as mesmas cores que os Kayapó utilizam em seus corpos quando estão pintados para a guerra: o vermelho do urucum e o preto do jenipapo, afinal a sociedade Mebêngôkre constitui-se fortemente pelas suas características de indígenas guerreiros, inclusive suas posturas e a maioria dos cantos são de guerra (figura 2). Desta forma, se o coletivo de cinema que criaram faz referência à guerra, isto se dá porque visualizam o fazer cinematográfico como uma forma de luta, um modo de empunhar a câmera e usá-la como uma espécie de “arma”, conforme afirma Bepkadjoiti “essa ferramenta é importante também como uma arma, quer dizer, é tipo uma arma” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2021, em entrevista) e Bepunu “hoje em dia nossa arma pra mostrar as coisas é a máquina de fotografar e filmar, essa é nossa arma, nosso documento pra mostrar pra alguém que não conhece o que tá acontecendo dentro da aldeia” (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Figura 2 – Imagem representativa do Coletivo Beture que mostra a formiga em cima da câmera e a lua nova¹⁹



Fonte: arte de Mavi Morais e foto de Simone Giovine.

¹⁹ A lua nova simboliza o começo de um novo ciclo, pois é quando fazem a roça e semeiam as sementes de mandioca que serão seus alimentos pelo resto do ano, ou seja, assim como a lua, o coletivo representa uma nova etapa na história da sociedade Mebêngôkre.

Percebo, portanto, que a visualização da câmera como arma se dá a partir de dois aspectos: pelo seu uso como forma de resistência e denúncia e pela participação da câmera durante a caça de alimentos. Isso quer dizer que o equipamento audiovisual adquire outra instância, pois está entre/com seus corpos como instrumento de luta e de guerra. Isso nos faz pensar como o gesto de segurar a câmera alude ao gesto de segurar uma arma, conforme afirma o filósofo Vilém Flusser (1985, p. 20) sobre o gesto de fotografar “[...] é gesto caçador no qual aparelho e fotógrafo se confundem para formar unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas”. O cinema, neste caso, passou a fazer parte das comunidades Kayapó e a câmera passou a ser uma espécie de arma com diversas finalidades.

Do mesmo modo atua a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira, que considera a produção e o uso das imagens como forma de arma (PINHEIRO, 2017, p. 2), assim como Isael Maxakali, que visualiza da mesma forma (MAIA e ANDRADE, 2018). Nesse mesmo caminho, o cineasta Réal Junior Leblanc, dos povos Innu, do Canadá, afirma ter a câmera como uma arma de caça (SZTUTMAN, 2018, p. 259), bem como a cineasta Leiqui Uriana, dos povos Wayú, da Colômbia, que afirmou em uma matéria publicada no jornal colombiano *El Tiempo*²⁰ “a câmera é um fuzil para nós, é uma ferramenta de luta”²¹ (tradução minha). Certamente, os/as cineastas realizam uma metáfora, já que a câmera tornou-se um instrumento de luta política, de modo que o cinema indígena passou a ser, também, resistência.

A partir deste ponto de vista, o Coletivo Bature passou a desempenhar um papel fundamental na conquista de reconhecimento cultural e na visibilidade de suas estruturas políticas. Conforme afirmam no site²² da AFP “o audiovisual passou então a ser um instrumento dos mais potentes para nosso fortalecimento cultural [...], deixamos de ser apenas objeto de estudo para fazer os nossos próprios registros sobre a nossa vida, atividades cerimoniais e cotidianas” (AFP, 2021). Segundo Bepunu,

nós criamos esse coletivo pra juntar todos os jovens, as lideranças jovens, pra serem comunicadores indígenas, pra acompanhar todos os movimentos de Brasília ou da terra indígena e as festas também. Eu fiquei muito feliz de fazer isso, acompanhar todos os jovens que estão interessados e que querem aprender, homens e mulheres indígenas Kayapó. A gente acompanha, registra,

²⁰ Fonte: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16798641>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

²¹ No original: “*la cámara es un fusil para nosotros, es una herramienta de lucha*” (2017).

²² O site oficial pode ser conferido no link: www.florestaprotegida.org.br. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

depois botamos no programa pra cortar e depois nós temos que guardar o filme pra comunidade assistir porque tem gente que gosta de assistir a festa tradicional aqui na aldeia (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Depois de criado, Simone tornou-se o coordenador do coletivo e, por meio deste, diversas formações audiovisuais têm sido realizadas para oportunizar aos cineastas os conhecimentos necessários sobre as técnicas de roteiro, captação de imagens e sons e edição, bem como para potencializar as próprias produções. Essas oficinas passaram a estimular e valorizar seus sistemas de conhecimento, inclusive, são realizadas atualmente pelos próprios cineastas que foram formados pelo coletivo.

O grupo é composto por cerca de dez pessoas, em sua maioria homens, divididos entre fotógrafos e cineastas, e uma única mulher chamada Nhakmo Kayapó (figura 3). Isto se dá devido ao funcionamento sociopolítico da sociedade Mebêngôkre-Kayapó, que dependendo da família não permite que as mulheres trabalhem com cinema. Entretanto, Simone afirma que o objetivo e desafio atual é “conseguir envolver mais mulheres possíveis para que sejam um grupo mais misto e mais diversificado” (GIOVINE, 2021, em entrevista). A presença de Nhakmo no coletivo parece ser o começo da quebra desse obstáculo, pois sempre que possível está registrando momentos cotidianos, cerimoniais e de luta, inclusive a cineasta realizou, em setembro de 2021, a cobertura da II Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília.

Figura 3 – Nhakmo Kayapó trabalhando durante a cobertura do encontro da Rede Xingu+ na aldeia *Kikhatxi*, do povo Kisedje



Fonte: Conta do Coletivo Beture no Instagram.

O objetivo de trazer um maior número de mulheres para o coletivo se constata também pela fala de Bepunu “quando acontece alguma oficina eu chamo as meninas pra ensinar, pra elas aprenderem e começarem a acompanhar” (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista), mas, claro, isso depende das relações sociopolíticas nas aldeias. De todo

modo, o trabalho em conjunto tem possibilitado o crescimento do coletivo e a realização de cerca de trinta filmes por ano sobre os mais diversos assuntos: atividades cerimoniais, festas de nomeação, eventos políticos e alguns filmes de ficção que abordam as narrativas oriundas da mitologia Mebêngôkre-Kayapó. Esses filmes circulam constantemente entre as aldeias, mas também vêm atingindo outros públicos a nível regional, nacional e internacional. Além disso, o coletivo tem possibilitado a garantia de uma fonte alternativa de renda para os cineastas Kayapó, pois segundo Simone,

Constantemente existem demandas de produções audiovisuais, registros, acompanhamento de mobilizações e de movimentos culturais. Sempre surge uma demanda e muitas vezes essas produções estão ligadas a algum projeto existente de alguma atividade dentro do território. Então o coletivo está ficando cada vez mais autônomo, podendo oferecer esse serviço de produção audiovisual, entregando produtos audiovisuais, sejam fotos, sejam vídeos, para web, para comunicação da Associação Floresta Protegida e colaboração com instituições indígenas, como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, Rede Xingu Mais e o Instituto Socioambiental. Então a ideia é que os integrantes do coletivo sejam remunerados por esse tipo de serviço. E mesmo devagar, cada vez mais estão conseguindo ter uma fonte de renda a partir do trabalho audiovisual que eles cumprem (GIOVINE, 2022, em entrevista).

Este fator nos mostra como a autoconsciência de suas atividades audiovisuais fez com que os trabalhos se tornassem demandas para criar e disseminar as próprias narrativas com um retorno financeiro. Isso faz, inclusive, com que eles possam ter mais autonomia e fortaleçam o movimento como um todo. Dentre esses trabalhos, há a participação de jovens lideranças em mobilizações políticas para o registro imagético e sonoro. Sempre que algo ameaça seus direitos o coletivo se faz presente, como foi o caso do Acampamento Luta Pela Vida²³, em que o coletivo esteve no local para realizar a cobertura audiovisual da mobilização, que foi amplamente divulgada em suas redes sociais com vídeos, fotos e transmissões ao vivo.

Em relação a essas atividades desenvolvidas pelo coletivo, Simone chama os cineastas de “multiplicadores de informação” e explica “eles se formaram como um importante multiplicador de informação porque gravam dentro das aldeias e levam pra fora, acompanham as mobilizações políticas e quando voltam mostram as imagens nas aldeias” (GIOVINE, 2021, em entrevista). Isso significa que os cineastas assumem o papel de registrar as informações e transitá-las entre mundos, uma vez que, por meio do

²³ O Acampamento Luta Pela Vida foi a maior mobilização indígena da história brasileira que ocorreu em Brasília entre os dias 22 a 28 de agosto de 2021, com o objetivo de lutar contra a votação do Marco Temporal no Supremo Tribunal Federal (STF), que defende que os povos indígenas apenas podem reivindicar terras onde já estavam no dia 5 de outubro de 1988, dia que entrou em vigor a Constituição Brasileira.

vídeo, podem realizar o contato interaldeã e interétnico para mostrar o que está acontecendo, suas tradições e riquezas, a língua, a biodiversidade do território e, também, as ameaças que sofrem. O trabalho do Coletivo Beture passa a ser, então, um instrumento audiovisual de luta fundamental para construir essa comunicação de dentro para fora e de fora para dentro.

Deste modo, os integrantes do coletivo vêm se consolidando e conquistando seus lugares aos poucos, afinal a figura do cineasta não era tradicionalmente existente porque antes do contato com não indígenas não existia, para eles, a câmera. Então os cineastas passam a ser uma nova configuração dentro dessa sociedade e passam a adquirir respeito, já que os Kayapó respeitam muito as posições hierárquicas. É por esses motivos que o coletivo vem ganhando seu espaço, inclusive os integrantes passaram a ser vistos como jovens lideranças, afinal acompanham os caciques na luta e no movimento político, o que conseqüentemente os transforma em importantes lideranças à frente da prática audiovisual de seu povo. Durante as assembleias que participam os caciques e lideranças, por exemplo, os integrantes do coletivo podem participar e opinar, ou seja, eles não são vistos apenas como pessoas que fazem os registros, são lideranças que acompanham as lutas e divulgam as informações.

Turner (1993) já havia notado essas relações sociopolíticas com a câmera quando afirma que, entre os Kayapó, ser um cinegrafista significa acumular um papel de prestígio dentro da comunidade e uma forma de mediação fundamental com a sociedade ocidental. Como diz o autor,

[...] essas atividades são usadas para promover a carreira política de algumas pessoas. Muitos dos chefes mais jovens dos grupos atuais foram câmeras de vídeo durante sua ascensão à chefia. E muitos dos jovens mais ambiciosos adotaram o vídeo, pelo menos em parte, na esperança de seguir os passos destes líderes (TURNER, 1993, p. 86).

Em outro estudo, Turner (2003) levanta uma reflexão sobre a questão hierárquica entre os Kayapó ao dedicar algumas palavras aos conceitos de “poder” e “beleza”:

“Poder” e “beleza” são os principais valores sociais Kayapó. Eles representam as qualidades em termos das quais o valor relativo das pessoas, sua capacidade de desempenhar papéis na comunidade proporcionais a seu estágio de vida e status familiar, seu prestígio e influência relativos e sua capacidade de liderança e eficácia política são julgados. Esses valores de poder e beleza, no entanto, não são diretamente “realizados” na esfera doméstica na qual são produzidos como aspectos corporificados de pessoas, mas sim no domínio público da atividade ritual e política, caracterizada por modos formalizados de falar e ação coletiva (TURNER, 2003, p. 13).

Percebe-se que a sociedade Mebêngôkre estabelece relações de prestígio a determinadas funções dentro das comunidades, especialmente as atividades políticas, de modo que empunhar a câmera adquire um valor social, faz com que o cineasta esteja sobre um determinado poder e esteja no caminho de uma liderança política. É o que vem ocorrendo dentro do Coletivo Bature, que é constantemente convocado para reuniões e para realizar filmagens nas aldeias por ter se tornado uma referência, conforme afirma Simone “a cada festa que tem os caciques já perguntam ‘cadê o coletivo?’, então a cada momento que eles acham relevante dentro da sociedade o coletivo tem que estar presente pra registrar” (GIOVINE, 2021, em entrevista).

Todo esse trabalho desenvolvido pelo Coletivo Bature tornou possível a existência de um escritório próprio dentro da sede da AFP na cidade de Tucumã, interior do Pará, com acesso à internet, estoque de equipamentos semiprofissionais e uma sala para realização de reuniões e oficinas. Isso nos mostra como o Coletivo Bature Cineastas Mebêngôkre tornou-se hoje um importante mediador de relações por meio do audiovisual entre os povos Kayapó.

2. A RELAÇÃO CORPO-CÂMERA NO CINEMA KAYAPÓ

2.1 Usos e interpretações da câmera entre os Kayapó

O cinema Mebêngôkre-Kayapó possui particularidades próprias que emanam a partir de suas cosmologias e de seus corpos, porém, ao refletirmos sobre as relações de seus corpos com a câmera, é necessário antes compreendermos como se dão os usos e interpretações desta entre esses povos. Para esta reflexão, irei me deter primeiramente a trabalhos científicos de alguns pesquisadores que oferecem contribuições importantes e deles extrairé aquilo que mais interessa destacar para o caso desta pesquisa.

Turner, ao publicar seu artigo na *Anthropology Today*, em 1993, ressalta o valor que os Kayapó deram à câmera como um processo de mediação cultural, principalmente nas relações entre a sociedade indígena e a não indígena. Naquele momento, o ato de empunhar a câmera adquiriu uma importância política e social na comunidade, tanto pelo fato de que o equipamento não podia estar nas mãos de qualquer pessoa quanto pela possibilidade de ascensão política dentro da aldeia. Isso significa que quando um membro da comunidade realizava um filme, iniciava-se a mediação das relações sociopolíticas dentro da própria aldeia para, depois, mediar com a cultura ocidental dominante.

Com o passar do tempo, Madi Dias (2011, p. 156) ofertou uma oficina audiovisual na aldeia *Môjkaràkô* e percebeu que os Kayapó davam mais ênfase ao ato de filmar do que o conteúdo em si, assim como determinavam quem deveria participar da oficina, isto é, quem tinha o direito e dever de aprender. Isso mostra que até este momento pareceu haver, ainda, um respeito e consideração com o equipamento audiovisual, não sendo qualquer pessoa autorizada a aprender a filmar/segurar a câmera, prática já notada por Turner anteriormente (1993). Madi Dias nota também o potencial da câmera e das gravações como forma de memória, ou seja, a capacidade de registro das imagens e sons para perpetuar a própria cultura geração após geração.

Além disso, um estudo realizado por Demarchi e Madi Dias (2018), sobre os vídeos-rituais entre os Kayapó, aponta os usos da câmera pelos indígenas como construção e afirmação de identidades étnicas, na defesa dos próprios direitos e na documentação de sua cultura como forma de expressão. Os autores também destacam a importância da câmera como forma de produção e circulação de vídeos para as redes futuras entre gerações, mais uma vez demonstrando a visão dos Kayapó diante da câmera a partir de suas próprias cosmologias.

É interessante registrar as impressões dos pesquisadores sobre o fazer cinematográfico Kayapó, sobretudo, porque apontam para possíveis semelhanças entre as práticas fílmicas ao longo dos últimos trinta anos que, inclusive, aparecem também nesta pesquisa. Em conversa com o realizador Bepthemexti Kayapó, constatei a continuidade de uma prática apontada anteriormente pelos pesquisadores em relação ao uso do equipamento audiovisual. Ao perguntar se qualquer membro da comunidade poderia utilizar a câmera, o realizador respondeu-me “só eu que tô usando a câmera, eu não posso entregar pra outra pessoa não, só quem é cineasta que tá usando” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Algum tempo depois, questionei Bepthemexti novamente sobre os motivos de isso acontecer e ele informou que “quem cuida do equipamento é quem é cineasta, somente o cineasta que cuida, entendeu? Mas se alguém quiser trabalhar a gente deixa pra pessoa mexer também, mas não pode qualquer pessoa mexer, tem que ser alguém que goste de trabalhar de câmera, aí pode mexer” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Isso demonstra o modo como os Kayapó vêm se relacionando com a câmera, ou seja, é permitido utilizar o equipamento quem tem os conhecimentos necessários para o trabalho de cineasta, como saber manusear a câmera. No entanto, aqueles que não detêm esse conhecimento não estão autorizados a utilizar o equipamento, o que não significa que seja completamente proibido, uma vez que, conforme afirmou o realizador, quem quiser aprender e trabalhar poderá utilizar a câmera.

Este fator, inclusive, levanta reflexões acerca da posse da câmera entre homens e mulheres, pois os homens sempre foram os detentores do equipamento audiovisual e o trabalho das mulheres sempre esteve voltado à roça, colheita, cuidar dos filhos e cozinhar, mas principalmente à pintura corporal e produção de objetos em miçangas. Conforme afirma Turner (2003, p. 15) “as tarefas das mulheres são [...] predominantemente associadas ao domínio doméstico e suas atividades de criação de filhos, jardinagem, coleta de alimentos e transporte de água”. No entanto, isso de forma alguma diminui o papel social das mulheres na sociedade Mebêngôkre, Lima (2005) aponta que estes são conhecimentos profundos que as confere uma função xamânica com seus respectivos coeficientes de alteridade.

Em minhas comunicações com os Kayapó, percebi que a quantidade de mulheres cineastas é muito menor do que em relação aos homens, fato constatado pela presença de uma única mulher na equipe do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre chamada Nhakmo Kayapó. Turner (2003, p. 15) aponta essa característica dos Kayapó quando argumenta

que “[...] a subordinação e o controle das mulheres são a base do controle social e da política nessas sociedades”. Entretanto, existe outra justificativa apontada pelo cineasta Bepunu Kayapó,

Nós chamamos as meninas pra praticar, pra aprender a usar a máquina, pra poder acompanhar aquelas coisas que estão acontecendo dentro da aldeia, mas elas só vêm uma ou duas vezes e depois não querem mais, ficam com medo porque elas só falam na língua indígena e não falam muito o português. Aqui onde eu tô nenhuma índia fala português (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Para além do obstáculo linguístico, chamo a atenção na fala de Bepunu sobre as relações que estabelecem com as mulheres:

A família de onde vem as moças pode ficar de ciúme também porque tem uns dez homens que já estão praticando e no meio dos homens pode ter uma ou duas mulheres, aí a família fica com ciúme, não deixa viajar pra não ficar muito tempo fora da família. Quando é mulher casada não vai, quando é gestante não vai, só vai quando não tem nada, não tem filho, não tem marido (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Deste modo, a partir das conversas que tive com alguns realizadores Kayapó e das experiências que resultaram em estudos científicos, é perceptível que algumas práticas continuam ainda hoje, como apontarei mais adiante. Neste momento, me atenho ao fato de que nas últimas décadas os usos e interpretações da câmera se deram de forma mais consistente em dois aspectos: a documentação para as próximas gerações e o ato de empunhar a câmera como forma de autodeterminação, luta e resistência. Contudo, para compreendermos como os corpos Kayapó vêm percebendo a câmera em suas vivências, precisamos pensar a partir da cosmovisão indígena, o que implica refletir sobre suas percepções cosmológicas com relação ao mundo e a presença de tecnologias de produção e reprodução de imagens, como a câmera.

Primeiramente, é fundamental compreendermos que os indígenas possuem uma cultura própria, cada povo com suas particularidades específicas, valorizando questões a partir de suas tradições, como rituais, pinturas corporais, acessórios próprios e respeito aos animais e à natureza. Por conta disso, certamente têm uma visão de mundo completamente diferente da visão não indígena ocidentalizada. Para isso, podemos pensar a partir do perspectivismo ameríndio, de Eduardo Viveiros de Castro (1996, p. 116-117), no qual o autor afirma que o modo como não indígenas veem animais e algumas subjetividades (espíritos, deuses, mortos e habitantes de outros níveis cósmicos) é profundamente diferente do modo como os indígenas veem esses seres.

Os seres a que o autor se refere são denominados de “não-humanos”, isto é, são aqueles pertencentes à cosmologia indígena por meio da crença de que o universo é povoado de intencionalidades extra-humanas com perspectivas próprias. Neste ponto de vista se incluem não só seres espirituais, mas também os animais, que estão imersos no mesmo meio sociocósmico que os indígenas. Isso se dá pela multiplicidade cosmológica que, segundo Murari (2019, p. 29), leva em consideração a associação entre humanos e não-humanos. Podemos perceber, então, que nas cosmologias indígenas há uma crença muito forte tanto nos humanos quanto nos não-humanos, todos como partícipes fundamentais dos processos de vivência.

Isso significa que as crenças cosmológicas indígenas se dão a partir da visão desses povos por meio de suas vivências e experiências de mundo, expressas pelas crenças, línguas, rituais, práticas tradicionais e modos de viver, que nesta pesquisa chamo de “particularidades cosmológicas”, isto é, suas singularidades e entendimentos do universo. É a partir dessas questões que existe um ponto de vista sobre o mundo e suas individualidades, mas especialmente a partir do corpo, ou seja, o ponto de vista é mobilizado a partir do corpo. O perspectivismo ameríndio, portanto, refere-se ao “princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 126). Entende-se que o corpo indígena, por meio de sua cosmovisão, emana o sujeito, já que o ponto de vista incide diretamente no corpo. E é a partir do corpo e das experiências que, segundo Caixeta (2008), o pensamento indígena é construído, afinal as memórias e as tradições estão presentes no corpo das pessoas, mas também nos objetos, como a câmera, que passam a ser também sujeitos das sociedades indígenas.

É o que podemos observar no filme *Histórias de Mawary* (2009), de Ruben Caixeta, em que os indígenas Waiwai, da aldeia Mapuera, no Pará, visualizam a câmera como um sujeito participante de suas atividades chamando-a de “bicho-preguiça”. Neste ato, eles demonstram como seu pensamento pode ser aplicado no objeto-câmera e como esta pode trazer diversos significados enquanto sujeito. A câmera passa a obter uma relação com os corpos e as cosmologias dos indígenas e, assim, segundo Alvarenga (2017, p. 66), “[...] estabelecem com o equipamento uma relação própria, que o filme torna aparente, entre outras formas, por meio de devoluções de olhares e de gestos dirigidos ao bicho-preguiça”.

Desta forma, a câmera, assim como os corpos, atua como participante das vivências indígenas, trazendo consigo não só registros imagéticos e sonoros, mas

principalmente tradições e memórias. Por isso, passa a ser um aparato que possui plenas condições de ser incorporado no cotidiano dos povos indígenas. Neste caso, conforme afirmam André Brasil e Bernard Belisário (2016, p. 604) “em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal – câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça – é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias”.

No caso dos Kayapó, Turner (1993, p. 69) afirma que a câmera foi fundamental, pois viam na incorporação de tecnologias e saberes ocidentais uma estratégia de enfrentamento para fortalecer suas posições, especialmente nos contextos da época. Isso lembra-me quando Faye Ginsburg (BRASIL e GONÇALVES, 2016, p. 566) conta de pessoas que visualizam a câmera como mais uma tecnologia colonial inserida entre os povos indígenas, como quando um americano estabelecido na Austrália lhe fez este questionamento sobre o cinema indígena. Entretanto, esta é uma visão que não leva em consideração as particularidades cosmológicas dos povos indígenas ao utilizar o equipamento audiovisual, que vem possibilitando processos de rupturas históricas e políticas, como nos diz Ginsburg “é desconsiderar que, quando as pessoas pegam a câmera, utilizam-na para afirmar e potencializar os direitos humanos, para filmar suas cerimônias, transmitir conhecimentos intergeracionais” (Id., 2016, p. 566).

Nos termos de Grimshaw e Ravetz (2015, p. 271, tradução e grifo meus), esse processo é entendido como uma *câmera incorporada*²⁴, ou seja, a câmera passa a fazer parte do movimento em que está inserida, neste caso, dos indígenas. Portanto, a incorporação da câmera nos seus cotidianos, seja como um bicho ou como um objeto, se dá por meio do pensamento indígena que se constrói a partir do corpo. Isto ocorre, especialmente, pelas vivências corpóreas indígenas do lugar de onde vêm, ou seja, suas origens e relações com a ancestralidade, mas também com o território. Neste contexto, o território adquire grande importância porque é onde crescem e onde vivem suas primeiras experiências de vida, assim como o têm como referência. É o que Célia Xakriabá (2018, p. 80) denomina de “corpo-território” que, segundo a autora, “[...] é um importante elemento que nos alimenta e constitui o nosso ser pessoa no mundo, não sendo possível nos ver apartados do território, pois somos também parte indissociável dele, nosso próprio corpo”.

²⁴ No original: “Embodied camera” (GRIMSHAW e RAVETZ, 2015, p. 271).

Deste modo, o corpo-território exerce a centralidade da visão de mundo indígena, não é à toa que é a partir do corpo que indígenas se expressam pelos seus modos de ser. O corpo, portanto, é a origem de suas perspectivas sobre o mundo e, por isso, ocupa um espaço fundamental na visão dos povos indígenas. Suas crenças habitam seus corpos e suas mentes, assim como contribuem para a construção de significados nas suas vidas, cotidianos, processos de luta e de cura e, também, no cinema. Pode-se afirmar, então, que o seu cinema também incide diretamente sobre os corpos porque não está domesticado pelas técnicas e narrativas ocidentais, uma vez que se faz a partir das experiências corpóreas indígenas. Segundo Caixeta,

[...] o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade. E é nesse aspecto que podemos encontrar uma explicação para o fato de os realizadores indígenas terem, quase sempre, uma facilidade muito grande em manusear a câmera e a imagem por ela produzida (CAIXETA, 2008, p. 117-118).

A partir deste ponto de vista, se o corpo exerce a centralidade da cosmovisão indígena e o cinema, por sua vez, é um cinema dos corpos para a constituição de sua socialidade, o modo como os Kayapó produzem filmes relaciona-se diretamente não só com seus corpos, mas também com o modo como interpretam a câmera. E os usos e interpretações que fazem deste equipamento emanam a partir dos seus corpos e pontos de vista cosmológicos humanos e não humanos. Desta forma, o cinema dos corpos a que o autor se refere é aquele produzido pela presença constante dos corpos à frente e atrás da câmera. É o cinema dos corpos que fazem imagens que fazem corpos, nos termos de Madi Dias (2011, p. 311) sobre os Kayapó, isto é, o corpo do cinegrafista que, ao filmar outras pessoas, fabrica²⁵ corpos nas imagens.

Significa que neste cinema envolvem-se não só os corpos dos sujeitos filmados, mas dos cineastas também, de modo que estes precisam compreender o funcionamento da câmera e sua capacidade agenciadora ao acoplá-la ao corpo. Essa questão do acoplamento me faz lembrar o que sugere a estética do ciborgue (HARAWAY, 2000): a adição de certas agências ao corpo por meio de conexões que determinam algumas corporalidades específicas – como a câmera. Conforme aponta Madi Dias (2011, p. 317), “a especificidade aqui reside na construção de uma capacidade visual que está baseada em todo o corpo”. Quer dizer que, ao manter o corpo acoplado à câmera, o cineasta precisa

²⁵ O uso do termo “fabricação” refere-se aqui como reelaboração das técnicas corporais (MAUSS, 2003, p. 399-422) e produção no sentido de criação de um corpo na tela por meio dos registros possibilitados pela câmera.

usar todo o seu corpo para a produção de imagens que, por sua vez, registram outros corpos.

É por isso que este cinema caracteriza-se mais como cinema dos corpos do que das palavras, pois entendo que é na relação dos corpos com a câmera que reside a capacidade de construção fílmica. Um filme que emana muitas dessas questões é *As Hiper Mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, pois traz à tona a relação dos corpos com a câmera durante os movimentos realizados pelos cineastas, que acompanham os acontecimentos e registram a comunidade. Sobre o filme, Alice Martins (2014, p. 757) afirma que “o corpo que atua, que lembra, que reconta, que aprende, que recria, em processo incorpora às suas experiências elementos exógenos: a câmera, os equipamentos a ela atrelados, e as narrativas que se podem produzir com essas ferramentas”. Podemos observar o caminhar do cinegrafista enquanto filma as preparações para a cerimônia, as falas e o ritual em si, de modo que os corpos se presentificam na tela.

Como afirmam Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1987, p. 104), sobre o corpo entre os povos indígenas, “afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar um lugar central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”. Isso significa que, a partir de seus corpos, vivências e experiências, os indígenas possuem suas interpretações próprias sobre o mundo e é claro que com a câmera e o cinema não é diferente. Como apontado anteriormente, há modos singulares de ver e de lidar com a natureza, rochas, árvores, rios e a terra, assim como pessoas e objetos, questões que vêm diretamente de seus corpos e mentes a partir das vivências cosmológicas enquanto indígenas. Podemos concluir, então, que o perspectivismo indígena sobre os seres e as coisas do mundo, inclusive as câmeras e como as usam e as interpretam, é completamente diferente do perspectivismo não indígena. É isso que precisa ser levado em consideração quando pensamos os usos e interpretações que os Kayapó fazem sobre o equipamento audiovisual. E é a partir desse ponto de vista que abordarei adiante.

Desde quando começaram a utilizar a câmera e fazer seus próprios registros, os Kayapó passaram a atribuir significados às produções audiovisuais e fotográficas. Por isso, destaco um termo utilizado em sua língua para designar as atividades de filmagem e fotografia: *mekaron*. Além desse significado, a palavra também designa alma e espírito, ou seja, filmagem, fotografia, alma e espírito compõem o significado de uma mesma palavra. Segundo Bepkadoiti “*Mekaron* é espírito. Quando a máquina tira foto ou grava,

aí na máquina aparece o nosso espírito, nossa imagem. Por isso se chama *mekaron*” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2021, em entrevista, grifo meu).

Este fato, inclusive, dialoga com uma prática do cineasta Guarani Alberto Alvares de nomear planos audiovisuais em sua língua. Segundo Alvares,

Aprendi os quadros e planos em Guarani, e na minha língua materna, repasso os conhecimentos que aprendi. Os quadros que utilizo nas filmagens foram nomeados para facilitar o processo de aprendizagem dos alunos nas oficinas de filmagem que ministrei durante a gravação do filme *Guardiões da Memória* (2017) (ALVARES, 2021, p. 15, grifo do autor).

Esta prática nos mostra os vínculos que estabelece com a câmera, que reverberam para além do equipamento e incidem diretamente no cinema que realiza, inclusive transmitindo os conhecimentos não só pelas imagens, mas também pela oralidade ao ensinar os mais jovens na língua materna. Para exemplificar, o autor cita alguns planos como *Nhemboty Porã*, que significa “fechar bem” em referência ao plano fechado no cinema não indígena; *Rejupy pa*, que significa que ao enquadrar as personagens é preciso olhar além da imagem do enquadramento, fazendo referência ao plano médio; *Ha’ejawi we*, que significa “agrupar todos em cena”, fazendo referência ao plano geral; *Mokoin Ojeupiwe*, que significa “os dois sempre juntos”; *Iwategui*, que significa “filmar do alto para baixo”, referindo-se ao plano *plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”); *Ha’e Itegui*, que significa “bem pertinho”, referindo-se ao close-up; Entre muitos outros nomes em Guarani.

É interessante atentarmos para o fato de que, para estabelecer esses nomes, o cineasta se baseia na disposição e distância dos corpos à frente da câmera, isto é, o corpo assume um papel fundamental não só na filmagem, mas também como referência para nomeação de planos em Guarani. Dependendo do objetivo do registro, há um modo de filmar os corpos a partir de suas próprias cosmologias, como o plano *Etyma rupi gua* que, segundo o autor (ALVARES, 2021, p. 17, grifo do autor), “[...] utilizo muito quando acompanho um movimento da dança na casa de reza. A dança da câmera é fundamental para gravar o *xondaro kuery*, (guerreiros), quando estão fazendo o seu treinamento para mostrar às crianças os passos do movimento da dança” e o plano *Efiuma Iku’a rupi*, que “[...] significa filmar da cintura para cima. Faço este plano quando estou próximo da pessoa que estou filmando. Assim, consigo capturar a expressão da mensagem que as personagens querem repassar através da sua reza” (Id., 2021, p. 18).

Essas questões também me lembram o nome de um cinema inventado pela cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira: *cinema-jeguatá*, aquele que caminha com a

câmera e descobre-se (PINHEIRO, 2017, p. 141). Entre os Mbyá-Guarani, *jeguatá*²⁶ é um termo utilizado para o ato de andar ou viajar e, portanto, significa "deslocar-se". No caso do cinema, a realizadora refere-se aos caminhos possíveis que a câmera pode descobrir dentro da proposta da filmagem. Deste modo, nomear planos e outros termos audiovisuais na língua materna caracteriza-se como uma forma de lidar com o próprio cinema, mas também como forma de resistência e luta contra-hegemônica, fator determinante para os Kayapó também. Se os não indígenas podem dar nomes às técnicas audiovisuais em suas próprias línguas, inclusive muitos com referências euroamericanas, por que os cineastas indígenas não poderiam fazer o mesmo utilizando sua língua materna? Afinal, isso tem um valor grandioso para eles, pois torna possível e acessível o aprendizado intergeracional e, também, interaldeã.

Portanto, percebo que essas práticas contribuem para um processo de decolonização. Segundo Quijano (2007, p. 285), a colonialidade é um padrão mundial de dominação dentro do sistema capitalista que se baseia na imposição de uma classificação racial e étnica da população mundial e opera em diversos âmbitos da existência cotidiana social, iniciando-se no colonialismo e se estendendo até os dias atuais como consequência. É neste sentido que opera a decolonização do poder e do saber na teoria social latino-americana contemporânea (CURIEL, 2007, p. 93) como forma de desconstrução²⁷ desse sistema nos diversos campos. Por isso, acredito que a prática de alguns cineastas indígenas ao utilizarem a língua materna se insere neste processo como uma forma de ruptura com os padrões de colonialidade do saber estabelecidos pelos países do Norte global.

Para isso, podemos pensar também a partir do que propõe Spivak (2009) sobre a “violência epistêmica” como crítica ao conhecimento produzido por intelectuais, geralmente pessoas brancas e do Norte com seus privilégios de sexo, raça, sexualidade e geopolítica, sobre as mulheres do Terceiro Mundo como vítimas, criando relações de poder de conhecimento. Acredito que o que propõe a autora equivale também à reprodução de uma colonialidade do saber no cinema que não contextualiza as realidades

²⁶ Conforme Dooley (2006, p. 47 e 64), *je-* (com certos radicais de verbos transitivos) designa o sentido de passivo, formando um radical de verbo intransitivo da flexão do tipo *a-*; *-guata*, verbo intransitivo de evento ou atividade (flexão *a-*). 1. Andar. 2. Viajar.

²⁷ Abordo a desconstrução aqui a partir do conceito teórico desenvolvido por Jacques Derrida em sua obra *Gramatologia*. O autor afirma que o conceito refere-se a “abandonar a referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 2002, p. 240). Essa questão traz à tona críticas ao logocentrismo, que é demarcado por binaridades como verdade/mentira e superioridade/inferioridade, como se houvessem determinadas hierarquias. Isso significa que, nestes casos, não há como visualizar uma única possibilidade de explicação da realidade.

dos povos indígenas, como, por exemplo, os nomes de técnicas cinematográficas que vêm de realidades do Norte Global: plano americano, *plongée* etc. Diria, ainda, que esta prática de invenção e nomeação na língua materna entre os cineastas indígenas vem contribuindo com uma ruptura à violência epistêmica que me refiro, uma vez que partem de suas realidades e saberes para designar nomes e repassar os conhecimentos aos mais jovens. Conforme Xakriabá,

é preciso haver um processo reverso, que é o que chamo de indigenização. Por que não indigenizar o outro? Por que não quilombolizar, campesinar o outro? Isso seria exercer o que se propõe a partir do conceito de interculturalidade. Reconhecer a participação indígena no fazer epistemológico é contribuir para o processo de descolonização de mentes e corpos [...] (XAKRIABÁ, 2018, p. 19).

Este processo é o que os Kayapó vêm realizando ao designar nomes à fotografia e filmagem e outros aspectos cinematográficos, como afirma Bepunu “eu acho muito interessante pra nós colocar os equipamentos na nossa língua, não é só em português, tem na nossa língua também. A tecnologia já vem através dos brancos e já tem um nome, mas nós botamos nomes também” (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista). O cineasta descreveu alguns desses e outros nomes, que ilustro no quadro 1.

Quadro 1 – Nomeação de termos cinematográficos na língua materna Kayapó

Língua portuguesa	Língua Kayapó
Câmera	<i>Me karo opj djà</i>
Tripé	<i>Me karo te</i> ou <i>Me karo pymyjyry djà</i>
Programa de edição	<i>Krãta</i>
Exportar vídeo	<i>Arym oj norere</i>
Assistir vídeo	<i>Me karo pumuj</i>
Filmar	<i>Ba akaro kaba</i> ou <i>ba akaro djà</i>
Tirar foto	<i>Ba akaro kaba</i>
Plano geral	<i>Amy byp me karo</i>
Plano médio	<i>Yry kamen karo kaba</i>
Plano detalhe	<i>Tari karo</i>
Close-up	<i>Kàjbê tari karo</i>

Retornando ao uso da palavra *mekaron*, percebo a potencialização que foi dada às imagens estáticas e em movimento entre os Kayapó, que decidiram atribuí-las ao mesmo significado de uma importante crença cosmológica nos seres não-humanos. Desde então,

a palavra passou a ser utilizada entre esses povos para a produção de fotos e filmes. Isso resultou, inclusive, no consumo constante do *mekaron*, isto é, tornou-se rotina não só produzir, mas também consumir imagens. Uma característica pertinente é que gostam de assistir a própria imagem, os registros das festas e rituais e do cotidiano. Além disso, o consumo de imagens se dá principalmente dentro das próprias aldeias, inclusive instantes após os registros.

Entretanto, *mekaron* ainda é uma palavra ampla por seus diversos significados e, conforme Demarchi (2014, p. 37), por mais que se relacione diretamente com a filmagem, não refere-se à prática da filmagem, pois para que assim seja designado é preciso incluir o termo *nhipêjx*, que relaciona-se ao ato de fazer ou construir, ou seja, *mekaron nhipêjx*: o ato de fazer/construir imagens. Isso demonstra a ênfase que ainda se dá à prática de produção de imagens, ou seja, o ato de filmar continua assumindo grande importância entre os Kayapó. Desta forma, é importante refletirmos sobre outra palavra amplamente utilizada em sua língua: *kukràdjà*. Ao perguntar de Bepkadjoiti o significado desta palavra, o cineasta respondeu-me que pode ser várias coisas e completou afirmando que “o *kukràdjà* de vocês é a cultura de vocês, o nosso *kukràdjà* é a nossa mesmo, indígena” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Isso condiz com o que explica Gordon (2009, p. 11) sobre o significado desta palavra: “cultura, tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, modos de vida”. De forma mais específica, o autor ainda define *kukràdjà* como

[...] um fluxo de conhecimentos, saberes e atribuições que povoam o cosmos e podem ser adquiridos e apropriados em diversos níveis, do indivíduo a uma coletividade mais larga. Pode, portanto, receber sucessivos aportes (ou perdas), isto é, novas partes, novos conhecimentos ou atribuições, que passam a compor, então, uma nova parte de alguém (o apropriador: xamã, guerreiro, chefe) e, eventualmente, uma nova parte de todos os Mebêngôkre (GORDON, 2009, p. 11).

O *kukràdjà*, então, é o fluxo cultural de conhecimentos Kayapó humanos e não-humanos que circulam constantemente entre esses povos, inclusive de geração em geração. Clarice Cohn (2004, p. 9, grifo da autora) afirma que o termo “é definidor de uma condição particular de estar no mundo, de um modo de vida, em especial aquilo que é às vezes denominado *me kukràdjà tum*, ou seja, os conhecimentos, práticas e saberes que vêm desde os tempos imemoriais”. A autora ainda ressalta que a expressão é usada como identidade cultural, de forma que denota tudo o que é específico e singular da identidade Mebêngôkre.

Deste modo, chamo atenção para o *kukràdjà* como circulação de conhecimentos intergeracionais, ou seja, a difusão da cultura e modos de vida tradicionais entre gerações. Madi Dias (2011, p. 54) afirma que os Kayapó sempre tiveram a tradição de transmitir seus conhecimentos para filhos e netos para que não esqueçam suas origens e possam continuar perpetuando a própria cultura. Entretanto, antes da apropriação audiovisual, essa transmissão era baseada apenas na oralidade, ou seja, os mais velhos verbalizavam as histórias para os mais novos. Com o passar dos anos, perceberam na câmera a possibilidade de poder registrar, por meio de imagens em movimento, suas práticas e costumes como modo de repassar seus conhecimentos a partir de seus próprios corpos diante da câmera por meio de atos rotineiros, gestos, cantos, danças e rituais.

Significa que apenas deram continuidade a uma prática já existente de transmissão de conhecimentos, porém, desta vez, por meio do audiovisual. Madi Dias (2011) chama isso de “guardar memória por meio do vídeo” pela constante formulação dos Kayapó de que filmam para filhos e netos para que conheçam seus antepassados e para que a cultura não acabe. O autor ainda destaca que “guardar” compreende-se como algo primordial que apresenta os diferentes usos que fazem da câmera e das imagens e sons registrados. Sobre este fator determinante no cinema Kayapó, Bepthemexti contou-me

[...] a gente grava um vídeo e bota pra guardar pro futuro, né? Quando nossos netos, nossos filhos crescerem e procurarem vão ter a vó, o pai nas imagens. Antigamente não tinha nenhuma, eu não encontrei minha bisavó, mas nossos filhos e netos vão encontrar. É muito importante isso, tá? (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Complementando Bepthemexti, o cineasta Bepkadjoiti me explicou que quando algo vai acontecer na aldeia, como no caso das festas,

[...] eu registro, guardo no nosso arquivo lá. E isso é importante também quando os filhos e netos vão crescendo porque veem a nossa produção e vão continuar assim como a gente, entendeu? Isso é importante também (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2021, em entrevista).

Como já apontava Madi Dias há alguns anos (2011, p. 54) sobre os Kayapó guardarem por imagens, minhas conversas com os cineastas mostram como esta prática ainda é uma característica pertinente entre eles, pois ainda hoje visam a circulação atual e futura dos registros audiovisuais entre diferentes aldeias e diferentes gerações. Torna-se mais enfático, inclusive, pelo fato de ambos os realizadores afirmarem ao final de suas falas que essa característica é importante para o seu povo. Deste modo, retomando os significados de *kukràdjà*, é possível concluir que os Kayapó filmam para transmitir o *kukràdjà* por meio das imagens e sons, ou seja, esse objetivo de registrar a cultura, para

eles, é mais definido e enfático que em outras culturas, que não precisam estar se defendendo diariamente, dado o fato de que os povos indígenas estão constantemente sendo ameaçados e, conseqüentemente, lutando pela vida e pelos seus direitos.

Portanto, por meio desta prática, seria como afirmar que através do *mekaron nhipêjx* é possível perpetuar o *kukràdjà*. É notório, inclusive, como as imagens reverberam entre os corpos para uma dimensão de ensinamentos aos mais jovens: os mais velhos produzem imagens em movimento com diversas narrativas sobre a própria cultura que, posteriormente, tocarão os corpos dos mais novos. Os registros, portanto, possuem a característica de dar uma unidade e continuidade à cultura Kayapó. No entanto, para além da dimensão intergeracional, o uso da câmera também tem se mostrado como determinante para difundir e expor os modos de vida e tradições dos Kayapó para os não indígenas. Isso fica claro quando Bepstemexti afirma que o vídeo serve também para “[...] mostrar nossa cultura, nossa tradição dentro da aldeia, onde tem festa, manifestação e outras coisas pra mostrar também o nosso povo” (BEPSTEMEXTI KAYAPÓ, 2021, em entrevista). Sobre isso, Demarchi (2014, p. 44) afirma que

O importante a destacar aqui é que a partir da década de 1980, e para diferentes subgrupos mebêngôkre, *kukràdjà*, sua manutenção e sua dinâmica, passou a ser uma forma privilegiada de fazer política. Mas não qualquer política. E sim uma *política da visualidade*, em que a performatização da cultura se torna a principal arma (DEMARCHI, 2014, p. 44, grifos do autor).

O autor se refere ao fato dos Kayapó terem uma tradição de utilizar a própria cultura como ato de performance política, isto é, uma estratégia de luta e resistência para visibilizar seu povo. Geralmente, utilizam a própria imagem e o ato de filmar como uma forma de se autodeterminar frente à sociedade não indígena e evitar ameaças, como o caso apontado por Turner (1993) sobre o Comício de Altamira, no ano de 1989, em que conseguiram deter a construção da hidrelétrica de Belo Monte em seu território. Demarchi aponta, ainda, que neste evento, e em outros também, os Kayapó utilizaram a performatização da cultura como estratégia para conseguir conquistas políticas (DEMARCHI, 2014, p. 45).

No entanto, diria que esta performatização é possível não só pela presença da câmera, mas também pela presença de seus corpos, uma vez que, para serem vistos e para lutarem contra as ameaças que sofrem, precisam dos corpos para demarcar suas existências e resistências, trazendo consigo o *kukràdjà* que está enraizado e marcado em suas peles, o que possibilita a política da visualidade que realizam. Isto pode se dar a partir de uma característica da sociedade Mebêngôkre apontada por Gordon, que ele

chama de “caráter visual” (GORDON, 2009, p. 16). O autor aponta que “desde o display arquitetônico das aldeias até a importância do aparecimento [...] dos adornos, enfeites e papéis cerimoniais nas festas e danças no pátio – isto é, o desvelamento ritual de nomes e *kukràdjà* – há um componente visual na objetificação do valor e da beleza (Id., 2009, p. 16, grifo do autor).

Graças a esse caráter visual, podemos perceber, então, a dimensão de afirmação cultural que os Kayapó têm com a câmera e com os registros imagético-sonoros, assim como o equipamento audiovisual tornou possível a autodeterminação e a visibilização de suas existências a partir de seus próprios corpos. Este fator impulsiona os cineastas Kayapó a realizar filmes com discursos narrativos que se propõem a estabelecer um contato interétnico e isso possibilita que se façam presentes de alguma maneira na continuidade das lutas pelo *kukràdjà*, de forma que o vídeo possa chegar em outros espaços. Isso demonstra, portanto, como a inserção da câmera trouxe novas formas de transmissão de conhecimentos, luta e resistência para esses povos.

Conforme afirma Faye Ginsburg, em entrevista concedida a André Brasil e Marco Antônio Gonçalves (2016), quando indígenas pegam a câmera, utilizam-na para potencializar e afirmar os direitos humanos, para filmar cerimônia e transmitir conhecimentos intergeracionais. Desta forma, diante desses fatores, podemos concluir que os Kayapó interpretam a câmera, bem como o *mekaron nhipêjx* a partir de dois aspectos cosmológicos: 1) guardar as imagens como forma de memória para perpetuação da própria cultura e; 2) visibilizar seu povo por meio do vídeo. E as gravações que vêm realizando acerca das suas vivências culturais nos últimos trinta anos demonstram o uso que fazem da câmera a partir de uma conexão dos corpos com o equipamento, o que nos levanta reflexões sobre o corpo-câmera.

2.2 O corpo-câmera

Antes de nos aprofundarmos sobre a relação corpo-câmera no cinema Kayapó, primeiramente é necessário pensarmos de que corpo estamos falando. Devemos visualizar o corpo como um sistema complexo, no qual as pessoas que dele insurge são tecidas de questões como identidade, pertencimento, afeto, emoções, espaço, tempo, conhecimento, cultura e memória. Na América Latina, o corpo passou a desempenhar um papel fundamental para definição de identidade e diferença, especialmente nas relações sociais na América do Sul (MADI DIAS, 2011, p. 65). Isso nos mostra as potencialidades do

corpo, por isso, devemos pensar a partir de uma dinamicidade e pluralidade dos corpos: brancos, negros, amarelos, indígenas. Estes últimos são o ponto central desta pesquisa, porém, inicialmente, antes de pensarmos sobre o que implica o corpo-câmera, é de fundamental importância refletirmos a partir de dois aspectos: o corpo e o corpo indígena.

O corpo humano que me refiro vai além não só dos limites da biologia e da medicina, mas também da noção de corpo que o classifica e o reduz em conceitos. Parto da hipótese de que é impossível conceituar ou definir o corpo em um único significado e visualizá-lo apenas a partir de dualismos. Neste contexto, compreender o corpo a partir do pós-estruturalismo me parece fundamental, pois este o considera muito além do que modelos específicos como um constante devir que não se enquadra em classificações. Conforme Silva, Zoboli e Correia (2016, p. 7) “assim, diferentemente do corpo aprisionado em categorias/definições estruturalistas, o corpo pós-estruturalista seria a metamorfose do polissêmico, uma mistura entre elementos e dimensões que ao mesmo tempo se alteram e se encadeiam”.

Desta forma, devemos visualizar o corpo como uma multiplicidade de significados e questões, sejam estas endógenas ou exógenas, isto é, internamente, em relação às subjetividades próprias de cada corpo, e externamente, em relação ao corpo físico e ao meio em que este está inserido. Ambos os fatores sofrem um processo de fusão, dado o fato de que cada pessoa vive a individualidade de seu corpo ao mesmo tempo em que precisa dele para viver as experiências de mundo coletivamente. É neste sentido que precisamos compreender o corpo como uma metamorfose polissêmica, pois é onde surgem as diversas significações de si com o mundo. Nos termos de Le Breton,

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. (LE BRETON, 2010, p. 7).

A partir deste ponto de vista, podemos perceber que o corpo se circunscreve no mundo por meio de uma construção sociocultural, possibilitada pela sua existência e transformação constante. É por isso que podemos relacionar o corpo com seus modos distintos de vivência, não obtendo, deste modo, verdades absolutas, já que a corporeidade deve ser constituída de questionamentos. Quero dizer com isso que os corpos coexistem com o meio em que estão imersos e são diretamente afetados por esses fatores, que o transpassam como uma linha de costura para que sua existência seja tecida e moldada

conforme determinadas realidades. Sobre isso, Zoboli, Silva e Bordas (2009, p. 211) afirmam que “[...] o corpo é em grande parte um produto dos complexos sociais e culturais em que está imerso”, contudo, faz-se necessário, neste caso, que visualizemos o corpo não como produto no sentido de resultado da produção de algo, mas sim como resultado das vivências das quais faz parte.

Isso pode ser notado por meio dos diferentes modos de vida que afetam os corpos das pessoas que vivem determinados meios socioculturais, como os povos indígenas, que se autodeterminam a partir de suas vivências e onde o corpo é lugar central. Os povos Baniwa, do Amazonas, por exemplo, estabelecem uma forte relação entre o corpo e a produção de cerâmicas, em que estas permitem a consolidação da relação corpo-matéria e o surgimento de uma ligação íntima de criador/criatura (HOLANDA, 2020, p. 50). Por sua vez, entre os Xakriabá, de Minas Gerais, o corpo é central na educação dos mais jovens, conforme afirma Célia Xakriabá (2018, p. 19) sobre o ensino de física “[...] pegamos um momento em que os meninos estão brincando e treinando arco e flecha, e medimos com eles em que velocidade a flecha irá acertar o alvo. É uma dinâmica que interage com o território: o corpo do aluno interage com o corpo do território”.

O corpo como lugar central e como resultado de suas vivências pode ser percebido também por meio das pinturas corporais que cada povo realiza, assim como o uso do corpo para demarcar suas existências em mobilizações políticas. No caso dos Kayapó, Demarchi (2014, p. 176) aponta que “no início da vida, como nos momentos de proximidade da morte, a pintura age sobre o corpo protegendo-o, endurecendo-o, vedando a pele e tendo, enfim, ação profilática e terapêutica sobre ele”. Diante desses fatores, percebo que corpo e vida corporal não se separam do resto do mundo, por isso a importância de compreendermos também o corpo indígena.

Sobre o corpo ameríndio, Viveiros de Castro (1996, p. 128) aponta que trata-se de um “[...] conjunto de afecções ou modo de ser que constituem um habitus”, ou seja, é um corpo não como sinônimo fisiológico, mas como origem de todas as perspectivas e costumes tradicionais. É um corpo-morada no sentido de que é habitado pela subjetividade, cosmologia e modos de ser indígenas. Conforme Soares (2011, grifo meu), o corpo é o *locus* em torno do qual gira a vida das sociedades indígenas brasileiras. Neste caso, devemos levar em consideração as percepções cosmológicas e suas particularidades específicas em relação às visões de mundo e modos de viver. Renato Silva e Miguel Bordas afirmam que

[...] toda a anatomia indígena é habitada por espíritos enquanto um modo de perceber e sentir a realidade, por conseguinte, quando o corpo do índio é tocado, a energia física que daí decorre na forma do tato acaba por afetar não uma matéria matemática de impulsos eletroquímicos, mas sim uma áurea emotiva e moral que representa o encontro entre passado, presente e futuro em um campo político (Id., 2012, p. 354-355).

O corpo indígena, portanto, é atravessado não só pelos elementos físicos que o constituem enquanto humano, mas também pelos elementos não-humanos e por outras temporalidades ancestrais. É uma fusão à medida em que o corpo representa tanto questões fisiológicas e táteis quanto espirituais e ancestrais, o que não significa que a dimensão espiritual não possa ser corporificada e tocada, tarefa que pode ser realizada pelos xamãs. Segundo Silva e Bordas (2012, p. 369) “o xamã seria aquele capaz, por meio de um saber especial, de se disciplinar de maneira a produzir uma tensão espiritual no sentido de concentrar sobre si mesmo a alma ordinariamente dispersa em todos os pontos do corpo”. O xamanismo é parte fundamental das cosmologias indígenas, assim como da compreensão do corpo indígena, dado o fato de que xamãs alcançam determinados estados espirituais que também se corporificam e podem ser vistos e tocados.

Para Viveiros de Castro (2008, p. 17), o xamanismo “[...] depende essencialmente da capacidade manifestada por certos indivíduos (humanos e não-humanos) de adotar a perspectiva de corporalidades alo-específicas”. É por isso que o corpo indígena não caracteriza-se como um corpo singular, mas sim como um corpo plural e em constante transformação. Parto da questão de que são corpos que se diferenciam por meio da realidade de cada povo, já que nenhum é igual ao outro devido as suas particularidades. O que vale destacar é que nas sociedades indígenas sul-americanas a noção de corpo relaciona-se diretamente com a noção de pessoa construída socialmente e adequada à cosmologia do coletivo (FASSHEBER, 2010, p. 56).

Percebo que os Kayapó possuem algumas particularidades muito bem definidas, de modo que os seus corpos possuem um papel fundamental na constituição do *kukràdjà*. São corpos que constituem seus hábitos, costumes, cosmologias e que têm algo a dizer por meio dos processos de vivência corpóreos, seja entre a comunidade ou fora dela. Em conversa com Bepunu, o cineasta contou-me que “nós usamos o nosso corpo pra apresentar alguma luta e apresentar para outros povos indígenas e não indígenas que não conhecem os indígenas, nós temos que apresentar todos os tipos de nossos usos do corpo, o nosso jeito é esse” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Essa fala evidencia a importância do corpo na sociedade Mebêngôkre, especialmente pela afirmação de que precisam mostrar os usos que fazem do corpo.

Compreendo, portanto, que na cosmologia Kayapó o corpo é fundamental para demarcar a cultura tanto dentro quanto fora da aldeia, utilizando-o como uma potência para consigo e para com os outros. Diria, também, para com os objetos, como a câmera, que tornou-se central nos seus cotidianos. Soares (1999) afirma que o indígena faz do seu corpo um livro e um caderno de estudos, o seu portal para com as divindades, concedendo-lhe um patamar valoroso para o seu viver na comunidade. E é neste ponto que reside o fazer cinematográfico dos Kayapó, pois os seus corpos possibilitam uma potência específica com as imagens e sons, especialmente com a câmera, que pode mediar relações, e, como já citado no capítulo anterior, possui uma relação íntima com os corpos.

Desta forma, essa relação dos corpos Kayapó à frente e atrás da câmera coloca em jogo o que pretendo chamar de "corpo-câmera". Essa noção já foi trabalhada por Erly Vieira Júnior (2020) e Camila Vieira da Silva (2013) a partir da denominação "câmera-corpo". Vieira Júnior levanta esta reflexão por meio de uma investigação sensorial que media os excessos e intensifica a experiência sensorial e relacional que o espectador é convidado a participar, de modo que a centralidade reside nos corpos em cena, e, também, na aproximação da câmera com os corpos. Por sua vez, Silva propõe uma câmera-corpo a partir do cinema da cineasta japonesa Naomi Kawase, no qual devemos visualizar a câmera como um corpo sensível em contato com outros corpos que, juntos, compõem a matéria fílmica e produzem afetos entre espectador, personagens e filme.

Nota-se, portanto, que a noção trabalhada pelos autores dialoga com a abordagem que trago nesta pesquisa, de modo que câmera-corpo e corpo-câmera podem ser visualizados como sinônimos. Entretanto, aqui utilizo o corpo-câmera, isto é, uma inversão do termo abordado pelos autores, pois, como vimos anteriormente, o cinema indígena possui uma cosmologia corpórea e o corpo indígena tem potências específicas que incidem sobre suas vidas e pontos de vista. Por isso, justifico a inversão a partir de três elementos: a) o corpo é moldado/construído conforme a realidade social e cultural em que está inserido; b) o corpo indígena constitui-se de uma união entre corpo e espírito; c) o corpo Kayapó é central em suas produções audiovisuais. Esses fatores são fundamentais para refletirmos as relações que os Kayapó estabelecem com a câmera e com os corpos que ela toca, inclusive o do cineasta, por meio da noção corpo-câmera. Isso implica, em perspectivas históricas, pensarmos na proximidade do corpo do cineasta com a câmera, que pode nos ajudar a compreender o que levou os cineastas Kayapó a procederem com o equipamento audiovisual tão próximo do corpo.

Segundo Benoît Turquety (2019, p. 194, tradução minha) “[...] a história das câmeras de imagem em movimento consistiu em grande parte em ‘fundir’ gradualmente a máquina com o corpo do operador”²⁸. O autor refere-se às câmeras que adotavam manivelas e às câmeras que tinham (ou não) visor, pois, a depender desses elementos no equipamento, o corpo do operador distanciava-se ou aproximava-se. É o caso, por exemplo, do cinematógrafo, dos irmãos Auguste e Louis Lumière, que não tinha visor, de modo que a cena era enquadrada antes da filmagem, com a câmera aberta, olhando pela janela de exposição, e, depois, a filmagem era realizada com a pessoa em pé olhando para a cena que estava registrando, o que fazia com que o corpo se mantivesse a uma distância razoável da câmera (Id., 2019, p. 194). Posteriormente, com o surgimento de câmeras com visor, o corpo do operador começou a se aproximar do equipamento para realizar a filmagem, uma vez que precisava aproximar os olhos do visor.

Minha hipótese, neste caso, é que foi a partir deste momento que iniciou-se uma proximidade do corpo com a câmera, mas que só se efetivou quando esta tornou-se mais acessível e leve com o surgimento de câmeras com microfone embutido e câmeras compactas, pois possibilitaram ao operador obtê-las mais facilmente e cada vez mais próxima do corpo, dadas as suas características. Com a câmera nas mãos, as pessoas puderam falar sobre si por meio das imagens e sons, até mesmo em comunidades e povos mais distantes, que foi exatamente o que o VNA realizou ao levar a câmera aos povos indígenas. Pinheiro, em conversa com Vincent Carelli e Ana Carvalho, descobriu que durante as oficinas de formação audiovisual o projeto não recomenda o uso do tripé, pois o objetivo é que os cineastas possam obter planos mais pessoais, sendo ensinados cada vez mais a melhorar o processo de captação de imagens com a câmera na mão (PINHEIRO, 2017, p. 114).

O mesmo contou-me Bepunu “durante o curso, o orientador fala que pra iniciar pode fazer atividade sem tripé porque às vezes o tripé confunde a pessoa” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Isso talvez justifique o fato dos Kayapó utilizarem, na maioria das vezes, a câmera na mão para os registros audiovisuais. Beptemexti afirma que “a gente usa câmera na mão, também usa o tripé, só que poucas vezes quando tem entrevista. É mais câmera na mão, quando tem festa e tem gente dançando, andando, aí usa a câmera na mão” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Essa característica torna-se perceptível, inclusive, nos filmes Kayapó disponíveis no canal do

²⁸ No original: “[...] the history of moving picture cameras has largely consisted in gradually ‘merging’ the machine with the operator’s body” (TURQUETY, 2019, p. 194).

YouTube da AFP²⁹, onde pode-se observar gravações com a câmera na mão, preferencialmente em andamento.

Este fator demarca a gravação de filmes a partir de seus próprios pontos de vista, de modo que o corpo passa a estar intimamente relacionado à câmera. Madi Dias e Demarchi (2013, p. 166, grifo dos autores), em pesquisa nas aldeias Kayapó *Môjkaràkô* e *Kokrajmôro*, entendem a recusa pelo uso do tripé pelo fato dos cineastas preferirem planos em movimento, “[...] transferindo para o corpo a tarefa e a capacidade do objeto técnico. Axuapé, um dos melhores cinegrafistas, chegou a ser apelidado de *Axuapé-mão-de-tripé*”. Em relação a esta característica, podemos pensar a partir do que propõe Labbé,

[...] o retorno à democracia em países do Cone Sul como Brasil, Argentina e Chile, somado à posterior chegada do novo milênio, marcou um ponto de inflexão na transição de "punho-câmera" para "sujeito-câmera" que, como característica geral, produziu - e continua a apresentar - obras na primeira pessoa através das quais testemunhamos o passado recente numa perspectiva subjetiva e autorrepresentacional (LABBÉ, 2017, p. 232, tradução minha)³⁰.

Este ponto de vista dialoga com a prática audiovisual Kayapó, pois o uso infrequente do tripé faz com que a câmera deixe de ser apenas um objeto acoplado nas mãos/punho e passe a ser, principalmente, um sujeito das cosmologias indígenas. As conversas que tive com os cineastas e as informações até aqui apresentadas me fazem considerar que isto se dê pela proximidade do corpo com a câmera, de modo que esta passou a fazer parte da aldeia como um sujeito participante de suas experiências de mundo. Portanto, podemos refletir o corpo e a câmera como um constante processo de fusão entre si, uma vez que os cineastas Kayapó costumam manter a câmera próxima de seus corpos e precisam deles, especialmente das mãos, para realizar os diversos registros cotidianos. Entretanto, percebo que há não só uma relação entre cineasta e câmera, mas também uma relação que se estabelece entre as pessoas filmadas com a câmera.

E é a partir desta reflexão que origina-se o que chamo de corpo-câmera como característica fundamental do cinema Kayapó. Primeiramente, quero dizer que não há como definir ou conceituar o corpo-câmera, dado o fato de que este processo é constante

²⁹ Produções como a *II Feira de Sementes Mebêngôkre* (2016), *Meõ nire o kaprân* (2017), *Memybijok* (2018) e outros vídeos curtos evidenciam o uso de câmera na mão do início ao fim dos registros. Entretanto, pode-se perceber essa característica não só no canal do YouTube da AFP, mas também nos canais de cineastas como Bepunu Kayapó, com os filmes *Menire Djê* (2021), *Desfile Môjkaràkô 2019* (2019) e outras produções.

³⁰ No original: “Así, el retorno a la democracia en países del Cono Sur tales como Brasil, Argentina y Chile, sumado a la posterior llegada del nuevo milenio, marcaron un punto de inflexión en el tránsito desde una “cámara-puño” a un “sujeito-cámara” que, como característica general, arrojó – y continúa arrojando – obras en primera persona a través de las cuales hemos sido testigos del pasado reciente desde una mirada subjetiva y autorrepresentacional” (LABBÉ, 2017, p. 232).

e mutável entre os corpos dos cineastas Kayapó. Minha abordagem, neste caso, é buscar uma compreensão desta relação a partir de dois elementos: 1) dos efeitos de presença da câmera entre os corpos; 2) das imagens que eles realizam no âmbito do corpo atrás da câmera e dos corpos à frente dela. Neste momento, irei me deter no primeiro elemento, partindo da premissa de que desde quando a sociedade Mebêngôkre se apropriou da câmera, esta passou a demarcar cada vez mais sua presença no dia a dia, especialmente entre os corpos indígenas, que foram acostumando-se com o equipamento.

Madi Dias e Demarchi (2013, p. 153) contam sobre o primeiro contato de Mokuká Kayapó com uma câmera, em 1989, na ocasião do encontro de Altamira, afirmando que ele “[...] desenvolveu inicialmente uma relação experimental com a câmera, até que pudesse ‘se acostumar’ com ela. Por fim, em suas palavras, ‘minha mente entrou na câmera e a câmera entrou em mim’”. Isso dialoga com o que me contou Bepunu,

Quando apareceu a câmera pra filmar alguma coisa, pra fotografar festas e atividades dentro da aldeia, as crianças ficaram com medo, até os adultos, jovens, ficaram com medo. Quando apontava pra tirar foto, elas não gostavam, se espantavam, como um susto pra pessoa. As pessoas corriam pra dentro de casa. Depois nós explicamos pra eles que foto e vídeo são muito importantes pra mostrar pra quem não conhece os indígenas. Com isso, os indígenas entenderam, já começaram a não ficar com vergonha, começaram a esquecer, passamos a filmar, fotografar a pintura, preparação da festa... Hoje em dia, nesse ano, todos os indígenas entendem a importância da câmera, estão trocando a imagem dos filmes e assistindo filmes de outras aldeias (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista).

O mesmo percebo na fala de Beptemexti “quando cheguei com a câmera, todos estranharam, olharam, mas depois acostumaram, hoje todo mundo tá acostumado” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Isso significa que, se antes a câmera era um objeto inusual aos Kayapó, hoje tornou-se algo comum, inclusive entre seus corpos. Penso que isto se deu devido os efeitos de presença produzidos pela câmera em seus cotidianos. Devemos refletir, portanto, que a presença do objeto-câmera no espaço-tempo das aldeias implica diretamente uma relação com os corpos das pessoas que ali habitam, uma vez que esses corpos passam a lidar com o equipamento audiovisual no cotidiano. E para que a câmera seja utilizada, esta precisa dos corpos, assim como os corpos precisam dela para a realização de registros fílmicos. Com isso, fica claro que a presença da câmera emana impactos sobre os corpos indígenas, do mesmo modo que seus corpos impactam o uso da câmera a partir de suas cosmologias. Pode-se dizer, então, que a câmera está para os corpos, assim como os corpos estão para a câmera.

Refiro-me à presença como um efeito que surge em função de uma certa interação entre corpo e câmera, uma vez que essa relação possibilita com que o corpo toque a

câmera e a câmera toque o corpo em um regime afetivo e sensorial. Nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 9), a presença refere-se “[...] às coisas [...] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos”. Neste caso, entre os cineastas que conversei, que são de diferentes aldeias³¹, ficou nítido como a câmera passou a ocupar seus espaços e como relacionou-se diretamente com seus corpos, afetando-os e trazendo novas possibilidades.

Por isso, essa relação traz um fator de tangibilidade, dado o fato da palpabilidade da câmera, uma vez que está nas mãos dos cineastas. Conforme Gumbrecht “uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Id., 2010, p. 13). A isso, Alvarenga (2017, p. 57, grifo meu) aborda o *regime do tato* a partir de Michel Serres (2001), referindo-se ao contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera, afirmando que “[...] a câmera tem existência material (possui agência), ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como é tocada por eles. São os corpos que dirigem a cena e não mais estritamente o olhar [...]”.

Temos aqui, então, o tato como um dos fatores que confere existência à câmera e que a faz tocar sensorialmente os corpos indígenas devido à característica agenciadora do equipamento. Essa questão remete à noção de agência abordada por Tim Ingold (2000) como um sujeito no mundo, isto é, como um modo de estar no mundo. Significa que a câmera adquire instâncias para além de um mero objeto inanimado presente entre os corpos, uma vez que possui potenciais para estar no mundo assim como os corpos. Relacionando aos Kayapó, noto que a câmera, neste caso, detém agência como um ser/estar no mundo devido seus efeitos de presença no cotidiano, de modo que também pode ser visualizada como um corpo participante das atividades da aldeia.

Os cineastas deixaram claro em nossas conversas que a câmera ocupa espaços entre eles como um sujeito que faz parte do dia a dia, assim como as pinturas, cocares, miçangas e outras tradições. Beptemexti evidencia isso quando afirma que “nós sempre usamos a câmera pra filmar as tradições, a cultura... a câmera faz parte do dia a dia, da luta” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Essa característica dialoga, inclusive, com a noção de câmera incorporada (GRIMSHAW e RAVETZ, 2015), conforme abordado anteriormente, uma vez que o equipamento audiovisual passa a fazer

³¹ Beptemexti é da aldeia *Kubenkrākênh*, conhecida também como Aldeia Mãe, Bepkadjoiti é da aldeia *A'ukre*, e Bepunu é da aldeia *Môjkaràkô*. Todas estão localizadas em diferentes partes no sul do Estado do Pará.

parte do meio em que está inserido, assim como dos corpos, incorporando-se no cotidiano das comunidades e entre os cineastas.

Deste modo, o fato da câmera ser e estar no mundo produz os efeitos de presença entre os corpos Kayapó, que visualizam e interagem com ela no cotidiano, nas atividades cerimoniais e nos corpos dos cinegrafistas. Devemos pensar que a partir do momento em que o equipamento audiovisual foi introduzido entre eles, houve uma transformação de sua consciência social, fato já constatado por Turner (1993), ou seja, a presença da câmera trouxe novas configurações no contexto da sociedade Mebêngôkre. Poderíamos, então, pensar a partir de dois momentos: os Kayapó antes da apropriação da câmera e os Kayapó depois da apropriação da câmera. Não no sentido de ruptura, mas no sentido de efeitos produzidos pela interação com a câmera nesta sociedade.

A câmera, portanto, a partir da sua capacidade como agência e de um corpo que está no mundo, por meio de seus elementos táteis, “toca” sensorialmente e afetivamente os corpos dos cineastas de formas variadas, ou seja, durante os registros, mas também quando está empunhada em suas mãos. Quero dizer com isso que um dos efeitos de presença da câmera implica no seu uso pelos corpos dos cineastas, que deixam-se afetar por essa interação e mantêm uma relação de proximidade do equipamento com seus corpos, fator que pode ser notado na fala de Bepunu “a câmera sempre está perto de mim pra registrar, eu sempre saio com ela” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista) e de Beptemexti “a gente usa sempre a câmera pra levar a qualquer lugar, pra sempre, né? Eu mesmo cuido da câmera, guardo em casa, mas quando vou pra rua levo também” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista).

Deste modo, a presença da câmera exerce diretamente uma relação com os corpos, uma vez que está sempre com eles não só no ato da filmagem, mas em suas vivências cotidianas também, especialmente entre os cineastas, uma vez que estes se estabelecem no mundo juntamente com a câmera. Neste caso, a câmera os toca diretamente, o que constitui essa relação recíproca que faz com que exista uma conexão entre corpo e câmera, de modo que ambos se percebem no espaço, estabelecendo-se, então, ressonâncias da relação corpo-câmera. Quero dizer com isso que os efeitos de presença da câmera possibilitam esta relação.

Entretanto, minha hipótese é que o corpo-câmera reside, também, no momento da filmagem. A participação da câmera nas filmagens cotidianas, cerimoniais ou de manifestações destaca não só a presença do equipamento, mas dos corpos também. Neste caso, por corpos refiro-me aos que estão tanto à frente quanto atrás da câmera, isto é, os

cinegrafistas e os sujeitos filmados. Estabeleço, portanto, dois nomes fundamentais para esta compreensão, que chamo de *corpo-cinegrafista* e *corpo-filmado*. O primeiro relaciona-se diretamente ao corpo do cineasta que empunha a câmera e filma, por sua vez, o segundo refere-se ao corpo que é registrado no ato da filmagem.

Ao observar os filmes e pequenos vídeos produzidos e publicados pelos cineastas Kayapó no YouTube, há um fator que chama atenção: o duplo movimento estabelecido na imagem, isto é, os movimentos dos corpos-filmados, e, também, os movimentos do corpo-cinegrafista. David MacDougall (2016, p. 143) afirma que talvez isto torne-se mais evidente quando o cineasta empunha a câmera “[...] porque, então, a câmera registra seus movimentos e, paralelamente, os movimentos dos sujeitos do filme. A imagem é afetada tanto pelo corpo por detrás da câmera quanto pelos que estão à sua frente”.

Em seus registros audiovisuais, os acontecimentos diante da câmera se circunscrevem nos corpos, e estes, por sua vez, expressam-se por meio dos movimentos corporais, de modo que as imagens e sons registrados a partir destes corpos demarcam suas presenças e existências, seja à frente ou atrás da câmera. Há uma coexistência dos corpos Kayapó com elementos audiovisuais, neste caso, a câmera, em narrativas construídas para determinados contextos. Ao filmar, os cineastas parecem, portanto, adotar uma postura próxima do que afirmam Brasil e Belisário,

[...] os filmes guardam em comum o fato de que, acoplado à câmera, o corpo do cineasta não se furta nem se protege do atrito com o mundo. Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma. A imagem é o índice de uma relação mediada pela câmera (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 604).

Em conversa, Beptemexti me contou que “quando eu filmo, eu fico com a câmera na mão, olhando, fazendo foco, filmo de perto e de longe” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Percebo que manter o olhar atento para realizar o foco ou os planos mostra como o seu corpo está diretamente relacionado à câmera no ato da filmagem, de modo que não se protege do atrito com o mundo, isto é, não está ausente do processo de filmagem e nem do mundo em seu entorno, uma vez que os registros realizados referem-se às coisas que estão postas à frente do equipamento audiovisual. A câmera, por sua vez, acoplada ao corpo, marca sua presença no mundo. É por isso que existiria, neste caso, uma mediação da câmera, já que esta relaciona os corpos presentes no ato da filmagem.

Isso significa que tanto o corpo-cinegrafista quanto os corpos-filmados fazem parte do mesmo processo de estar no mundo junto com a câmera. É como se, no momento do registro, esses corpos estivessem à disposição da câmera e a câmera estivesse à

disposição dos corpos. Diria, também, que estes corpos são capazes de receber uns aos outros no ato da filmagem, de forma que não operam sobre a câmera, mas com a câmera em um contexto relacional. Como vimos, o equipamento tornou-se algo comum entre a sociedade Mebêngôkre, de modo que sua presença configura, inclusive, um ato quase obrigatório na realização de festas e cerimônias para registrar, guardar e compartilhar. Um trecho do texto de Jean-Claude Bernardet, publicado no catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena* (2006), onde o autor aponta os motivos que um plano do filme *Um dia na aldeia* (2004) o chamam atenção, dialoga com o que estou abordando,

Há uma relação íntima entre quem filma e a pessoa filmada. A câmera tem que seguir os movimentos do menino, ela também tem que se movimentar delicadamente para não afugentar o gafanhoto, tem que seguir o movimento do pescador que retira a traíra do igarapé (BERNARDET, 2006, p. 20).

Nos filmes realizados pelos cineastas do Coletivo Beture, como *Kuwryry kango ã me toro – A Festa da Mandioca* (2016) e *Menire Djê* (2021)³², de Bepunu Kayapó, *Memybijok* (2018)³³, de Bepkadjoiti Kayapó, entre outros, percebo como Bernardet: uma pulsão viva de imagens que respeitam o que filmam, e, especialmente, uma relação próxima entre quem filma e quem é filmado. A pessoa que registra se expressa na imagem por meio dos movimentos que realiza ao segurar a câmera, e, por sua vez, os sujeitos filmados se expressam a partir da corporeidade à frente da câmera. É interessante, inclusive, que em determinados registros a câmera se faz presente na imagem, ou seja, vemos outros cinegrafistas empunhando o equipamento e filmando. Sobre isso, Tatiana Bacal (2009, p. 137) afirma que “[...] a câmera passa a ser um personagem ativo da filmagem, deixando-se por vezes aparecer fisicamente no filme, ou através da evidência de reações à câmera pelas pessoas filmadas”.

Os cineastas reportaram-me, algumas vezes, acerca do que filmam em momentos de festas e cerimônias, destacando-se não só o acontecimento em si, mas especialmente as danças e as falas de membros da comunidade. Penso que são nestes casos que a relação entre corpos e câmera se intensifica por meio dos olhares, gestos, expressões, modos de andar e falas, pois são momentos intensos que evidenciam a conexão entre o corpo-cinegrafista e os corpos-filmados. E isso podemos observar nas imagens, que expressam todos esses elementos juntos, mas especialmente a presença dos corpos subsidiados em

³² Os filmes citados estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UCoPz5ZjJdiccF5j-Zx4kyQA>. Acesso em 08 de março de 2022.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=31--wcRkHM&t=4s>. Acesso em 08 de março de 2022.

um jogo relacional e como lugar central da ação que se desenvolve no ato da filmagem. Esses corpos, de algum modo, marcam seus vestígios de movimento conduzindo a narrativa a partir dos recursos fílmicos que lhes dão suporte. Se é importante, para os cineastas que conversei, registrar os movimentos dos corpos, percebo que isto só é possível pelo gesto da câmera e dos corpos, que organizam-se em conjunto.

Este processo de organização dos corpos e da câmera remete à noção de *mise-en-scène*³⁴. Sabe-se que, no cinema, o termo refere-se à disposição dos corpos, cenário, objetos de cena, entre outros elementos cinematográficos, que direcionam-se para a câmera. Segundo Comolli (2008, p. 60, grifo meu), no documentário “a *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação”. Tratando-se dos filmes do Coletivo Bature, este compartilhamento é perceptível à medida em que mostram os corpos em cena diante da câmera em relações proximais uns com os outros, inclusive com o corpo do cinegrafista. Entretanto, ocorre aqui um processo que ultrapassa as fronteiras da *mise-en-scène*, constituindo o que Comolli descreve como *auto-mise-en-scène*,

A *auto-mise-en-scène* [...] tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...], se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena) (COMOLLI, 2008, p. 85, grifos do autor).

Os filmes Kayapó, especialmente aqueles que mostram atividades cerimoniais, demonstram esta característica dos corpos que direcionam-se, conscientemente ou inconscientemente, à câmera empunhada pelo corpo do cinegrafista. Há cenas do filme *Memybijok* (2018) que exemplificam bem como os corpos participam deste processo. Uma dessas cenas é o momento em que o cinegrafista entra no meio da dança e vemos os participantes da cerimônia, nas extremidades laterais do quadro, um ao lado do outro, aproximando-se, e, em seguida, saindo pelos limites do enquadramento. Diferentemente de outras cenas do filme, seus corpos se dispõem diante da câmera de forma nova e singular, assim como o corpo do cinegrafista. Enquanto o sujeito que filma define seu olhar na câmera, os sujeitos filmados colocam seus corpos sob este olhar, o que possibilita a existência de uma relação entre corpos e câmera.

³⁴ Inicialmente, o conceito de *mise-en-scène* foi proposto por Claudine de France. Segundo a autora, seria uma “noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem” (FRANCE, 1998, p. 405).

Conforme Alvarenga (2017, p. 64, grifo da autora) “a *auto-mise-en-scène* seria, portanto, aquilo que permite ao sujeito filmado colocar-se como sujeito da cena, colocando em cena, em contrapartida, aquele que filma”. Isso significa que, no filme, os corpos à frente e atrás da câmera evidenciam sua presença a partir da *auto-mise-en-scène*, isto é, a partir da própria ação de seus corpos. A autora ainda afirma que “nesse caso, o antecampo, que em uma situação de transparência permaneceria oculto, já que tanto o diretor quanto sua equipe estariam resguardados atrás da câmera, é tornado aparente, explicitando-se como parte da cena” (Id., 2017, p. 64).

Todo esse processo de *auto-mise-en-scène* remete, inclusive, a uma noção abordada anteriormente de filmagens rituais, uma vez que os corpos indígenas, na realização do ritual, entram em cena e atravessam as imagens registradas pelo corpo-cinegrafista. Conforme Demarchi e Madi Dias (2018, p. 47), sobre os Kayapó, “no caso das filmagens rituais, é o ‘jeito’ de uma aldeia que ‘entra em cena’ (literalmente) como princípio diferenciante/coletivizante, produzindo alteridade e identidade”, isto é, são as particularidades cosmológicas dos Kayapó que se colocam diante da câmera a partir da presença dos seus corpos em uma *auto-mise-en-scène* que é demarcada pelo corpo que filma. Essas imagens tornam-se, então, um fator primordial para nos demonstrar a presença do jogo relacional corpo-câmera.

No entanto, em seus filmes, é um fato que o corpo do cinegrafista quase não aparece na imagem. Mas, como estamos vendo, não significa que esteja ausente ou em constante evasão do processo de filmagem. Naturalmente, é preciso que alguém pegue, ligue, prepare e empunhe a câmera para filmar, e, para isso, será necessário estar atrás do equipamento quando o objetivo é registrar determinados acontecimentos. Somente dessa maneira é possível realizar as filmagens, mesmo quando está em um tripé, afinal é preciso do corpo-cinegrafista para acoplá-la no equipamento, dar início à gravação, e, inclusive, estar ao lado da câmera assistindo as imagens que filma em próprio ato. Beptemexti contou-me que “a gente pega a câmera e usa na mão, mas também tem o tripé quando filma entrevista, fica do lado da câmera e filma” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Percebo, portanto, no caso dos Kayapó, como o corpo do cinegrafista vem demarcando nas imagens muito mais a sua presença do que sua ausência. Para Labbé,

Um dos principais paradoxos dos registros de filmagem íntimos é o fato de que os esforços do diretor para capturar sua própria vida com a câmera geralmente o relega a se tornar um mero espectador dela. Por não poder se posicionar simultaneamente nos dois lados do aparelho, o cineasta em geral estará

condenado a escolher entre o ato de ver e inscrever a presença de seu próprio corpo na imagem (LABBÉ, 2017, p. 238, tradução minha)³⁵.

Entretanto, para além da importância deste ponto de vista, entendo que nos filmes dos cineastas Kayapó o corpo-cinegrafista não caracteriza-se apenas como um espectador, já que, conforme venho apresentando, faz parte da imagem e da narrativa assim como os corpos-filmados. Certamente, o cinegrafista não consegue posicionar-se de ambos os lados, mas seu corpo demarca presença nos movimentos da imagem, e, também, no antecampo, de modo que não há como generalizar o lugar do corpo-cinegrafista. A presença dos corpos à frente e atrás da câmera me leva a acreditar que devemos visualizar seus registros fílmicos levando em consideração todos os corpos ali presentes, sem constituir uma hierarquização.

MacDougall (2016, p. 143) afirma que a presença do corpo do cineasta “torna-se um ‘resíduo’ no trabalho [...]. Os seres humanos no filme criam outro resíduo que não é tão diferente daquele do próprio cineasta, porque ambos estão impressos nas imagens do filme como fatos equivalentes”. Por resíduo, entendo que o autor se refere ao fato de que os filmes evidenciam os corpos como sujeitos que remanescem em campo e no antecampo como parte integral da narrativa. Além disso, a minha abordagem até aqui dialoga com o que propõe Fernão Ramos (2012, p. 77) sobre a relação que se estabelece entre o sujeito que filma e a câmera “[...] há sempre um sujeito que acompanha o evoluir da câmera no mundo [...]. A câmera e seu sujeito compõem, portanto, uma unidade indissociável. Não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem”.

É fato, no caso dos Kayapó, que a câmera e o corpo que a empunha acompanham-se cotidianamente, exercendo relações entre ambos. No entanto, diria que não apenas dois, mas três elementos compõem uma unidade indissociável: a câmera, o sujeito que filma e o sujeito filmado. A partir dos movimentos corporais, os corpos influenciam uns aos outros, assim como influenciam a câmera, que, por sua vez, é enriquecida com as ações provenientes dos corpos-filmados e do corpo-cinegrafista. Podemos refletir essa característica presente no modo de produção fílmica dos cineastas Kayapó a partir do que propõe Eryl Vieira Jr. sobre o cinema de fluxo,

[...] podemos pensar o corpo como um *continuum* de intensidades variáveis, capazes de afetar outros corpos e modificar suas potências. Decorre disso o

³⁵ No original: “Una de las principales paradojas de los registros íntimos de filmación es el hecho de que los esfuerzos del realizador por capturar la propia vida con la cámara, en general lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma. Al no poder situarse simultáneamente en ambos lados del aparato, el cineasta en general estará condenado a optar entre el acto de ver y el inscribir la presencia del propio cuerpo en la imagen” (LABBÉ, 2017, p. 238).

cinema de fluxo estar embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espetatoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades, as quais os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. É essa situação de fisicalidade (conjugada a uma percepção através do corpo inteiro) que permite a sensação de um “estar no mundo” e por ele deixar-se atravessar (VIEIRA JR, 2020, p. 34, grifo do autor).

Não é o objetivo desta pesquisa enquadrar o cinema produzido pelos povos Kayapó em determinadas classificações, entretanto, podemos partir da premissa de que os elementos apontados pelo autor dialogam com a relação estabelecida neste cinema, afinal, corpos e câmera são afetados a partir de uma série de acontecimentos sequenciais no momento da filmagem, entrecruzando-se no espaço por meio da sensação de ser/estar no mundo. Em conversa com Beptemexti, o realizador me informou que “o nosso corpo é muito importante pra filmagem porque dá pra mostrar as pessoas da aldeia, a pintura, a nossa luta na imagem” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Tal possibilidade expressa como seus corpos se afetam e deixam-se afetar pela câmera, adquirindo novas potências nas imagens.

Ao perguntar sobre como a câmera lhe atravessa enquanto um corpo-cinegrafista, Bepunu respondeu que “eu me percebi quando comecei a trabalhar com a câmera e eu precisava ver com o meu olho o olho da câmera pra seguir o meu olho” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). A resposta me fez refletir, portanto, que o corpo-cinegrafista se afeta e se deixa penetrar pela câmera, de modo que percebe o próprio corpo no fazer cinematográfico, ao passo que o equipamento, acoplado no corpo, deixa-se conduzir pelo olho. Retomando o conceito de agência, a câmera, então, continua agindo enquanto sujeito, e, ao mesmo tempo, o sujeito que filma opera com ela. Madi Dias e Demarchi notam algo parecido em pesquisa de campo realizada com os Kayapó entre 2009 e 2010 nas aldeias *Môjkaràkô* e *Kokrajmôro*, que resultou na publicação de um artigo na Revista Espaço Ameríndio intitulado *A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó*, onde afirmam que “o cinegrafista deve ser capaz de assimilar a agência da câmera, anexando ao próprio corpo as capacidades técnicas do equipamento” (MADI DIAS e DEMARCHI, 2013, p. 165).

Desta forma, o corpo-cinegrafista apreende a câmera enquanto parte de suas vivências, isto é, vive o contexto que a própria câmera registra, ambos vivem o momento simultaneamente e isso se expressa na imagem pelos movimentos. É neste contexto imagético que se articulam, também, as reverberações corpóreas daqueles que são filmados. E é entre esses corpos diversos que a câmera se circunscreve, estabelecendo,

então, nuances da relação corpo-câmera. Temos aqui algo que aparece de modo um pouco diferente daquilo que foi notado por Madi Dias e Demarchi sobre a relação entre corpos e câmera. Talvez a diferença ocorra pelo fato de que os pesquisadores analisavam a relação entre corpo e câmera entre os Kayapó a partir do julgamento, pelos próprios membros da comunidade, do corpo que realizou as imagens³⁶, isto é, o que considerava-se uma imagem bonita ou correta apontava a postura desejada do corpo do cinegrafista durante a filmagem, enquanto o interesse aqui recai na proximidade entre corpos e câmera, possibilitada pelos efeitos de presença do equipamento, e na demarcação dos corpos à frente e atrás da câmera em um contexto relacional entre três elementos fundamentais: corpo-cinegrafista, câmera e corpo-filmado.

A questão que trago nesta pesquisa permite refletir sobre o corpo-câmera a partir de uma noção em que a intimidade dos corpos com a câmera possibilita que vejamos como os corpos podem se fazer presentes, mesmo aqueles que não aparecem visualmente. Entretanto, sem uma generalização, já que essa é uma característica dos Kayapó, não significando, portanto, que não possa ser de outros povos também. A diferença incide no fato de que os cineastas Kayapó possuem uma relação proximal com a câmera, de modo que, ao empunhá-la, não se anulam como algo externalizado às atividades e memórias do coletivo, mas participam, vendo e ouvindo, criando e experimentando a imagem. Do mesmo modo, a câmera, também participante dos eventos realizados, registra outros corpos à sua frente. E esta relação dialoga, de alguma forma, com as imagens criadas.

2.3 A câmera como extensão do corpo

Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele? [...] Para nós, na imaginação e na prática, as máquinas podem ser dispositivos protéticos, componentes íntimos, amigáveis eus.

Donna Haraway, 2000, p. 71.

³⁶ Os autores notam que as relações estabelecidas entre corpos e câmera se dava no momento de apreciação das imagens, pois indicavam uma forma de estar nas imagens em relação ao cinegrafista enquanto mediador. Segundo eles “[...] o julgamento das imagens filmadas está diretamente relacionado com o desempenho do cinegrafista. Desse modo, a reclamação de que uma imagem não está boa (*punure*) pode ser entendida como julgamento à condição do corpo que a realizou: um corpo mole, fraco (*rerekre*). Ao contrário, uma imagem bonita, realizada de forma correta (*mejx*), corresponderia a um corpo rígido, forte (*töjx*)” (MADI DIAS e DEMARCHI, 2013, p. 159).

Considerando que os cineastas Kayapó possuem uma proximidade de seus corpos com a câmera não só em momentos de filmagem, mas no dia a dia também, com o equipamento por perto e por onde andam, eleva-se aqui a necessidade de se tratar sobre as possibilidades da câmera como uma extensão do corpo para a realização de determinados atos, como a filmagem e a fotografia, que, como vimos, são de imensa importância para a sociedade Mebêngôkre. Para esta reflexão, lembremo-nos primeiramente de Caixeta quando afirma que o cinema indígena é um “cinema mais dos corpos” (CAIXETA, 2008, p. 117) e de Madi Dias quando aponta sobre o cinema Kayapó ser um cinema dos corpos que fazem imagens que fazem corpos (MADI DIAS, 2011, p. 311).

Tendo em vista essas noções já abordadas anteriormente e sabendo que o corpo é central entre os Kayapó, devemos pensar a partir da capacidade que o corpo-cinegrafista tem não só de empunhar a câmera, mas também de mantê-la acoplada ao corpo por meio da alça que a sustenta e pela proximidade desta mesmo quando não ocupa o corpo, mas o ambiente em volta, pronta para ser utilizada em qualquer momento como uma extensão corpórea. Apesar dos múltiplos corpos existentes no momento da filmagem, este processo pode ocorrer especialmente com os cineastas, conforme aponta Annie Comolli (2009, p. 31) “na medida em que seu corpo é o suporte da câmera”. Como vimos, no caso dos cineastas Kayapó, se os corpos estão para a câmera assim como a câmera está para os corpos, então não só o corpo sustenta o equipamento, como este também sustenta o corpo no ato da filmagem, já que ambos estão em um contexto relacional corpo-câmera para a produção de imagens.

Ora, se pensarmos a partir deste ponto de vista, a humanidade vive por meio de extensões do corpo, como uma caneta ou lápis que utilizamos no dia a dia, próteses, implantes, aparelhos ortodônticos, bengalas, bolsas, brincos, pulseiras, anéis, maquiagem, sombrinhas, celulares, óculos, entre tantos outros elementos que funcionam como uma continuidade corpórea que nos servem de algum modo cotidianamente. E é claro que entre os Kayapó são diversas as extensões corpóreas também, como as roupas que alguns utilizam, celulares, acessórios de pintura, miçangas, armas de caça e vestimentas indígenas. Cada um desses elementos lhes serve para a preparação de cerimônias, sobrevivência, comunicação e demarcação da própria cultura. Podemos observar a presença e o uso dessas extensões do corpo na fala de Bepthemexti,

O nosso povo Kayapó representa o nosso corpo com pintura. Toda festa a gente representa com nossa pintura, urucum... A gente usa muito na aldeia porque na

cidade eu uso a camisa, a calça, mas quando chego na aldeia e tem alguma manifestação, algum movimento, alguma cerimônia, aí pinta. Tipo assim, alguma festa, alguma manifestação, todos os guerreiros, mulheres, crianças pintam. Mas não é só na festa não, qualquer dia as mulheres pintam as crianças, os homens também pintam na casa do guerreiro. E a gente filma tudo com a câmera (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista).

É neste contexto que interessa-nos pensar a câmera como mais uma extensão do corpo presente no cotidiano da sociedade Mebêngôkre. Devemos levar em consideração que a própria anatomia de uma câmera DSLR, que é a mais utilizada pelos cineastas que conversei, possui estruturas para que o corpo possa acoplá-la, como a empunhadura e a lente para que as mãos possam segurá-la firmemente. Neste processo, as imagens registradas pelos cineastas demarcam a existência do corpo que a segura, de modo que a câmera também passa a ser uma extensão do corpo.

Essa evidência se dá a partir das inúmeras conversas que tive com os cineastas Kayapó, pois em diversos momentos pude notar que parece existir realmente um acoplamento entre corpo e câmera, uma vez que há a preferência pela proximidade ao equipamento para não perder de vista nenhum registro, de modo que funcionaria mesmo como uma ampliação do corpo para o registro imagético e sonoro. Não só no cotidiano isso é perceptível, como nos filmes também, que é o caso da obra *Memybijok* (2018), que será analisada mais à frente, pois em diversos planos é possível observar o registro dos movimentos dos corpos, como se a câmera também fizesse parte do corpo-cinegrafista como uma espécie de órgão externo que registra todos os modos de andar do corpo. E não só neste filme, pois a maioria dos filmes Kayapó evidenciam este fator, que se intensifica com a característica desta sociedade em manter um acoplamento corpóreo.

Deste modo, a abordagem da câmera como extensão do corpo nesta pesquisa aproxima-se da noção apresentada por Adil Lepri (2019, p. 59) “o que se deseja construir é que esta câmera seria então uma extensão do corpo de quem filma, não necessariamente se confundir com este corpo, mas sobretudo fazer parte dele, se afetando junto”, isto é, devemos visualizar a câmera como como um sujeito que afeta o corpo-cinegrafista, de forma que corpo e câmera passam por um processo de fusão, mas sem necessariamente se confundir. Em conversa, Bepunu afirmou que “a câmera sempre tá perto e quando algo acontece eu pego pra filmar. Tem gente que fala que a câmera leva você pra lá, pra cá, mas parece que dentro da cidade é assim, mas na aldeia é eu que levo a câmera pra botar na posição e pra pegar o melhor ângulo com meu olho” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Essa fala nos mostra como a câmera pode ser uma continuidade de seus

corpos, que deixam-se afetar pelo equipamento audiovisual, mas que também o afetam, uma vez que um precisa do outro para a realização do registro fílmico.

Por isso, para a compreensão da câmera como extensão do corpo entre os Kayapó, podemos traçar um paralelo com o cine-olho, do cineasta russo Dziga Vertov, que seriam as possibilidades da câmera de revelar e descobrir o mundo. Conforme Vertov (1984, p. 17, tradução minha) “eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo”³⁷. Neste caso, o autor aponta sobre a potencialização que assume a câmera no mundo como um olho que pode revelar verdades escondidas aos olhos humanos, relacionando a câmera como um corpo que se funde com o seu. Essa questão nos traz, conforme afirma Roberto Lima (2017, p. 56), “a ideia de um acoplamento entre aparelho e corpo humano, quase um animismo tecnológico, em que este novo corpo pode estar em qualquer lugar, pode produzir um novo olhar sobre o mundo e está em constante movimento”.

Entre os cineastas Kayapó parece ocorrer um processo similar, uma vez que estes afirmam que a câmera tem um olho que precisa ser visto a partir de seus próprios olhos humanos para, então, a filmagem ser realizada. Bepunu afirma que “a máquina é tipo nossos olhos, ela olha tudo, grava como nós olhamos as cores das coisas, de panos, enfeites. É tipo nossas cabeças, grava as coisas pra não esquecer” (BEPUNU KAYAPÓ, 2021, em entrevista). Essa discussão implica questionarmos uma antropomorfização da câmera, dadas as características humanas, como o olho, atribuídas ao equipamento audiovisual, assim como diria Jean Rouch (2003, p. 90, tradução minha), a câmera como um “olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico”³⁸ e Jean Epstein (1974, p. 92, tradução minha) “um cérebro de metal padronizado, fabricado e vendido em milhares de exemplares, que transforma o mundo externo em arte”³⁹.

Entretanto, apesar das similaridades, a lente de uma câmera não se iguala ao olho humano, apenas há uma correspondência de visualização, mas a forma como cada um visualiza o mundo não se iguala. O que ocorre é que a câmera possui potencialidades próprias de ver o mundo, que se intensificam com a junção do olho humano com o olho da câmera em um acoplamento no qual a câmera funciona como uma extensão do corpo. Por isso, no caso dos Kayapó, não é que a câmera adquira necessariamente características

³⁷ No original: “I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it” (VERTOV, 1984, p. 17).

³⁸ No original: “mechanical eye accompanied by an electronic ear” (ROUCH, 2003, p. 90).

³⁹ No original: “un cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art” (EPSTEIN, 1974, p. 92).

antropomórficas, mas é o próprio corpo-cinegrafista que se torna o sujeito que se move, enquadrando e registrando os corpos-filmados a partir de sua cosmovisão sobre o mundo.

Deste modo, embora pareçam distantes as relações do fazer cinematográfico de povos indígenas brasileiros, como os Kayapó, com questões desenvolvidas por um cineasta russo, dadas as suas diferentes realidades, o objetivo aqui é refletir como a câmera funciona como uma extensão do corpo mesmo a partir de suas características mecânicas. Madi Dias e Demarchi (2013, p. 153) notam algo parecido quando afirmam que “o juízo estético mebêngôkre sobre a imagem filmada se dará a partir de critérios que encontram correspondência no discurso do construtivismo russo, que concebe o cinema como uma arte mecânica e anônima”. No entanto, os autores alertam que

Jamais diríamos que o vídeo kayapó é um exemplo do cinema construtivista soviético dos anos de 1920. Isso porque, além dos abismos geográfico e histórico, e apesar de enfatizarmos aqui as aproximações, há certamente muitas diferenças. A primeira se refere ao cinema como arte industrial - não diríamos que os Kayapó compartilham uma exaltação à máquina. Em termos técnicos/estéticos, talvez a maior diferença resida na importância dada pelo construtivismo à montagem como meio de linguagem efetivamente audiovisual (já os Kayapó que conhecemos valorizavam a filmagem como ato fundamental, desprezando a montagem). Por outro lado, as aproximações são instigantes na medida em que possibilitam aceder à imagem do ciborgue (HARAWAY, 2009), explorando um potencial agentivo não humano (INGOLD, 2000) [...] (Id., 2013, p. 153-154).

É evidente que a câmera, para os Kayapó, não passa por uma idolatria, mas coincide com seus corpos e processos por estar quase sempre presente nas aldeias e cerimônias, fazendo parte do cotidiano. Por isso, a câmera faz parte de suas vivências e, conseqüentemente, de seus corpos. Quando os cineastas as empunham ou apenas seguram-na pela alça que a sustenta, percebe-se como o equipamento audiovisual torna-se mais uma característica do corpo, sem estar abaixo ou acima, mas de igual para igual operando com eles como um aspecto da corporeidade e nos trazendo, portanto, um novo modo de olhar seus corpos, que adquirem outras potências com o uso da câmera. Haraway (2000, p. 48) afirma que “as tecnologias de comunicação [...] são ferramentas cruciais no processo de remodelação de nossos corpos”, ou seja, é como se a presença dessas tecnologias, como a câmera, trouxesse novos formatos corpóreos a partir de um acoplamento entre corpo e máquina em que esta funciona como extensão do corpo para determinados usos.

Por isso, conforme apontado anteriormente por Madi Dias e Demarchi, pensar o cinema Kayapó a partir de questões ciborguianas parece trazer importantes subsídios para nossas análises, já que, como observamos, há uma relação intrínseca entre corpo e

máquina. Embora a questão ciborguiana não tenha sido pensada para o cinema, sobretudo para o cinema indígena, traz reflexões pertinentes acerca das relações que o corpo humano pode estabelecer com as máquinas, tornando-o uma espécie de ciborgue. Deste modo, a particularidade dos cineastas Kayapó de manterem um acoplamento com a câmera torna possível um diálogo com essa questão.

Sabe-se que a câmera é uma máquina com características mecânicas que pode fornecer a criação de áudio e vídeo a partir de imagens e sons registrados em nosso entorno. Para ser utilizada, esta precisa dos corpos, o que possibilita o acoplamento corpóreo que ocorre entre os cineastas Kayapó. E a relação de proximidade e intimidade que estes têm com a câmera torna possível visualizarmos, portanto, a câmera como uma extensão do corpo, o que implica pensarmos as nuances do corpo como um ciborgue. Este termo origina-se da palavra *cyborg* e não possui tradução literal para a língua portuguesa, sofrendo apenas uma adaptação. O dicionário somente define como aquele em que as partes do corpo são substituídas por meio de mecanismos eletrônicos, de modo que passam a exercer a função de membros ou órgãos do corpo humano, ou seja, um ser humano que possui extensões corpóreas mecânicas para aumentar seus desempenhos.

Para Donna Haraway, em seu Manifesto Ciborgue, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2000, p. 23-24). Deste modo, o ciborgue possibilita que possamos refletir sobre o corpo humano e suas relações com as máquinas que estão em seu entorno. No caso dos Kayapó, estes vivem hoje rodeados de máquinas, não só pelos celulares e câmeras, mas também pelos geradores e televisões que algumas aldeias possuem, assim como os *pendrives* para guardar os filmes. Além disso, conforme me afirmou Beptemexti “na aldeia *A’ukre* tem uma casa de mídia com câmera, computador, telão e outros equipamentos” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista), o que enfatiza a existência de máquinas que os rodeiam constantemente em algumas aldeias. Entretanto, a máquina central desta pesquisa é a câmera, que incide os efeitos de presença em suas vidas, especialmente entre os cineastas. Por isso, é importante que pensemos sobre as conexões da máquina-câmera com os corpos que ela se conecta, de modo que, no ato da filmagem poderíamos dizer que quase não se diferencia corpo e máquina, graças à relação corpo-câmera.

Entre os Kayapó, há uma característica de filmar o máximo que puderem das festas e atividades que acontecem nas aldeias, pois a captação integral das imagens e sons são de extrema importância para visualizações futuras e para que o *kukràdjà* seja mantido

de geração após geração. Bepkadjoiti contou-me que geralmente os filmes são muito cortados quando têm a finalidade de serem exibidos para os não indígenas ou em eventos nacionais e internacionais, como foi o caso do seu filme *Memybijok* (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Essas informações são importantes para que possamos compreender que no ato da filmagem frequentemente os cineastas mantêm a câmera acoplada aos corpos por bastante tempo, uma vez que é essencial registrar quase tudo o que acontece, o que faz com que corpo e câmera tornem-se uma unidade que quase não se distingue. Nos termos de Haraway (2000, p. 25), “estou argumentando em favor do ciborgue [...] como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos”.

O acoplamento entre corpo e câmera, portanto, tende a estar em favor do que seria essa extensão do corpo. Isso explica a epígrafe no início deste texto, afinal o corpo, neste caso, não parece terminar na pele, e a câmera, por sua vez, torna-se um componente íntimo do corpo. Essa questão, inclusive, aproxima-se da noção de “câmera-pele” proposta por Luis Miranda ao analisar o filme *Caracol* (1994), de Naomi Kawase, no qual a câmera se aproxima intimamente dos corpos e, em determinado momento, vemos também a mão da cineasta entrando em quadro. No caso Kayapó, pensemos em uma câmera-pele a partir da câmera como uma ampliação/continuidade do corpo.

Para Madi Dias e Demarchi (2013, p. 153), entre os Kayapó, “o ato de filmar supõe uma relação simbiótica entre homem e máquina, uma atividade corporal mais do que uma ação baseada em regras previamente internalizadas”, ou seja, filmar equivale mais a uma atividade referente ao corpo e a câmera do que uma ação baseada em padrões estéticos e narrativos. Neste processo, a câmera registra os movimentos do cinegrafista, como o andar, correr, tropeços e desvios, ou seja, ela passa a fazer parte do corpo. Desta forma, o corpo, juntamente com a câmera como sua extensão, se circunscreve nas imagens e sons. Bepunu deixa isso claro quando fala sobre as filmagens de festas na aldeia “eu mesmo, com meu corpo, já sei como filmar porque já conheço a festa, já sei o que vai acontecer, o que vai sair daquele lugar, aí eu mesmo levo a câmera pra filmar aquilo” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista), isto é, enquanto cineasta Kayapó, ele detém o conhecimento sobre suas tradições e sabe como filmá-las a partir de seu corpo que empunha a câmera. Posteriormente, nas imagens, praticamente podemos ver como o corpo-cinegrafista viu.

O corpo seria, então, a fronteira onde ocorrem as conexões, fusões e relações, seja de corpos para corpos, de corpo para câmera e de câmera para corpo. Se os cineastas

Kayapó podem ser pensados como ciborgues, isto se dá a partir dos efeitos de presença que a câmera emana sobre seus corpos, pois, uma vez que esta toca os corpos, estes deixam-se relacionar diretamente para a produção de imagens de outros corpos. Segundo Vieira Jr. (2020, p. 38) “passeando por entre os espaços, sem nunca buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, essa câmera vai construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata”.

Como diria John Tagg (1988), após a invenção da câmera, esta se tornou uma extensão mecânica do corpo. Portanto, as noções da relação corpo-câmera e da câmera como extensão do corpo que se propõem aqui parecem ser o impulsionamento que direciona os cineastas Kayapó na realização de filmes, de modo que corpo e câmera se afetam em conjunto, seja pelos efeitos de presença do equipamento no ambiente, seja quando empunham a câmera. Em seguida, pretende-se analisar, por meio de exemplos concretos, essas particularidades discutidas anteriormente, que, embora abordadas de maneiras diferentes na literatura, emergem aqui de uma forma singular no contexto do fazer cinematográfico dos povos indígenas Kayapó.

3. O CORPO-CÂMERA NAS IMAGENS

3.1 Memybijok e os corpos múltiplos na imagem

O filme a ser analisado a seguir caracteriza-se pelo registro de uma cerimônia de nomeação chamada *Memybijok*, que acontece frequentemente na sociedade Mebêngôkre, e pode durar vários meses. No entanto, antes de um aprofundamento na análise, é importante primeiramente compreender as cerimônias de nomeação típicas dos povos Kayapó, que, inclusive, chamam atenção de diversos pesquisadores desde o século XX⁴⁰. Essas cerimônias são voltadas para confirmar os nomes dados às crianças ao nascerem, ou seja, estas recebem um nome baseado em determinados prefixos que só são realmente confirmados cerimonialmente. Há uma divisão dos nomes em duas categorias: os comuns (*nhidji kakrit*) e os bonitos (*nhidji mejx*). Vanessa Lea (1986, p. 187) afirma que os nomes bonitos são formados por oito classificadores cerimoniais: *Bep* e *Takáak*, exclusivo dos homens, e *Ngrenh*, *Kokô*, *Iré*, *Bekwynh*, *Nhàk* e *Pãnh*, utilizado mais por mulheres.

Conforme Turner (2009, p. 158-159), esses rituais dividem as pessoas entre aquelas que são consideradas belas (*merereméjx*), pois receberam seus nomes em uma cerimônia, e aquelas que são consideradas comuns (*mekakrit*), pois não receberam nomes cerimonialmente⁴¹. Segundo Demarchi (2014, p. 47), as cerimônias possuem o mesmo nome do classificador que será confirmado, porém há também as cerimônias em que podem se confirmar nomes com qualquer um dos classificadores, como o caso das festas *Memybijok* (festa dos homens) e *Menire Bijok* (festa das mulheres). Ao conversar com os cineastas, notei que as cerimônias de nomeação ainda são importantes e realizam-se constantemente, como o caso do filme que será analisado, no qual registrou-se a festa *Memybijok* nas aldeias *A'ukre* e *Apeite*, no sul do Pará, que ocorreu no ano de 2018. A obra, que recebeu o mesmo nome da cerimônia, *Memybijok*⁴², foi uma realização do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, com direção de Bepkadjoiti Kayapó (figura 4), e foi publicado em 2019 no YouTube.

⁴⁰ Esses rituais já foram amplamente descritos por Turner (1966; 2009), Vidal (1977), Lea (1986; 2012), Verswijver (1992), Gordon (2006), Cohn (2006) e Demarchi (2014).

⁴¹ Quando não há cerimônias para confirmar o nome, Verswijver (1984, p. 106-107) afirma que “este será considerado um *idji mêt x kaigo* (‘belo nome dado falsamente’).”

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=31--wcRkHM>. Acesso em 14 de março de 2022. O filme está disponível somente com legendas em inglês por ter sido realizado para exibições internacionais.

Figura 4 – Bepkadjoiti Kayapó filmando



Fonte: acervo pessoal de Bepkadjoiti Kayapó.

Membro do coletivo, o diretor trabalha com cinema desde 2014, quando participou de oficinas de formação audiovisual e, desde então, vem se estabelecendo enquanto cineasta registrando as atividades de seu povo e levando os filmes para diversos públicos, inclusive em eventos internacionais, que foi o caso deste filme. Segundo o cineasta “esse filme nós gravamos pra mostrar fora do Brasil em uma mostra de filmes nos Estados Unidos quando fiz uma viagem, pra mostrar em universidades e palestras também, depois colocamos no YouTube” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Embora o filme publicado na internet tenha 19min07s de duração, o diretor informou que

Esse filme de dezenove minutos foi só pra mostrar mesmo quando fiz a viagem fora do Brasil, aí eu recortei pra mostrar. Mas a festa do *Memybijok* dura tempo também pra encerrar, não é rápido, demora. No total, esse vídeo está com mais de duas horas de duração porque o *Memybijok* é longo, não termina em poucos dias, dura alguns meses, três, quatro meses. Aí a festa acontece toda manhã e tarde por uns 4 meses (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2022, em entrevista, grifos meus).

Desta forma, a versão reduzida do filme, inclusive as legendas em língua inglesa, foram pensadas para atingir um público-alvo específico, que é o estrangeiro, o que demonstra uma autoconsciência da própria luta, uma vez que o diretor optou por levar ao exterior e publicar no YouTube para que mais pessoas possam vê-lo. É, de certa forma, uma autorrepresentação audiovisual como estratégia política, isto é, do lugar do cinema como forma de luta. Essas características do filme, neste caso, evidenciam a luta para se manter existindo da forma como eles querem existir no mundo, já que sabem a importância e a dimensão do cinema para que as pessoas possam visualizá-los, compreendê-los e respeitá-los.

Apesar de haver um formato maior do filme, a escolha deste como curta-metragem para análise se dá pela acessibilidade do material disponível na internet. Entretanto, a escolha se dá principalmente pela identificação, nos registros imagéticos, de traços da relação corpo-câmera, especialmente entre corpo-cinegrafista e câmera. É uma relação em que a câmera, em algumas cenas, interage com os corpos-filmados e produz efeitos de presença, mas que se torna mais enfática a partir dos movimentos do corpo-cinegrafista na imagem, expondo as múltiplas percepções dos corpos no espaço fílmico. Ressalto que essa relação, inclusive, ocorre em um nível sensorial e afetivo, uma vez que o corpo toca a câmera e a câmera toca o corpo.

De modo geral, o filme inteiro é gravado com processos em movimento, ou seja, com a câmera na mão. Além disso, a obra possui alguns cortes entre planos mostrando momentos da festa, breves intervenções com falas explicativas sobre a cerimônia, assim como descrições na imagem para situar algumas particularidades do momento filmado. O filme inicia com diversas imagens de momentos da festa em *fade in e fade out*. Ainda nos primeiros minutos, na preparação para a festa dentro da casa do guerreiro, alguns homens estão sentados observando, e outros, em pé, ajudam na colocação do que chamam de *máscara da festa*, conhecido como *Bô*, no corpo de dois indígenas, para o começo da cerimônia.

Já nesses instantes, pode-se notar não só a presença dos corpos-filmados, mas também a presença do corpo-cinegrafista por meio de breves movimentos, embora este esteja aparentemente parado. Isto fica mais nítido aos 01min04s com um rápido momento de agitação, em que alguns homens transitam diante da câmera e o corpo do cinegrafista parece ser afetado por essa movimentação, uma vez que também se mexe com leves trepidações e deslocamentos da esquerda para a direita (figura 5). Desta forma, já no início do filme somos informados quanto à presença de um corpo que empunha a câmera e registra as imagens.



Figura 5 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Preparação da cerimônia na Casa do Guerreiro.

No início da cerimônia, o cinegrafista coloca-se fora da casa do guerreiro para realizar os registros. A câmera acompanha lentamente o andar dos indígenas, que saem da casa com as máscaras no corpo, momento que representa o começo da festa, e, em seguida, com um corte seco aos 02min04s, observa-se um grupo de mulheres dançando com os indígenas. Elas dançam de frente para eles em um movimento circular, demonstrando uma interação corpórea entre os sujeitos filmados, especialmente entre as mulheres, que se seguram com os braços entrelaçados, formando uma unidade indissociável. No ritmo da dança e dos cantos, os corpos-filmados começam a movimentar-se para a esquerda do quadro, de modo que o cinegrafista os acompanha deslocando a câmera para o mesmo lugar (figura 6). Aos 02min40s, acontece o oposto, os corpos-filmados movimentam-se para a direita do quadro, e, como anteriormente, o cinegrafista os acompanha.

O esforço para manter os corpos dentro de quadro evidencia o quanto o sujeito que filma mantém uma relação direta com os sujeitos filmados, pois estes o guiam para a realização dos enquadramentos. Ao mesmo tempo, a existência de um corpo atrás da câmera continua se evidenciando pelos movimentos do equipamento, expressos visualmente nas imagens graças ao acoplamento da câmera no corpo. Enquanto empunha a câmera nas mãos e se movimenta, corpo e vida corporal incidem diretamente na máquina, que ali está como uma espécie de extensão que auxilia os registros, e, por sua vez, movimenta-se juntamente com os movimentos do corpo.



Figura 6 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Início da cerimônia.

Em 03min48s, um letreiro surge na tela identificando um outro momento da festa com a palavra *Krwarejo*, que significa “o movimento da flecha”. Na ocasião, a câmera registra o pátio central da aldeia e dois homens que correm para iniciar esta parte da cerimônia. No entanto, o que chama a atenção é a presença do cinegrafista não só pelos movimentos de câmera, mas pela primeira vez diretamente dentro de quadro por meio da

sombra de sua cabeça na parte inferior do enquadramento (figura 7). Desta forma, percebemos leves trepidações da câmera e, também, quem a empunha. Seu corpo entra na tela e entendemos que, assim como os corpos-filmados, o corpo-cinegrafista também habita diretamente o espaço no filme, tornando-se visível na imagem, mesmo que seja pela sombra.

Neste contexto, o cinegrafista apresenta-se por meio de uma articulação corpo-câmera que afeta o corpo de quem opera o equipamento audiovisual, trazendo para o centro a presença de ambos. E essa presença só é possível pelo contexto relacional entre corpo e câmera, uma vez que as imagens registradas visibilizam a incidência do corpo na câmera e do corpo na imagem, esta que, por sua vez, só existe pela presença da câmera. Essas múltiplas possibilidades de percepção do corpo em cena expõem esse corpo a partir de suas diversas formas de estar no espaço fílmico. Nos termos de Madi Dias e Demarchi (2013, p. 154, grifos dos autores), caracteriza-se como “um modo de *estar nas imagens* relacionado à *presença* do cinegrafista como mediador/produtor”.



Figura 7 – Frame do filme *Memybijok* (2018). A sombra do cinegrafista aparece na parte inferior do quadro.

Alguns segundos depois, vemos não só a sombra do cinegrafista, mas dos corpos-filmados também ao começarem a entrar no enquadramento para dar início a este outro momento da cerimônia. O corpo-cinegrafista enquadra as pessoas andando rumo ao pátio central, espera todos se posicionarem um atrás do outro em uma fila, e somente após todos estarem juntos é que a câmera começa a se movimentar a partir dos movimentos do corpo de quem filma. Neste momento, os homens realizam uma dança que consiste em percutir o pé direito no chão e, ao mesmo tempo, movimentar os braços de forma pendular (figura 8). A partir de então, é possível observar simultaneamente corpos-filmados e corpo-cinegrafista.



Figura 8 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Realização da dança durante a cerimônia.

A partir de 05min46s inicia-se uma sucessão de imagens que mostram a dança realizada pelos participantes da cerimônia. A sombra do corpo do cinegrafista volta a aparecer em determinados momentos, inclusive até mais do que na primeira vez. Ressalto que a presença do corpo a partir da sombra pode não ter sido intencional, mas é importante que vejamos a dinâmica corpórea que ocorre nas filmagens, uma vez que um dos efeitos de presença da câmera que aponto entre os Kayapó se dá a partir das diversas percepções do corpo na imagem, tanto daqueles que estão à frente da câmera, quanto dos que estão atrás, seja aparecendo por sombra ou pelos movimentos do corpo incididos nos movimentos da câmera. E é por isso que esta análise é essencial na compreensão das dinamicidades da relação corpo-câmera.

Neste caso, é interessante pensarmos a partir da noção de “corpótico”⁴³ proposta por Christopher Pinney (2004, p. 8, tradução minha), que consiste em pensarmos as imagens como experiências incorporadas que trazem sentidos por meio de uma estética corpórea. Em *Memybijok*, temos o registro, nas imagens, de uma vivência tradicional da sociedade Mebêngôkre com uma estética em que os corpos aparecem a partir de múltiplas facetas devido à relação corpo-câmera estabelecida, especialmente entre corpo-cinegrafista e câmera. Esses corpos, por sua vez, apresentam-se tecidos de afetos corporais entre si por meio dos gestos e movimentos da dança, sem esquecer, inclusive, da importância do canto.

Na sucessão de imagens da dança, que ocorre entre 05min46s a 09min51s, o registro imagético e sonoro do corpo em constante movimento e das expressões corporais nos mostra não só a incidência da dança no corpo, mas também como isso incide de corpo para corpo, entre os sujeitos filmados e o cinegrafista, e de câmera para corpo, no caso

⁴³ No original: “corpothetics” (PINNEY, 2004, p. 8).

específico do cinegrafista. É uma relação criada a partir da presença de quem filma juntamente com quem é filmado em uma coexistência com a presença da câmera, que afeta todos esses corpos de algum mundo e é afetada por eles. A expressiva presença da câmera ressignifica esses corpos em uma experiência de registro audiovisual de uma festa tradicional, uma vez que o cinegrafista percebe a câmera no espaço e filma os movimentos corpóreos e os sujeitos filmados deixam-se filmar.

Deste modo, os corpos no espaço fílmico tocam não só os próprios corpos, mas a câmera também por meio dos movimentos que incidem nela: a mobilidade e trepidações do corpo do cinegrafista, afastamentos, aproximações e deslocamentos dos sujeitos filmados nos limites do quadro. A multiplicidade de corpos expressa seus contextos relacionais entre si e com a câmera. No entanto, devemos atentar que, neste filme, além da câmera, outros equipamentos também se fazem presentes entre os corpos, como o microfone e o fone de ouvido empunhado por um dos participantes da cerimônia aos 06min20s (figura 9).



Figura 9 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Um dos indígenas, no centro do quadro, empunha um microfone e fone de ouvido.

Além disso, essa pessoa torna a aparecer segurando o microfone e fone de ouvido aos 08min20s e aos 09min01s. Isso nos mostra que há uma relação não só com a câmera, mas com outros equipamentos audiovisuais também, que aparecem no filme acoplados ao corpo. Essa questão apresenta as possibilidades que seus corpos têm de estabelecer uma relação direta com o audiovisual, inclusive aparecendo diretamente na imagem do filme empunhando os equipamentos. É uma relação corpo-equipamento, na qual a câmera e/ou microfone configuram-se como uma extensão mecânica do corpo, fazendo-se presentes dentro e fora da imagem, inclusive ocupando o espaço da cerimônia, com o objetivo de captar imagens e sons de suas tradições.

Aos 09min52s, o cacique Kruwyt, da aldeia *A'ukre*, tece comentários acerca da festa informando que estão realizando a cerimônia e representando sua cultura. Ele afirma que irão cantar a música *Makukatykre* e que em outro dia irão cantar *Mrydja*, em seguida, realiza o canto diante da câmera como forma de demonstração. Neste momento, é possível visualizá-lo a partir de cortes entre um primeiro plano e um plano conjunto. Os olhares do cacique direcionam-se para fora do quadro, como se conversasse com alguém, o que anuncia a presença dos corpos atrás da câmera e intensifica a relação corpo-câmera entre sujeito filmado e sujeitos que filmam, não só por meio do olhar, mas também por meio de gestos e expressões (figura 10). Aos 10min43s, ainda na fala do cacique, o cinegrafista que filma em plano conjunto evidencia ainda mais sua presença ao realizar um movimento da direita para a esquerda com o objetivo de mostrar os corpos de algumas pessoas sentadas de costas.



Figura 10 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Cacique Kruwyt conversa com as pessoas atrás da câmera.

Em outro momento, aos 11min28s, há outra fala de um dos participantes da festa, que informa estarem muito felizes pela celebração da cerimônia e por poderem mostrar sua cultura. Ele diz que essas imagens serão divulgadas em todos os lugares para que todos possam ver e respeitar suas tradições. Enquanto fala, a cerimônia continua ao fundo com alguns homens dançando e cantando, saindo aos poucos pela direita do quadro (figura 11). A câmera, portanto, ocupa o espaço da cerimônia fazendo-se presente entre os corpos que dançam, o corpo que fala e o corpo-cinegrafista. Os corpos ao fundo influenciam uns aos outros a partir dos movimentos da dança, assim como influenciam a pessoa que fala para câmera, uma vez que ele está ali como um corpo que faz parte da cerimônia, mas que naquele instante direciona sua fala, sobre o acontecimento em si, para o equipamento audiovisual. Isso significa que a presença da câmera é percebida e esta,

enquanto agência, age diretamente nos corpos-filmados, especialmente no corpo da pessoa que está falando.



Figura 11 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Um dos indígenas tece comentários sobre a cerimônia que continua a acontecer no fundo.

Esses momentos destacados demonstram os corpos que se afetam com a câmera a partir de uma interação juntamente com o corpo-cinegrafista que a empunha. Neste caso, podemos pensar a câmera a partir do que afirma Gumbrecht (2010, p. 9) sobre a presença “[...] ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos”. Por isso, a câmera ali presente, ao realizar os registros filmicos, possibilita uma articulação corpo-câmera que toca sensorialmente não só o corpo de quem a opera, mas os corpos-filmados também, e, ainda, traz novas configurações para a cerimônia que é filmada, uma vez que ocupa seu espaço. Isso fica mais claro no plano seguinte, aos 12min04s, quando o cinegrafista está entre as pessoas que dançam na cerimônia (figura 12). Separados por quatro fileiras que entram pela direita do quadro e saem pela esquerda, o corpo-cinegrafista ocupa o espaço dentro da dança para registrar mais perto os corpos que dançam. Embora as pessoas pareçam não perceber que a câmera está ali, todos os corpos presentes se relacionam com ela, de diferentes formas, pois há, junto com eles, uma pessoa segurando-a e registrando o momento que será eternizado.



Figura 12 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Cinegrafista ocupa o espaço da cerimônia.

Aos 13min01s, outro momento da cerimônia é registrado com três filas de homens e mulheres entrando pela direita do quadro e saindo pela esquerda por meio dos movimentos da dança. O plano é quase integralmente estático, exceto pelo final, quando o cinegrafista acompanha os corpos à frente da câmera deslocando-se para a esquerda. No entanto, o que chama a atenção são duas pessoas, ao fundo do quadro, filmando e fotografando a festa por meio de celulares (figura 13). Ao final do plano, uma terceira pessoa aparece registrando a cerimônia com seu celular. Este fator evidencia como a prática de empunhar um equipamento de registro de imagens, seja profissional ou não, é comum entre os Kayapó, o que nos faz levar em consideração todos os corpos presentes: corpo-cinegrafista, corpos-filmados e até mesmo quando estes se potencializam como corpos-filmados que filmam dentro da imagem.

Essa multiplicidade de corpos e as diversas percepções que temos deles nas imagens parecem intensificar cada vez mais as relações corpo-câmera, pois todos existem junto com as câmeras no espaço e operam com elas. Filmar corpos, inclusive aqueles que filmam dentro da imagem, seria, portanto, a soma do que os corpos são capazes de fazer por meio dos movimentos e da câmera como extensão do corpo com aquilo que este fazer produz (imagens). O registro imagético em todos os campos da imagem representa um conglomerado de informações que se materializam enquanto corpos-cinegrafistas registrando outros corpos, nos termos de Madi Dias (2011, p. 311) “corpos que fazem imagens que fazem corpos”.



Figura 13 – Frame do filme *Memybijok* (2018). No fundo, do lado esquerdo do quadro, dois homens, um sentado e outro em pé, registram a cerimônia com seus celulares.

Aos 14min01s, o guerreiro⁴⁴ Putykre, da aldeia *Apeite* fala sobre a cerimônia e explica que todos irão dançar até o sol nascer. Ele informa que as mulheres estavam

⁴⁴ “Guerreiro” foi a forma como me apresentaram Putykre.

celebrando a festa *Menire Bijok* e que naquele dia estavam encerrando a cerimônia do *Memybijok*. Assim como na fala do cacique Kruwyty, Putykre também dirige suas palavras para fora do quadro, anunciando a presença de pessoas atrás da câmera (figura 14).



Figura 14 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Putykre conversa com a pessoa atrás da câmera.

Posteriormente, aos 15min27s, o plano inicia com três fileiras de homens que se aproximam da câmera percutindo os pés no chão e balançando os braços pendularmente. Quando todos estão perto da câmera, o cinegrafista desloca-se para a direita para não colidir com os corpos-filmados. Este rápido instante possibilita que vejamos como os corpos se percebem uns aos outros e se tocam sensorialmente, afinal, como vimos anteriormente, não só o corpo-cinegrafista é um sujeito que está no mundo, mas a câmera também caracteriza-se como um sujeito e um modo de estar no mundo a partir da noção de agência de Ingold (2000). Quero dizer com isso que neste plano pode-se perceber que tanto corpo-cinegrafista quanto corpos-filmados estão no mesmo processo de estar no mundo junto com a câmera. Por isso, tocam uns aos outros conforme o regime do tato abordado por Alvarenga (2017, p. 57), no qual há um contato dos corpos entre eles e dos corpos com a câmera. Uma vez que o cinegrafista se desloca para não colidir com os corpos à frente da câmera, significa que estes corpos impactam diretamente a câmera e o corpo-cinegrafista, que precisam mover-se para continuidade do processo de filmagem.

Ainda no mesmo plano, a relação corpo-câmera torna-se mais evidente quando o cinegrafista se abaixa sob leves trepidações, aos 15min35s, e filma de baixo para cima. A imagem registra o seu movimento corporal, demarcando a incidência do corpo na câmera, já que o cinegrafista a segura com as mãos. Neste momento, os sujeitos filmados aproximam-se dançando e cantando e saem pelas extremidades laterais do enquadramento (figura 15). Temos, aqui, não só uma fusão entre corpo-cinegrafista e câmera, o que marca a presença do corpo atrás do equipamento, mas também a expressiva presença dos corpos-

filmados, sobretudo, da câmera ocupando o espaço da cerimônia de forma central. Este momento lembra-me o que propõe Jean Rouch sobre o cine-transe,

Para mim, então, a única maneira de filmar é andar com a câmera, levá-la para onde for mais eficaz e improvisar outro tipo de balé com ela, tentando torná-la tão viva quanto as pessoas que está filmando. [...] Assim, em vez de usar o zoom, o cinegrafista-diretor pode realmente entrar no assunto. Liderando ou seguindo um dançarino, padre ou artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico. É esse estranho estado de transformação que ocorre no cineasta que chamei, analogamente aos fenômenos de possessão, "cine-transe" (ROUCH, 2003, p. 90, tradução minha)⁴⁵.

O cine-transe, portanto, nos dizeres de Mateus Araújo Silva “aproxima assim o cineasta dos estados de consciência das pessoas que ele nos mostra” (SILVA, 2010, p. 78), ou seja, há uma sintonia entre quem filma e quem é filmado, de modo que o cinegrafista se aproxima de um “estado de consciência” dos corpos-filmados. Este fator parece apresentar-se expressivamente neste plano do filme, em que o cinegrafista, juntamente com a câmera que empunha, passa a fazer parte da cerimônia em conjunto com os participantes que dançam. A câmera enquanto extensão do corpo funcionaria mesmo como um olho mecânico, que registra imagneticamente o acontecimento à sua frente, e ouvido eletrônico, que capta os diversos sons presentes. Isto é possível em decorrência da relação corpo-câmera que se estabelece entre os corpos-múltiplos, onde cinegrafista se funde com a câmera, que registra seus movimentos, e corpos-filmados se expressam diante do equipamento audiovisual, aproximando todos esses corpos em uma unidade corpo-câmera diretamente relacional.

Neste caso, o corpo-cinegrafista participa da cerimônia tanto quanto os corpos-filmados. A câmera, por sua vez, faz parte do momento vivido e da memória do coletivo, uma vez que registra para guardar as memórias. Este processo dialoga com o que afirma José Geraldo Coêlho (2009, p. 42) sobre o cine-transe “estar presente na cerimônia é participar dela, é estar presente [...]. O cineasta não mais se anula ou se fecha em si, em sua câmera, mas participa, cria, vê, escuta, experimenta e se transforma”. No referido plano, os corpos-filmados vêm em direção da câmera em uma *auto-mise-en-scène* que os coloca em cena, assim como os movimentos do corpo-cinegrafista incididos na câmera

⁴⁵ No original: “For me then, the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming [...]. Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, "cine-trance" (ROUCH, 2003, p. 90).

também os colocam neste mesmo lugar, todos como participantes da cerimônia. Aos 15min55s, este processo se repete quando o cinegrafista desloca-se novamente, porém desta vez para a esquerda, evitando de colidir com os corpos que se destinam à câmera.



Figura 15 – Frame do filme *Memybijok* (2018). O cinegrafista ocupa o espaço da cerimônia.

Aos 16min30s, em outro momento da cerimônia, os indígenas estão em quatro fileiras, sendo três de adultos e uma de crianças. Enquanto caminham rumo à direção da câmera, o cinegrafista anda para trás, de modo que possa manter todos dentro de quadro. É perceptível, inclusive, que os seus passos estão praticamente sincronizados com os passos das pessoas filmadas, o que fica claro por meio dos movimentos de câmera circunscritos na imagem. Este momento demonstra como o corpo do cinegrafista pode se fazer presente através da imagem juntamente com os sujeitos filmados. Quando estes já estão muito próximos, o cinegrafista desloca-se para a esquerda, registrando de perto os rostos e corpos das crianças.

Neste momento, há uma interação entre corpo-cinegrafista e corpos-filmados, de modo que a câmera afeta e toca os corpos das crianças, possibilitando efeitos de presença entre elas, pois algumas olham rapidamente para a lente ou para o cinegrafista. Este instante evidencia uma relação entre corpo-cinegrafista e corpos-filmados à medida em que a câmera e o corpo que a empunha são percebidos no espaço pelos sujeitos filmados, isto é, ambos existem juntamente com os demais e são anunciados espontaneamente pelos olhares das crianças (figuras 16 e 17). Este acontecimento dialoga com o que Fernão Ramos (2012, p. 74) afirma sobre a presença da câmera no instante da constituição do registro fílmico, no qual os seres que estão nessa circunstância "[...] tomam sua existência como uma presença efetiva. Reagem à presença da mesma maneira que reagem diante de pedras, troncos, cadeiras, cachorros ou outros seres humanos, para neles não trombar ou como consequência da trombada".



Figura 16 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Criança olha para a câmera.



Figura 17 – Frame do filme *Memybijok* (2018). Criança olha para o cinegrafista.

Nas cenas finais do filme, em torno de 17min13s, o cinegrafista realiza um plano geral e parece estar em um local alto. Neste instante, os corpos-filmados vêm em direção à câmera, saem pelo canto inferior do quadro e um *fade out* corta para a última cena, que é o momento final da festa, no qual uma criança é batizada com um nome por uma pessoa mais velha, que diz que vai dar seu nome à criança e onde quer que vá as pessoas irão ouvir e respeitar seu nome. Ele afirma também que essas imagens deverão ser mostradas em todos os lugares para as pessoas respeitarem o nome da criança. O filme finaliza neste plano praticamente estático, no qual o simbólico da imagem caracteriza-se pelo momento em si.

O que pretendo mostrar aqui é que, apesar de ser um filme que apresenta momentos com uma câmera mais observacional, todos os corpos se fazem presentes na imagem, inclusive aqueles que se encontram atrás da câmera por meio dos movimentos corporais e das sombras. Essa característica tenciona uma percepção dos corpos múltiplos que participam das imagens, o que evidencia nuances da relação entre corpos e câmera. E isto é possível não só devido às particularidades cosmológicas dos cineastas Kayapó, mas também pela proximidade dos seus corpos com o equipamento. A câmera, a partir

dos seus efeitos de presença, possibilita que os corpos em seu entorno sejam impactados e afetados de alguma forma, pois existe junto com eles, inclusive nos momentos de filmagem, como no caso da festa *Memybijok*. Os corpos-filmados demarcam presença por meio de suas existências e movimentos corporais em quadro, assim como o corpo do cinegrafista também demarca que existe e faz parte do momento registrado, uma vez que praticamente se funde com a câmera como uma extensão de seu corpo para a realização das filmagens.

3.2 Menire Djê e os efeitos de presença

O filme *Menire Djê*⁴⁶, de Bepunu Kayapó, foi publicado no YouTube no ano de 2021 e trata-se de um registro sobre a pintura corporal. O diretor é um dos criadores e membro do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre e trabalha com cinema desde 2009 (figura 18), quando passou quatro anos no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, para aprender e praticar fotografia e cinema, tornando-se um dos primeiros indígenas Kayapó a estudar no referido museu. Desde então, passou a realizar filmes e viajou para países como Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra para levar seus trabalhos audiovisuais e apresentar seu povo. Além disso, atuou como professor de cinema entre outros povos, como os Karipuna e os Tembê, e realiza treinamento audiovisual com os Kayapó mais jovens.

Figura 18 – Bepunu Kayapó realizando registros audiovisuais.



Fonte: acervo pessoal de Bepunu Kayapó.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A5DHPR6BbVQ&t=150s>. Acesso em: 28 de março de 2022.

O diretor decidiu realizar o filme *Menire Djê* com o objetivo dos jovens o assistirem na posteridade para que aprendam e não esqueçam a tradição da pintura corporal. Esta tradição geralmente é feita pelas mulheres, inclusive o nome do filme é uma referência ao trabalho que elas realizam. A pesquisadora Lux Vidal notou, algumas décadas atrás, entre os Kayapó-Xikrin, que este trabalho é exclusivamente das mulheres “todas pintam, e portanto a qualidade de pintora é considerada como atributo inerente à natureza feminina. Os homens apenas passam tintura de carvão ou urucu na face e no corpo” (VIDAL, 2007, p. 146, grifo da autora). No entanto, em conversa com Bepunu, o cineasta afirmou que “ainda está forte o trabalho das mulheres, mas tem uma separação, alguns dias as mulheres podem pintar suas pinturas, pinturas das mulheres, separado dos homens. Alguns dias os homens podem se pintar dentro da casa do guerreiro com a sua pintura, só dos homens” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista).

No caso do filme, o diretor optou por registrar o momento em que uma mulher, chamada Nhakdjô Kayapó, realiza a pintura corporal de sua filha. Deste modo, este curta-metragem não apresenta uma cerimônia com corpos-múltiplos que dançam e cantam à frente da câmera, mas traz às imagens um momento íntimo de pintura corporal de mãe para filha, onde o corpo é central para a constituição da ação tradicional e, também, para os registros feitos pelo corpo do cinegrafista. São imagens que demarcam a relação corpo-câmera a partir dos seus efeitos de presença nos corpos. De modo geral, os registros fílmicos são feitos com câmera na mão e varia entre planos abertos e fechados por meio de diversos cortes para mostrar as etapas da pintura. Ao longo de toda a obra, Nhakdjô conta sobre esta tradição em voz *off*, relatando a preparação, os tipos de pinturas e a realização em si.

O filme inicia com Nhakdjô posicionando uma vara de bambu em uma árvore, e, logo em seguida, ela caminha até o tronco e começa a subir o mais alto que pode para catar os jenipapos (figura 19). Neste plano inicial, não só a presença da mulher se expressa no espaço fílmico, mas a do cinegrafista também, que já começa registrando os movimentos de seu corpo na imagem por meio de quatro mobilidades da câmera: para baixo, rapidamente para a esquerda, em seguida para a direita e, por fim, subindo. Estes movimentos são realizados na tentativa de filmar a ação do corpo que está à frente da câmera, característica que demarca como ambos os corpos estão diretamente relacionados em uma conexão mediada pela câmera.



Figura 19 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Nhakdjô sobe na árvore.

A próxima cena caracteriza-se por diversos movimentos na imagem. Há os movimentos corporais do cinegrafista incididos na câmera, que trazem leves trepidações à imagem, mas também há os movimentos corporais à frente do equipamento audiovisual com a presença de Nhakdjô caminhando de costas, dois adultos mais à frente e duas crianças que olham para a câmera (figura 20). O ato do cinegrafista de seguir o corpo que anda à frente da câmera demarca a conexão que esses corpos estabelecem. Se neste momento a presença da câmera nas mãos do cinegrafista possibilita cumprir o objetivo de registrar imageticamente as ações de Nhakdjô, significa que o corpo-cinegrafista se afeta e é tocado pelo corpo-filmado, que torna possível o registro.



Figura 20 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Nhakdjô caminha levando os frutos na mão.

Ainda nesta cena, a câmera emana efeitos de presença nas duas crianças que olham para ela, o que as faz perceberem-na no espaço empunhada na mão do cinegrafista, que se aproxima cada vez mais. Essa aproximação resulta no afastamento de uma das crianças, que caminha no sentido oposto olhando para trás, neste caso, para o corpo-cinegrafista

(figura 21). Lembremos de Gumbrecht (2010, p. 13) quando diz que uma coisa presente implica “[...] que pode ter impacto imediato em corpos humanos”. A câmera, então, afeta e impacta o corpo da menina, que ao vê-la começa a afastar-se, modificando uma potência corpórea devido a presença do equipamento audiovisual.

Temos, nesta cena, algo próximo do que Jean-Louis Comolli (2008, p. 55) defende “a câmera se impõe, é vista, ela atrapalha. Longe de ser escondida, ‘esquecida’, está presente, é um obstáculo, é preciso afastá-la, contorná-la, circundá-la”. Quero dizer que o momento destacado demonstra como a câmera trouxe novas configurações à sociedade Mebêngôkre e como pode impactar diretamente os corpos das pessoas que vivem nas comunidades a partir da sua fisicalidade. Como vimos, a presença do equipamento audiovisual é muito expressiva e comum entre os Kayapó, assim como é muito íntima dos cineastas. Entretanto, embora já seja usual em seus cotidianos, não significa que não afeta seus corpos quando está por perto, pois sua capacidade de agência possibilita que esteja no mundo juntamente com os corpos dos indígenas, tocando-os de diferentes formas. Isso significa que cada um pode se expressar de maneiras diferentes como resultado de sua presença, possibilitando assim diversas percepções do corpo na imagem.



Figura 21 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Menina se afasta do cinegrafista.

Na cena seguinte, a partir de 01min01s, uma sucessão de planos mostra o corpo-cinegrafista acompanhando todos os movimentos de Nhakdjô, ao mesmo tempo em que circunscreve sua presença enquanto corpo atrás da câmera pelos movimentos na imagem. Primeiramente, ela joga os jenipapos no chão, em seguida coloca pedaços de madeira na fogueira, arranca os frutos da planta, recolhe-as e joga no mato. Logo após, aos 01min59s, ela tira a casca dos jenipapos ao lado de uma bacia com carvão (figura 22) e, aos 02min34s, um plano detalhe mostra os frutos sendo cortados e jogados dentro de um recipiente. Essa sequência de imagens mostra como o corpo-filmado interage com o

ambiente em seu entorno e como este contato ressoa com o processo de preparação da pintura por meio dos elementos que o cercam. Do mesmo modo, interage também com a câmera, conscientemente ou inconscientemente, a partir da presença e dos registros do corpo-cinegrafista. Há, portanto, uma troca entre esses corpos à frente e atrás da câmera.



Figura 22 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Nhakdjô tira a casca do jenipapo para preparar a tinta.

A partir de 02min55s, inicia-se uma sucessão de planos que perduram até o final do filme com registros da realização da pintura corporal, onde Nhakdjô está sentada em um colchão no chão e sua filha está deitada de costas (figura 23). Ao lado de um recipiente que contém a tinta, a mãe segura um palito e pinta as costas da menina utilizando seu conhecimento acerca das técnicas de pintura corporal Kayapó. Ao mesmo tempo, em voz *off*, ela conta que os filhos deitam no chão para ser pintados e que tem diversos tipos de pinturas, como a de jabuti, de chuva e trançadas. Também afirma que, apesar do contato com os não indígenas, os Kayapó não esqueceram deste ritual e que seguem praticando o trabalho com jenipapo, pois pintar os filhos significa que são bem cuidados. Ao final de sua fala, surge um canto que continua até o final do filme.

Neste momento, a câmera empunhada pelo cinegrafista recebe os corpos à sua frente para constituir a imagem, abarcando a presença destes corpos e de outros elementos que estão no entorno. Há, neste caso, um caráter ambivalente na imagem: não somente visibiliza os corpos presentes, mas também uma particularidade cosmológica *Mebêngôkre* da tradicional pintura corporal. Segundo Demarchi (2014, p. 179), a pintura corporal Kayapó é “[...] uma atividade dinâmica, em constante transformação, embora permaneçam fixos os valores estéticos e técnicos de sua produção”, afirmando ainda que “os *Mebêngôkre* constroem sua tradição gráfica a partir de apropriações de diferentes povos humanos e não-humanos”. Isso significa que estamos diante de uma tradição cosmológica que adquire outras potências na imagem, uma vez que é atravessada pela corporeidade humana e não-humana em diferentes percepções.



Figura 23 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Nhakdjô pinta as costas de sua filha.

Ainda nestes instantes, há outro fator que pode ser destacado, aos 03min11s, quando aparece, no fundo, uma mulher com uma câmera (figura 24). Embora não vejamos seu rosto, este momento nos mostra uma das possibilidades de acoplamento entre corpo e câmera, uma vez que o equipamento está sustentado pela alça em seu pescoço. Parece conveniente pensarmos, portanto, neste corpo que apresenta nuances de ciborgue, no qual a câmera-máquina funciona como uma extensão do corpo, pronta para ser utilizada a qualquer momento como parte integrante de si, formando uma unidade. Entretanto, devemos atentar que não só a referida pessoa passa por este processo, mas o próprio cinegrafista atrás da câmera também. Não o vemos, mas sabemos que está ali pelos leves movimentos corporais incididos na imagem devido o acoplamento corpóreo. Estes corpos são, então, a fronteira onde ocorrem as conexões e relações corpo-câmera.



Figura 24 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). No fundo, uma mulher aparece com uma câmera.

Em seguida, em voz *off*, Nhakdjô conta como é o processo de feitura da tinta: o jenipapo é mastigado, o carvão é queimado e depois tudo é misturado. Além disso, ela conta sobre outros grafismos que sabe fazer, como pinturas de zigue-zague, curvadas e trançado de paneiro. Na imagem, continua pintando o corpo de sua filha traçando linhas

retas e sequenciais nas costas, mergulhando suas mãos no recipiente com tinta, passando na ponta do palito e seguindo com o grafismo (figura 25). Neste ato, destaco o fato de que, assim como o cinegrafista possui a câmera como extensão de seu corpo, Nhakdjô também passa por este processo, porém com o palito. Por meio deste, a pintura pode ser realizada sem o uso direto das mãos, que apenas o segura como forma de potencializar suas habilidades corpóreas. O palito é incidido pelos movimentos de sua mão, assim como a câmera é incidida pelos movimentos do corpo do cinegrafista. O processo é o mesmo, mas as extensões são diferentes, e, no caso da câmera, é possível eternizar a presença do cinegrafista, mesmo que não apareça evidentemente na imagem.

O objetivo aqui é que vejamos os expressivos efeitos de presença da câmera nos corpos, seja à frente ou atrás do equipamento, a partir das vivências corporais realizadas no ato da filmagem e como eles podem se relacionar com o ambiente e uns com os outros. Quero dizer com isso que as extensões do corpo presentes no entorno podem modificar as formas de comportamento corporal, seja por meio do palito para pintura ou da câmera nas mãos do cineasta. Isso significa que essas extensões emanam efeitos de presença sobre os corpos e operam com eles, potencializando-os, de modo que passam a realizar ações que são possíveis pelas suas presenças. O palito, neste caso, possibilita uma técnica de pintura corporal, já a câmera possibilita o registro imagético que pode ser guardado para a posteridade.



Figura 25 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). Nhakdjô realiza o grafismo nas costas de sua filha.

Aos 05min00s, ainda em voz *off*, Nhakdjô explica que quando raspam parte da cabeça de seus filhos – um corte de cabelo tradicional Kayapó – também fazem a pintura na região raspada com uma tinta chamada *ràp*. Segundo Demarchi (2014, p. 181) essa tinta possui um cheiro forte que, para eles, pode espantar espíritos que causam doenças “por isso, as crianças são constantemente pintadas com essa matéria-prima, sobretudo nas ocasiões rituais, momento em que os espíritos dos mortos retornam à aldeia para

acompanhar a festa de seus ex-parentes”. Nhakdjô também relata que mostrar suas imagens para os filhos é como lembrar o passado para continuarem realizando as tradições de geração em geração.

Durante essas falas, ela troca de posições para a realização da pintura, esfrega o palito na mão com tinta e também o mergulha no recipiente. Assim como em várias partes do filme, este momento é visualizado por meio de diferentes planos que mostram as atividades corporais de Nhakdjô sobre o corpo de sua filha. Os planos não são muito abertos, o que indica que o objetivo do cinegrafista era captar estritamente os dois corpos à frente da câmera com foco na pintura corporal. Isto demonstra a relação corpo-câmera que se estabelece entre corpo-cinegrafista e corpos-filmados, já que há uma espécie de pacto entre eles: os corpos à frente da câmera permitem ser filmados e o corpo atrás da câmera se permite realizar o ato da filmagem. Esses corpos, de alguma forma, conectam-se em um contexto relacional permitido pelos efeitos de presença da câmera.

Aos 06min57s, um tripé aparece ao fundo demarcando a presença de outros equipamentos audiovisuais no espaço, e, ao mesmo tempo, a filha de Nhakdjô, ainda deitada de costas, olha diretamente para a câmera que a filma (figura 26). Após finalizar a pintura corporal traseira, uma transição em *fade*, aos 07min35s, mostra a menina deitada de peito para cima para a mãe dar início ao grafismo dianteiro. O plano é ainda mais fechado, mostrando cada vez mais os detalhes da pintura, e está completamente estático, o que indica que a câmera está no tripé. Destaca-se que a partir deste momento até o final do filme, os olhares da menina para a câmera repetem-se diversas vezes, evidenciando uma relação corpo-câmera-corpo, isto é, do corpo da menina para a câmera que é empunhada por outro corpo (figuras 27, 28 e 29). A fisicalidade da câmera, juntamente com o cinegrafista, permite este atravessamento de corpo para corpo.



Figura 26 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). A menina olha para a câmera. Atrás, um tripé ocupa o espaço fílmico.

Nestes momentos, apesar do equipamento audiovisual estar no tripé, não significa que o cinegrafista não esteja ali, afinal, antes de tudo, alguém precisou acoplar a câmera. Entretanto, sua presença na imagem é anunciada quando começa a movimentá-la no próprio tripé, aos 08min08s, na tentativa de enquadrar a mãe e a filha. Essa presença torna-se mais expressiva aos 08min58s, em outro plano, quando a câmera, ainda no tripé, desloca-se rapidamente para a direita, para cima e para a esquerda. Nos minutos seguintes, a estaticidade dos planos indica que a câmera ainda continua no tripé, porém alguns movimentos na imagem continuam demarcando fortemente a presença do cinegrafista. Ressalta-se que todos esses movimentos são feitos em um esforço de manter os corpos dentro de quadro. Isso significa que mesmo com o tripé o corpo precisa da câmera e a câmera precisa do corpo, que é o que ocorre neste caso. É uma relação de intimidade que se faz necessária entre corpo e máquina e que é bem demarcada entre os cineastas Kayapó pela proximidade com a câmera, inclusive quando não estão filmando⁴⁷.



Figura 27 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). A menina olha para a câmera.



Figura 28 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). A menina olha para a câmera.

⁴⁷ Os cineastas reportaram-me que sempre mantêm a câmera por perto, guardam em suas casas e ficam próximos do equipamento audiovisual para que possam realizar registros sempre que necessário, característica que denota a proximidade que têm com a câmera não só no momento da filmagem. As imagens apenas evidenciam essa relação proximal, que aqui chamo de corpo-câmera.



Figura 29 – Frame do filme *Menire Djê* (2021). A menina olha para a câmera.

Ao longo destes registros finais, Nhakdjô, em voz *off*, explica que após a raspagem de parte do cabelo, lavam a região, pintam com *ràp*, enfeitam os filhos com miçangas, braceletes, pulseiras e tornozeleiras, além de passar urucum pelo corpo. Ela diz que quando acontece alguma festa entre as mulheres isto é feito para que fiquem alegres. Nhakdjô afirma que essa é a beleza *Mebêngôkre*, esse é o trabalho das mulheres e enfatiza novamente que mesmo com o contato com os não indígenas, os Kayapó não deixarão sua cultura. Durante essas falas, o cinegrafista segue registrando o processo de pintura no corpo da menina por meio de diversos ângulos, reproduzindo uma espécie de intercâmbio entre os corpos à frente da câmera, a imagem capturada desses corpos e o seu próprio corpo, que, de certa forma, participa do momento vivenciado pelos corpos-filmados.

Aqui, nos termos de Grimshaw e Ravetz (2015), a câmera *incorpora* a experiência em que está inserida, uma vez que participa do processo de pintura corporal juntamente com os corpos que ali estão. E o cinegrafista, por sua vez, ao empunhar a câmera e captar imageticamente essa experiência, passa pelo processo de cine-transe (ROUCH, 2003), pois leva a câmera consigo no espaço tornando-a tão viva quanto seu próprio corpo à medida em que se aproxima dos estados de consciência das pessoas filmadas em uma sintonia corpo-câmera. A câmera ocupa o espaço tanto quanto o cachorro e o gato que aparecem na imagem em determinados momentos, o que me faz lembrar da câmera-pele-de-animal ou câmera-bicho-preguiça apontadas por Brasil e Belisário (2016), que são incorporadas às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias.

Aos 12min57s, o cinegrafista começa a se aproximar do corpo da menina para mostrar a pintura cada vez mais perto. Isso mostra como a relação corpo-câmera trata-se de um jogo entre quem filma e quem é filmado a partir das intensas corporeidades que se expressam na imagem. O corpo-cinegrafista constrói uma relação de fisicalidade no espaço e passeia com a câmera neste lugar em encontro com os corpos-filmados. Este plano final dialoga com o que aponta Comolli (2008, p. 55) “filmar de dentro dos grupos,

dos círculos, com a maior proximidade possível, a câmera ao alcance daqueles que ela filma, objeto perto de seus corpos, presença tátil”. Significa que a câmera está para o corpo e o toca diretamente, quase unida à epiderme, afetando-o e deixando-se afetar.

Este filme, além de possuir uma força interna acerca do processo de pintura corporal Kayapó, apresenta uma sucessão de imagens que tornam o corpo central a partir da produção de presença que evidenciam, assim como a câmera. Desta forma, a articulação corpo-câmera que se desenvolve parece clara por meio dos movimentos corporais à frente e atrás do equipamento audiovisual. Entretanto, também está nítida através dos gestos e olhares ao longo do filme e do pacto firmado entre quem filma e quem é filmado, conscientemente ou inconscientemente.

3.3 A autoconsciência corpo-câmera

Os filmes analisados anteriormente apresentam fortes marcas dos efeitos de presença da câmera nos corpos, seja no sujeito que filma ou nos sujeitos filmados, e articulam o que estou chamando de “corpo-câmera”. Este corpo-câmera está atrelado a uma autoconsciência do fazer cinematográfico Kayapó, uma vez que os cineastas têm ciência de que a utilização da câmera pode potencializar suas habilidades corpóreas para determinados fins, como guardar memória ou visibilizar seu povo. Segundo Eliete Pereira (2010, p. 69) “[...] a produção audiovisual indígena ocasiona um processo de autoconsciência coletiva da sua diversidade e das mudanças ocorridas nas suas culturas, ao mesmo tempo fornecendo os meios de fortalecê-las”, isto é, o cinema é um dos meios que possibilita processos de reflexão para os povos indígenas, que estabelecem uma autoconsciência acerca do uso do audiovisual como forma de luta.

Em todas as minhas conversas com os cineastas Kayapó pude perceber essa autoconsciência do uso da câmera. Bepkadjoiti afirma que “é muito importante também pra defender a minha cultura. Alguma mobilização que tem a gente grava... Pra registrar a geração a câmera é importante também” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2021, em entrevista), assim como Beptemexti diz que “é muito importante porque a gente não esquece nossa cultura, nossa tradição. Por isso a gente filma a pintura, dança... E um dia as crianças vão ver e aprender (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Bepunu diversas vezes voltou a enfatizar o uso da câmera como arma,

Hoje, nesse momento, a câmera é uma arma, uma caneta nossa, uma defesa nossa pra nós mostrar algumas atividades dos povos indígenas pra fora do Brasil e dentro do Brasil. Com isso, nós acompanhamos todos os movimentos,

fotografamos, filmamos, como a briga contra a demarcação da terra indígena em Brasília e outros lugares, reuniões do povo indígena. Agora acompanhei isso e alguns indígenas começaram a entender as pessoas que filmam e fotografam as coisas (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista).

A partir dessas falas é possível compreender o que trago aqui como autoconsciência audiovisual entre os Kayapó: a percepção de que a câmera pode ser utilizada a favor das comunidades e, acima de tudo, de suas existências no mundo. Essa autoconsciência sedimenta a percepção de que o cinema e a câmera se tornaram parte orgânica de suas lutas e existências, isto é, está entre eles operando com seus corpos e participando da memória do coletivo como peça fundamental de suas cosmologias. E é porque são parte orgânica dessa existência que podemos chegar na percepção corpo-câmera, uma vez que a câmera frequentemente está acoplada nos corpos dos cineastas. Isso pode ser verificado, inclusive, nos filmes *Memybijok* e *Menire Djê*.

No entanto, nesses filmes é perceptível que há diferentes interações com a câmera, surtindo diferentes efeitos de presença da câmera nos corpos. Por isso, é importante que vejamos as nuances da relação entre corpos e câmera nas duas obras para que possamos compreender efetivamente a autoconsciência audiovisual. Nota-se que ambos os filmes trazem consigo demarcações bem delimitadas do corpo como lugar central no fazer cinematográfico Kayapó, assim como suas múltiplas percepções, tendo seu cerne na interação sensorial e afetiva entre corpo e câmera. Entretanto, embora o corpo-câmera esteja presente nos dois filmes a partir de uma autoconsciência da realização fílmica, esta relação aparece de formas diferentes na imagem.

Em *Memybijok*, a câmera é mais observacional e distante dos corpos-filmados, pois conforme afirma Bepkadjoiti “eu filmei longe pra mostrar toda a festa” (BEPKADJOITI KAYAPÓ, 2022, em entrevista), ou seja, há uma autoconsciência acerca do processo de filmagem com um objetivo bem definido: apresentar imagicamente a cerimônia dentro de quadro. E isso significa, de certa forma, apresentar na imagem todos os corpos múltiplos que fazem parte da cerimônia, o que nos demonstra a importância que é dada à festa e aos corpos, que poderão ser visualizados posteriormente em um filme editado e exibido em redes sociais e em eventos internacionais. Deste modo, é evidente que ao longo do filme há um esforço dos corpos-cinegrafistas em manter os corpos-filmados no campo da imagem, estabelecendo uma interação, mesmo que seja inconsciente, afinal a câmera está operando juntamente com eles. Há, entretanto, breves momentos de uma interação sensorial mais efetiva, como as cenas de entrevistas com os participantes da cerimônia e o momento em que as crianças olham para a câmera.

Contudo, o filme apresenta de forma mais evidente uma das características que venho apontando sobre o corpo-câmera, que é a relação existente não só entre corpo-cinegrafista e corpo-filmado, mas, também, entre corpo-cinegrafista e câmera. Há diversos momentos em que os cinegrafistas demarcam suas existências na imagem por meio dos movimentos corporais que incidem na câmera que está nas suas mãos, de modo que passam a habitar o espaço no filme e expõem as múltiplas percepções que seus corpos podem ter na imagem. Essas percepções só tornam-se mais nítidas a partir do acoplamento, quase que uma fusão, entre corpo e câmera, característica que possibilita uma relação corpo-câmera que se apresenta nas imagens do filme de diversas formas, conforme apontado na análise realizada anteriormente.

Em *Menire Djê* há uma autoconsciência acerca da importância do processo de pintura corporal, uma vez que optou-se por registrar o momento e disseminá-lo como filme posteriormente. Entretanto, diferente de *Memybijok*, aqui a ênfase está na relação entre corpo-cinegrafista e corpo-filmado em uma mediação com a câmera, estabelecendo uma relação corpo-câmera-corpo. Este fator se apresenta a partir dos planos do filme, que são mais fechados, com a intenção de captar os corpos ali presentes, pondo em jogo o pacto mencionado anteriormente: os corpos à frente da câmera permitem ser filmados e o corpo atrás da câmera se permite realizar o ato da filmagem, possibilitando os efeitos de presença da câmera. No filme, todos os corpos que ocupam o espaço fílmico se tocam sensorialmente de formas específicas e variadas, permitindo um atravessamento de corpo para corpo. Há diversos momentos em que a filha de Nhakdjô é afetada pela presença do equipamento audiovisual, pois olha diretamente para a objetiva e estabelece uma relação mais enfática de seu corpo com o corpo-cinegrafista.

Desta forma, percebe-se que há intensidades diferentes da relação corpo-câmera em ambos os filmes. E essas intensidades são os efeitos de presença, isto é, são presenças diferentes, mas que nos demonstram todas as facetas e pontos de vista que implicam o corpo-câmera. Isso significa que esta relação pode se dar de diferentes maneiras entre os corpos que participam do processo fílmico e podem, portanto, apresentar-se de diferentes formas nos filmes que realizam. No entanto, além das nuances corpo-câmera, há outros fatores que aproximam os dois filmes analisados como dados de autoconsciência Kayapó. Neste caso, refiro-me aos conteúdos das falas das pessoas nos filmes e da inserção de legendas.

Em *Memybijok*, três pessoas diferentes aparecem ao longo do filme falando sobre a festa para a câmera e/ou para os cinegrafistas. Suas falas se caracterizam não só pelas

informações acerca da cerimônia, mas também pela importância de poder representar e mostrar a cultura nas imagens, que serão divulgadas posteriormente. Já em *Menire Djê*, as falas de Nhakdjô em *voz off* abordam a importância do processo de pintura corporal para o seu povo, enfatizando que não esqueceram deste ritual e que as imagens podem fazer seus filhos lembrarem o passado para continuarem realizando as tradições. Deste modo, é perceptível que essas informações não foram inseridas sem motivos nos filmes, pois seus conteúdos apresentam dados sobre os rituais realizados e a importância de guardar e disseminar as imagens para que possam ser vistos, lembrados e respeitados a partir de suas cosmologias singulares.

Não à toa, as legendas de ambos os filmes também fazem parte deste processo, pois foram inseridas para que os não indígenas pudessem compreender o que estão falando em sua língua materna. Para Juliano José de Araújo (2019, p. 188), a gravação na língua materna implica na inserção profunda do cineasta, de modo que compreenda o idioma daqueles que está gravando, assim como implica, também, em “uma atitude do VNA de afirmar a diversidade e riqueza linguística dos povos em questão que, na maioria das vezes, são rotulados pela sociedade dominante de maneira generalizante apenas como ‘índios’” (Id., 2019, p. 189). Desta forma, no caso dos Kayapó, os cineastas reportaram-me que geralmente filmam falando em sua língua materna e a inserção de legendas passou a ser necessária quando perceberam a importância de exibir sua cultura em imagens para um público-alvo, como os não indígenas, de modo que pudessem compreender o que estão falando e passassem a conhecê-los.

Bepunu, diretor de *Menire Djê*, afirma que “os Mebêngôkre todos já sabem o que é a pintura e cada significado. Mas os brancos não conhecem, então fiz essa legenda em português pra mostrar pra outras pessoas que não são indígenas a nossa realidade e o que está acontecendo no mato, nas aldeias” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). Em *Memybijok*, por outro lado, as legendas estão na língua inglesa, já que o objetivo era levar a um público internacional. Isso significa que nos dois filmes houve um processo de autoconsciência do uso do cinema para fortalecer a própria cultura, visando que ambos poderiam atingir diversos públicos pelo Brasil e pelo mundo. É por isso que os filmes analisados demonstram não só a relação corpo-câmera e seus efeitos de presença, mas os efeitos da autoconsciência também.

No entanto, conforme venho apontando, percebo que a luta dos cineastas Kayapó não tem somente a câmera como elemento primordial, mas os seus corpos também. Turner (1993, p. 88) notou algo parecido na época da constituinte brasileira, em 1988,

quando “os Kaiapó não apenas mandaram uma delegação para o lobby que debatia os direitos indígenas, mas filmaram a si mesmos neste momento, e foram devidamente fotografados por todos os jornalistas fotográficos que cobriram o evento”. O autor cita também que, no ano seguinte, no Comício de Altamira, as câmeras acopladas nos corpos “não apenas gravaram o evento, mas foram elas próprias um dos eventos mais gravados por fotojornalistas da imprensa mundial e equipes de documentários” (Id., 1993, p. 88).

Como abordado no capítulo anterior, entre eles, corpo e câmera participam do mesmo processo de estar no mundo e operam em conjunto, especialmente porque existe uma proximidade em demasia dos corpos com o equipamento. Por isso, trago aqui a noção de *autoconsciência corpo-câmera*, que refere-se ao uso consciente do corpo, juntamente com a câmera, como uma unidade indissociável para a realização de registros audiovisuais com objetivos bem definidos de guardar memória, visibilização, autodeterminação, luta e resistência. É por isso que o corpo-câmera está atrelado à autoconsciência, pois os cineastas entendem e percebem a importância do corpo acoplado à câmera em suas vidas e nas cosmologias de seu povo.

Segundo Pinheiro (2017, p. 114-115) “o corpo como instrumento de filmagem insere nesse movimento a câmera como uma arma múltipla. A importância do processo de realização dessas imagens capturadas pelo envolvimento corpo-câmera-arma abrange as relações que podem ser criadas”, isto é, o corpo-câmera aqui pode ser entendido, também, a partir de uma relação já posta pelos cineastas que conversei, que é a noção da câmera como arma referindo-se ao seu uso como um instrumento de luta. Neste caso, é importante que vejamos como a autora, um corpo-câmera-arma, uma vez que o corpo-câmera sedimenta a autoconsciência do registro como estratégia no sentido de visibilizar a própria cultura e guardar memória como peça de luta. Podemos afirmar, portanto, a partir dos dados aqui reunidos, que nos filmes analisados há uma autoconsciência corpo-câmera.

Entretanto, além dos filmes, essa autoconsciência reside em todos os momentos de registro audiovisual dos cineastas Kayapó. Isto se dá porque a sociedade Mebêngôkre possui um histórico de auto-organização em conjunto para determinadas lutas, como o Comício de Altamira (TURNER, 1993), quando conseguiram impedir a construção da hidrelétrica de Belo Monte em seu território, assim como a criação da AFP em 1998, visando proteção à floresta e atuação em diversas frentes estratégicas, e do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, em 2015, com o objetivo de trazer visibilidade à cultura e

às suas lutas. Desde então, os cineastas vêm se organizando constantemente para realizar a cobertura audiovisual e fotográfica de suas manifestações políticas.

Por exemplo, o Coletivo Beture esteve presente para trabalhar na mobilização pelo janeiro vermelho que ocorreu em 2019, momento em que indígenas de todo o país foram às ruas em protesto contra o governo e pela defesa de seus direitos tradicionais, assim como sempre estão presentes no Acampamento Terra Livre, um evento de luta pelos seus direitos. Em 2020, estiveram cobrindo também um grande encontro na aldeia *Piaraçu*, na terra indígena Capoto Jarina, no Mato Grosso, um evento que teve como objetivo denunciar o projeto político do governo brasileiro de extrema direita de genocídio, etnocídio e ecocídio (figura 30). Em 2022 estiveram registrando suas diversas manifestações contra o projeto de lei 191/2020, que autoriza a mineração e construção de hidrelétricas em terras indígenas. Além disso, no mesmo ano o Coletivo Beture ingressou na Rede Xingu+⁴⁸, possibilitando que estejam em mais espaços e fortaleçam a luta do povo Kayapó. Todas essas coberturas audiovisuais e fotográficas realizadas pelos cineastas são publicadas na rede social *Instagram* através da conta do Coletivo Beture⁴⁹.

Figura 30 – Membros do Coletivo Beture reunidos no encontro em Piaraçu.



Fonte: Conta do Coletivo Beture no Instagram.

O que estou pretendendo afirmar é que com base na autoconsciência corpo-câmera os cineastas Kayapó se auto-organizam para fins específicos, ou seja, organizam-se em

⁴⁸ Segundo o site da Rede Xingu+, esta é uma articulação da sociedade civil que tem seus antecedentes na luta contra o barramento do rio Xingu e no processo de organização social de indígenas e ribeirinhos, que culminou no 1º encontro do Xingu+ em 2013. Desde então, vários outros encontros foram ocorrendo ao longo dos anos. Disponível em: <https://www.xingumais.org.br/>. Acesso em 15 de junho de 2022.

⁴⁹ O *Instagram* do Coletivo Beture pode ser conferido em: <https://www.instagram.com/coletivobeture/>. Acesso em 15 de junho de 2022.

conjunto para lutas que têm a ver com história e resistência. Em conversa, Beptemexti afirmou que “o nosso corpo representa nossa pintura e a gente pega a câmera e filma pra não esquecer” (BEPTEMEXTI KAYAPÓ, 2022, em entrevista), assim como Bepunu informou que “pra apresentar alguma luta para outros povos indígenas e não indígenas nós temos que apresentar o nosso corpo, o nosso jeito é esse, pra filmar é a mesma coisa, fazemos as pinturas no corpo e a gente filma pra mostrar pra quem não conhece” (BEPUNU KAYAPÓ, 2022, em entrevista). O que se verifica aqui é que a autoconsciência corpo-câmera surge como uma importante ferramenta que possibilita se autorrepresentarem nas imagens e falarem por si próprios.

Caiuby Novaes (1993, p. 24) chama isso de um “nós coletivo”, referindo-se à uma identidade indispensável de descoberta e reafirmação de um grupo que, em situação de minoria, pode ter condições de reivindicar seus espaços de atuação. Ainda segundo a autora “acreditamos que este nós coletivo, esta identidade ‘ampla’ é invocada sempre que um grupo reivindica uma maior visibilidade social face ao apagamento a que foi, historicamente, submetido” (Id., 1993, p. 25). É o que os cineastas Kayapó vêm fazendo com o uso do corpo e da câmera como forma de reivindicarem o valor estratégico do registro audiovisual. Entretanto, para eles, o registro não possui um mero valor explicativo e não se caracteriza apenas como um mero ato de guardar, pois o registro é, antes de tudo, um projeto político.

Por isso, pode ser aplicável aqui a noção de “essencialismo estratégico” de Gayatri Spivak (2009), por meio do qual grupos minoritários utilizam discursos hegemônicos como autoafirmação de seus lugares. No caso dos Kayapó, este discurso se dá a partir do cinema, momento em que podem falar sobre si próprios através das imagens e sons, transformando o registro em estratégia política. Para eles, o registro é tão importante quanto a centralidade do corpo, pois possibilita que seus corpos sejam registrados e visibilizados nos filmes, de modo que podem se afirmar enquanto um povo indígena com suas características particulares, inclusive podendo gerar mobilização em torno de suas lutas. O registro como projeto político, portanto, diz respeito ao uso da câmera não só para guardar memória e visibilizar, mas também para obter reconhecimento e engajar outras pessoas na luta.

Além disso, seus filmes sobre suas tradições e demais registros audiovisuais realizados em mobilizações políticas trazem aspectos que podem ser relacionados com o que Jane Gaines (1999) chama de “mimetismo político” e “pathos do acontecimento”, pois nos ajudam a compreender a importância afetiva do efeito de interação entre corpos

e câmera que se intensifica no desejo pelo registro e em seu papel político. Para a autora, o filme documentário, em conexão com momentos ou movimentos, possibilita o engajamento para a mudança de determinadas realidades sociais. É neste sentido que pretende-se pensar o cinema realizado pelos Kayapó como um importante elemento que, além de tocar os seus próprios corpos, pode tocar também os corpos dos espectadores. Segundo Gaines,

O que eu chamo de mimetismo político tem a ver com a produção de afeto dentro e através do imaginário convencional de luta: corpos ensanguentados, multidões marchando, policiais furiosos. Mas claramente tais imagens não terão ressonância sem a política, a política que foi teorizada como consciência, no marxismo como consciência de classe, o protótipo da consciência politizada nas lutas antirracistas, feministas, gays e lésbicas (Id., 1999, p. 95, tradução minha⁵⁰).

Isso significa que as imagens de mobilizações – como dos povos indígenas em manifestações – têm o potencial de afetar os corpos dos espectadores, de modo que possam ser tocados por elas e sintam-se engajados a lutar pelas causas assim como os corpos-filmados lutam em tela, isto é, são imagens que desencadeiam um mimetismo político. No entanto, as imagens só produzem esses afetos quando relacionadas a uma consciência política que opera para mobilizar quem assiste. E é neste contexto que trago, também, o pathos do acontecimento,

Seu status comprobatório faz seu apelo na forma do que eu chamei de “pathos do acontecimento”: isso aconteceu; pessoas morreram por essa causa; outros estão sofrendo; muitos foram às ruas; essa vítima inocente pode ser salva somente se algo for feito (GAINES, 1999, p. 92, tradução minha⁵¹).

Portanto, os registros audiovisuais Kayapó mostram acontecimentos à frente da câmera, como os rituais e as mobilizações, que engendram a consciência dos corpos e da câmera como forma de luta e que podem trazer um mimetismo político no corpo do espectador. A câmera, ao filmar os acontecimentos, denota a importância e a necessidade de documentar os fatos e os corpos-filmados, de modo que os corpos múltiplos são o próprio testemunho político do que ocorre diante da câmera, inclusive o corpo-cinegrafista, que se deixa afetar pelo equipamento audiovisual, assim como o afeta pelos

⁵⁰ No original: “What I am calling political mimicry has to do with the production of affect in and through the conventionalized imagery of struggle: bloodied bodies, marching throngs angry police. But clearly such imagery will have no resonance without politics, the politics that has been theorized as consciousness, in Marxism as class consciousness, the prototype for politicized consciousness in antiracist and feminist as well as gay and lesbian struggles” (GAINES, 1999, p. 95).

⁵¹ No original: “Its evidentiary status makes its appeal in the form of what I have called the “pathos of fact”: this happened; people died for this cause; others are suffering; many took to the streets; this innocent victim can be saved if only something is done” (GAINES, 1999, p. 92).

seus movimentos corpóreos. Do mesmo modo, posteriormente os espectadores também podem ser afetados ao assistir os filmes, uma vez que os registros Kayapó, como nos filmes analisados, frequentemente trazem pessoas falando diretamente para a câmera, ou seja, interpelando o espectador para que, de algum modo, sintam-se engajados a conhecê-los melhor e/ou participar das lutas.

Desta forma, podemos relacionar as duas noções de Gaines para pensar os audiovisuais realizados pelos cineastas Kayapó como catalisadores que, enquanto atuam entre seus corpos, também atuam com os corpos esportivos à medida em que são realizados com uma autoconsciência corpo-câmera, por parte dos cineastas, de que filmam outros corpos para guardar e visibilizar, ou seja, como um projeto político. O registro, neste caso, pode ser visto como uma peça de auto-organização diretamente atrelado à autoconsciência, que sedimenta não só a representação de si nas imagens, mas também a produção de afetos corporais em um jogo que relaciona corpo-cinegrafista, corpo-filmado e corpo do espectador.

Temos aqui, então, uma afetação corpórea que vai além dos corpos indígenas à frente e atrás da câmera, pois transcende para outros níveis sensoriais. Sabendo que o corpo-câmera pode se apresentar com intensidades diferentes, poderíamos dizer que esta relação, além de possibilitar efeitos de presença e as múltiplas percepções dos corpos na imagem, pode mobilizar outros corpos além do filme. E isto só é possível devido à característica de auto-organização da sociedade Mebêngôkre, que se une a partir de uma autoconsciência corpo-câmera para a realização de filmes e outros registros audiovisuais em mobilizações políticas na luta pelos seus direitos.

Ressalto que nem sempre a realização de filmes pode ser com essas intenções, ou seja, com objetivos bem definidos de mobilizar outras pessoas, mas não significa que não possa engajar conscientemente ou inconscientemente espectadores, já que são publicados na internet e exibidos em diversos espaços pelo Brasil e pelo mundo, com temáticas que abordam suas realidades e lutas cotidianas. No entanto, as falas dos cineastas e as informações aqui apresentadas são dados que nos fazem concluir que há um uso consciente do corpo e da câmera para a realização de registros audiovisuais com determinados objetivos, em que o jogo relacional corpo-câmera funciona, portanto, como estratégia política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar o universo sociocultural do povo Mebêngôkre-Kayapó, especialmente do cinema que realizam, foi uma tarefa complexa que exigiu tanto deste pesquisador quanto dos cineastas, uma vez que vivemos realidades completamente diferentes. Foi preciso mergulhar de mente aberta nas vivências dos Kayapó, assim como os cineastas precisaram se esforçar para traduzir suas palavras para a língua portuguesa em nossas conversas. A distância impôs muitas dificuldades, mas nossas comunicações de forma remota possibilitaram a realização dessa dissertação. Por isso, acredito que firma-se aqui uma nova ferramenta de pesquisa de campo para outros trabalhos quando há a impossibilidade da presença efetiva em determinados lugares.

Aqui investigou-se a relação corpo-câmera nesta sociedade, visando compreender como os corpos Kayapó se relacionam com a câmera. A diferença que pretendeu-se trazer neste trabalho foi explorar essa relação no âmbito de um povo indígena, sobretudo com base em entrevistas realizadas à distância e análise fílmica. No processo de pesquisa precisei desconstruir pontos de vista, de modo que as atividades realizadas passaram a ser autorreflexivas, pois as trocas com os cineastas foram intensas e transcenderam as questões de distanciamento geográfico ou sociocultural. Nossas conversas passaram a ser a transição entre mundos distintos, mas o cinema nos interligava de alguma forma.

Ressalto que esta pesquisa contribuiu como uma nova forma de reflexão acerca do corpo-câmera, uma vez que abordou-se profundamente esta relação no âmbito de um povo indígena brasileiro, o que implica diversas questões cosmológicas específicas, porém não extingue outras possibilidades de compreensão. É por isso que suas particularidades cosmológicas permearam todo o processo de pesquisa, incidindo diretamente na escrita. Desta forma, o percurso efetuado entre teoria e campo possibilitou melhor compreensão acerca deste cinema.

Ao longo do processo foi possível perceber como o audiovisual tornou-se um importante elemento na vida dos Kayapó, que passaram a reivindicar seus direitos de usar a câmera e puderam se autorrepresentar nas imagens e sons. Isso significa que o uso da câmera possibilitou a representação de si de outras formas, isto é, para além da oralidade, corporalidade e tradições cosmológicas Mebêngôkre. No entanto, essa autorrepresentação não deve ser vista apenas como a construção de si na própria imagem, mas também como estratégia política de apropriar-se da câmera, filmar seus corpos em atividades cotidianas e ritualísticas e circular os filmes dentro e fora das aldeias para que possam ser vistos.

Observamos, portanto, que essa apropriação da câmera possibilitou que o cinema passasse a ser parte integrante de sua organização social em determinados momentos de registro. A partir disto, os equipamentos audiovisuais passaram a estar muito presentes no dia a dia, de modo que a câmera frequentemente está acoplada ao corpo dos cineastas para registrar. O surgimento desta característica nos mostrou como a sociedade Mebêngôkre passou a lidar com a presença da câmera. Além disso, a força das narrativas fílmicas Kayapó se intensifica e fortalece a noção de que suas produções se tornam contra-hegemônicas aos modelos euroamericanos operantes, assim como lhes servem como registro de luta e memória.

É neste contexto que o Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre passou a fazer parte desta pesquisa, pois surgiu como um importante movimento que faz referência às suas lutas. Por isso, percebemos que para o coletivo a câmera é uma espécie de “arma”, uma vez que a utilizam como forma de luta e de guerra. A câmera-arma, neste caso, atua entre/com os corpos dos cineastas, de modo que essa fusão se torna uma arma ainda maior em momentos de mobilizações, uma vez que corpo e câmera, juntos, adquirem outras potências. Contudo, o que marca o coletivo é o papel político que os cineastas assumem enquanto lideranças ao registrar acontecimentos e fazer transitá-los entre mundos.

Deste modo, o cinema e a câmera possibilitaram o surgimento de uma nova organização sócio-político-cultural na sociedade Mebêngôkre, pois os cineastas ultrapassaram fronteiras que possibilitaram novas configurações em seu povo e em seus corpos. Em nossas conversas, o corpo pareceu ser um aspecto fundamental e, por isso, concluímos que o corpo é a origem de suas perspectivas sobre o mundo, de modo que sua visão de mundo incide também no cinema. Foi neste contexto que compreendemos que o registro é amplamente utilizado para guardar memória, como autodeterminação e luta. Para isso, os termos *mekaron* e *kukràdjà* foram fundamentais para o entendimento dos usos e interpretações da câmera entre os Kayapó.

A partir deste contexto, postulamos a hipótese da existência do que chamo de relação corpo-câmera, que dialoga com outras proposições, mas também se diferencia pela centralidade do corpo entre as sociedades indígenas, especialmente entre os Kayapó. Esse corpo-câmera aparece na pesquisa a partir da proximidade que os cineastas possuem com a câmera, mantendo-a acoplada ao corpo, afetando os corpos à frente e atrás do equipamento. Devido esta relação, foi possível perceber que a câmera, ao se fazer presente, toca seus corpos, assim como eles se deixam tocar por ela de diversas formas, já que um precisa do outro na realização dos registros. No entanto, identificamos que a

presença também surge como um efeito da interação afetiva e sensorial entre corpo e câmera. Outro aspecto identificado é o fato de que corpo-cinegrafista e corpo-filmado participam do mesmo processo de estar no mundo junto com a câmera, o que nos leva a visualizar o cinema Kayapó levando em consideração todos os corpos no espaço fílmico.

Além disso, a permanência de uma relação proximal dos corpos com a câmera para registrar quase tudo o que acontece nos fez perceber que este acoplamento possibilita que a câmera funcione como uma extensão corpórea, passando quase que por um processo de fusão. A partir das conversas e de seus registros, identificamos que a câmera funciona como uma extensão para potencializar as habilidades corpóreas, o que significa dizer que a relação corpo-câmera possibilita que os corpos dos cineastas sejam “remodelados” ao empunhar o equipamento como uma continuidade de seus corpos. Todas essas nuances entre corpos e câmera pareceram mais nítidas nas análises fílmicas, pois possibilitaram visualizarmos as diversas formas como o corpo-câmera pode se apresentar.

A partir destas reflexões, chegamos à conclusão de que a relação corpo-câmera no cinema Kayapó existe por conta de uma autoconsciência acerca do registro audiovisual. Foi possível perceber que frequentemente os cineastas utilizam seus corpos juntamente com a câmera visando guardar memória e trazer visibilidade para sua cultura, característica que nos mostra como o corpo-câmera pode estar diretamente relacionado à autoconsciência. É neste contexto que identificou-se, portanto, o registro como projeto político para que outras pessoas possam conhecê-los e se mobilizar na luta, de modo que os espectadores possam ser afetados. Parece ser, inclusive, o que ocorreu com este pesquisador ao decidir realizar um trabalho científico acerca do cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). EDUFBA, Salvador, 2017.

ALVARES, Alberto. Petein mbya nhema'en ta'anga arandure nhemboja'o re: um olhar Guarani: o cinema na fronteira dos saberes. 2021. 46 p. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

ARAÚJO, Juliano José de. Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia – um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. São Paulo: Margem da Palavra, 2019.

BACAL, Tatiana. Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no Vídeo nas Aldeias. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (Orgs.). Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BERARDO, Rosa. A representação da alteridade estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. Revista Comunicação e Informação, v. 5, n. 1/2, p. 63-75, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

_____. Vídeo nas Aldeias, o documentário e a alteridade. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. Revista Sociologia e Antropologia, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antônio. Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las – Entrevista com Faye Ginsburg. Revista Sociologia e Antropologia, v. 6, n. 3, p. 559-579, 2016.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Quando os cineastas são índios, índios somos nós. Revista Sinopse, v. 2, p. 88-90, 2000.

_____. Jogo de espelhos: imagens de representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993.

CAIXETA, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. Revista Devires, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

COÊLHO, José Geraldo Freire. Cine-transe, experiência e narração no filme Jaguar, de Jean Rouch. 2009. 133 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2009.

COHN, Clarice. Relações de diferença no Brasil Central: os Mebêngôkre e seus outros. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Uma revisão do fechamento social jê: o caso mebengokré. In: 28º. Encontro Anual da Anpocs. Caxambu, 2004.

- COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios*, n. 24, p. 81-107, 2011.
- CURIEL, Ochy. Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, n. 26, p. 92-101, 2007.
- DANOWSKI, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DEMARCHI, André; MADI DIAS, Diego. Vídeo-ritual: circuitos imagéticos e filmagens rituais entre os Mebêngôkre (Kayapó). *Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 3, n. 1, p. 38-62, 2018.
- DEMARCHI, André. *Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo cultura: Beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó*. 2014. 370 p. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DOOLEY, Robert A. *Léxico Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística, 2006.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974.
- FASSHEBER, José Ronaldo Mendonça. *Etno-Desporto Indígena: a Antropologia Social e o campo entre os Kaingang*. 1ª ed. Brasília: Ministério do Esporte, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- FROTA, Mônica. *Taking Aim: The Video Technology of Cultural Resistance*. In: RENOVE, Michael; SUDERBURG, Erika (Orgs.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minnesota: The University of Minnesota Press, 1996.
- GAINES, M. Jane. *Political mimesis*. In: GAINES, M. Jane; RENOV, Michael. *Collecting visible evidence*. Minnesota: Minnesota Press, 1999. p. 84-102.
- GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. *Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos*. In: _____. (Orgs.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- GORDON, César. *O valor da beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó)*. *Série Antropologia*, v. 494, 2009.
- _____. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin – Mebêngôkre*. São Paulo: Unesp, 2006.

- GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 21, n. 2, p. 255-275, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Contraponto: Editora Puc-Rio, 2010.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. In: KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna; SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HOLANDA, Paulo César Marques. (Re)existências no Alto Rio Negro: a arte cerâmica Baniwa e suas relações sociopolíticas. 2020. 98 p. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Manaus, 2020.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LABBÉ, Paola Lagos. Documental y Experiencia Introspectiva: relaciones, correspondencias y tensiones para explorar el espacio de las prácticas cinematográficas autorrepresentacionales. *Revista Devires*, v. 14, n. 2, p. 226-251, 2017.
- LEA, Vanessa. *Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: os Mëbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.
- _____. *Nomes e nekrets Kayapó: uma concepção de riqueza*. 1986. 587 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- LEPRI, Adil Giovanni. *Excesso, sensacionalismo e atrações: audiovisual político nos sites de redes sociais*. 143 p. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- LIMA, Roberto Robalinho. *Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013*. 208 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo/Rio de Janeiro: ISA/Editora Unesp/NuTI, 2005.
- MADI DIAS, Diego; DEMARCHI, André. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mëbêngôkre-Kayapó. *Revista Espaço Ameríndio*, v. 7, n. 2, p. 147-171, 2013.

MADI DIAS, Diego. Filmar e guardar: reflexões sobre a “cultura” e imagem a partir do caso Mebêngokrê-Kayapó (PA). *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, v. 4, n. 1, p. 149-169, 2011.

_____. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. In: VALE, Glauro Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Junia. (Org.). *Forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de Antropologia e Cinema*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p. 299-328.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. O cinema Maxakali: a narrativa audiovisual como ação política. *Revista Mídia e Cotidiano*, v. 12, n. 1, p. 93-108, 2018.

MARTINS, Alice. As hiper mulheres Kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, p. 747-766, 2014.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Efeito físico no indivíduo da ideia de morte sugerida pela coletividade. In: *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MACDOUGALL, David. O corpo no cinema. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar; HIJIKI, Rose; NOVAES, Sylvia. (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127-149.

MIRANDA, Luis. La cámara-piel: tocar la imagen (y el rostro) de la tía abuela em Caracol. In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. Madrid: T&B, 2008.

MOREIRA, Eliane; Pimentel, Melissa. O direito à autoidentificação de povos e comunidades tradicionais no Brasil. *Revista Fragmentos de Cultura*, v. 25, n. 2, p. 159-170, 2015.

MURARI, Lucas. *Estéticas do não humano: natureza e cinema experimental*. 2019. 232 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, v. 10, p. 7-28, 1993.

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

PINNEY, Christopher. *Photos of the Gods*. Londres: Reaktion Books, 2004.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. 2017. 284 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, IESCO, Universidad Javeriana, Instituto Pensar Siglo del Hombre, 2007. p. 285-327.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. São Paulo: Papyrus, 2012.

- ROUCH, Jean. *The Camera and Man*. In: HOCKINGS, Paul (Org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim, Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. *Sociedades indígenas e indigenismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, Marco Zero, 1987. p. 2-19.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica Da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, Camila Vieira da. *Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase*. *Revista Passagens*, v. 4, n. 1, p. 1-12, 2013.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- SILVA, Renato Izidoro da; BORDAS, Miguel Angel Garcia. *O corpo indígena: apontamentos para outra educação física*. *Revista Atos de Pesquisa em Educação*, v. 7, n. 2, p. 345-379, 2012.
- SILVA, Renato Izidoro da; ZOBOLI, Fabio; CORREIA, Elder Silva. *O corpo no estruturalismo e no pós-estruturalismo: sobre o nascer de novos corpos*. *Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, n. 1, p. 1-12, 2016.
- SOARES, Artemis de Araújo. *Corporeidade indígena sob o ângulo da praxiologia*. XIV Seminário Internacional y Latinoamericano de Praxiología Motriz: Educación Física y contextos críticos, La Plata, 12-15 de outubro de 2011.
- _____. *O corpo do índio amazônico: estudo centrado no ritual Worecu do povo Tikuna*. 1999. 368 p. Tese (Doutorado em Ciências do Desporto) – Universidade do Porto, Porto, 1999.
- SPIVAK, Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?.* Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 2009.
- SZTUTMAN, Renato. *"A câmera é minha arma de caça" – A poética dos filmes de Réal J. Leblanc, cineasta Innu*. *Revista Giz*, v. 3, n. 1, p. 259-278, 2018.
- TAGG, John. *The Burden of Representation*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- TURQUETY, Benoît. *Inventing Cinema: Machines, Gestures, and Media History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- TURNER, Terence. *Valuables, value and commodities among the Kayapó of Central Brasil*. In: SANTOS-GRANERO, Fernando. (Org.). *The occult life of things. Native amazonians theory of materiality and personhood*. Arizona: The University of Arizona Press, 2009. p. 152-169.
- _____. *The Beautiful and the Common: Inequalities of Value and Revolving Hierarchy among the Kayapó*. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 1, p. 11-26, 2003.

_____. *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*. *Revista de Antropologia*, v. 36, p. 81-121, 1993.

_____. *Defiant Images: The Kayapo appropriation of video*. *Anthopology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

_____. *Social structure and political organization among the Northern Kayapó*. 1966. Tese de Doutorado – Harvard University, Cambridge, MA, 1966.

VERSWIJVER, Gustaaf. *The club fighters of Amazon: warfare among the Kayapó Indians of Central Brazil*. Gent: Universiteit Gent, 1992.

_____. *Les femmes peintes: une cérémonie d'imposition de noms chez les Kayapó-Mekrãgnotí du Brésil Central*. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, v. 46, p. 41-59, 1982.

VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VIDAL, Lux Boelitz. *A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté*. In: Lux Vidal (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2007.

VIDAL, Lux Boelitz. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1977.

VIEIRA JR, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica*. In: QUEIROZ, R. de C.; NOBRE, R. F. (Orgs.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 79-124.

_____. *Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation*. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 2, n. 1, 2004.

_____. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. *Revista Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

XAKRIABÁ, Célia. *O Barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. 218 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ZOBOLI, Fabio; SILVA, Renato Izidoro da; BORDAS, Miguel Angel Garcia. *Corpo e alteridade nos complexos de (in)exclusão*. In: DÍAZ, F. et al. (Orgs.). *Educação inclusiva, deficiência e contexto social: questões contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 211-221.

LISTA DE ENTREVISTADOS

GIOVINE, Simone. Entrevista por telefone e videochamada, em ligação para o Pará, no dia 21/07/2021.

KAYAPÓ, BEPKADJOITI. Entrevista por telefone, em ligação para o Pará, e áudios de aplicativo de mensagens, entre os meses de outubro de 2021 a abril de 2022.

KAYAPÓ, BEPTEMEXTI. Entrevista por telefone, em ligação para o Pará, e áudios de aplicativo de mensagens, entre os meses de outubro de 2021 a julho de 2022.

KAYAPÓ, BEPUNU. Entrevista por telefone, em ligação para o Pará, e áudios de aplicativo de mensagens, entre os meses de outubro de 2021 a julho de 2022.

FILMOGRAFIA

A Festa da Moça. Direção: Vincent Carelli. Mato Grosso: 1987. (18 minutos).

As Hiper Mulheres. Direção: Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto. Brasil: 2011. (79 minutos).

Ao Redor do Brasil. Direção: Thomaz Reis. Brasil: 1932. (79 minutos).

Caracol. Direção: Naomi Kawase. Japão: 1994. (39 minutos)

Casei-me com um Xavante. Direção: Alfredo Palácios. Brasil: 1957. (88 minutos).

Gwaj ba nhõ pyka – A Nossa Terra. Direção: Simone Giovine. Pará: 2015. (5 minutos).

Histórias de Mawary. Direção: Ruben Caixeta. Brasil: 2009. (56 minutos).

Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel. Direção: Carlos Coimbra. Brasil: 1979. (93 minutos).

Kayapó. Direção: Manuele Franceschini. Brasil: 1993. (26 minutos).

Kuwry kango ã me toro – A Festa da Mandioca. Direção: Bepunu Kayapó. Pará: 2016. (5 minutos).

Memybijok – A Festa dos Homens. Direção: Bepkadjoiti Kayapó. Pará: 2018. (19 minutos).

Menire Djê. Direção: Bepunu Kayapó. Pará: 2021. (13 minutos).

Meõ nire o kaprã – A Mulher Tartaruga. Direção: Bepkadja Kayapó. Pará: 2017. (12 minutos).