

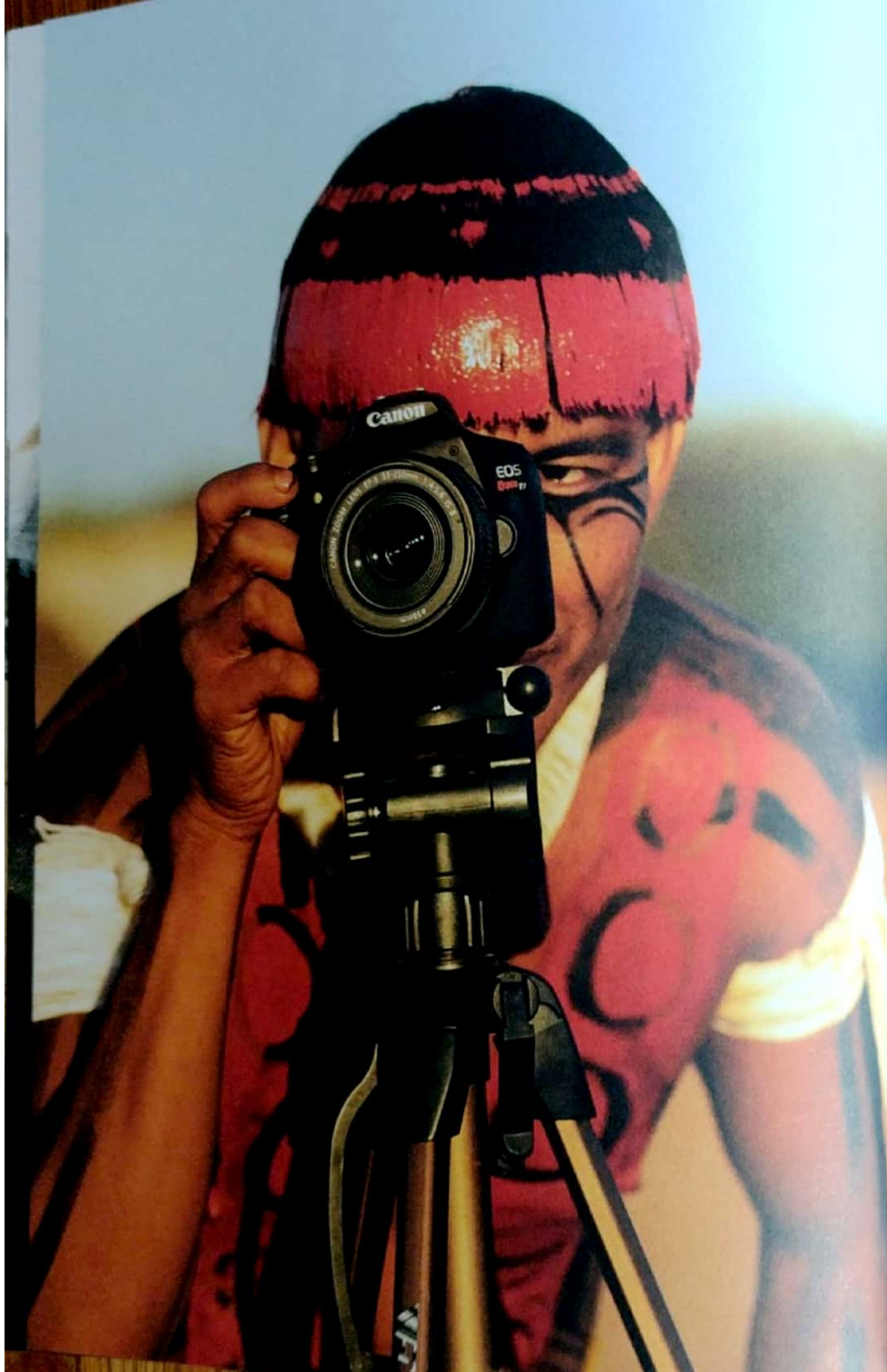
CONTATOS

XINGU

CONTATOS

XINGU

CONTATOS



CONTATOS  
XINGU  
CONTATOS  
CURADORIA  
TAKUMÃ KUIKURO  
GUILHERME FREITAS  
IMS  
XINGU  
CONTATOS

## XINGU: OLHARES INDÍGENAS

*Xingu: contatos* é uma exposição que parte de uma efeméride, a primeira demarcação de um território indígena no Brasil, em 1961, para interrogar toda uma história anterior e posterior a essa demarcação, assim como para mudar o ponto de vista das narrativas que a documentam, sejam elas visuais, audiovisuais ou textuais, construídas a partir dela até os nossos dias. O Xingu tem sido um dos territórios indígenas mais fotografados e filmados, sobre o qual muito se tem escrito. Os olhares resultantes dessas atividades foram, no entanto, olhares quase sempre originários de uma branquitude que, mesmo quando solidária, raras vezes reconheceu as identidades indígenas como sujeito dos seus próprios olhares, quase sempre tratando-as como objeto.

Dar expressão aos olhares indígenas sobre a história do Xingu, sobre a própria documentação construída ao longo das seis décadas de existência do parque, assim como ao longo de uma história de muitos séculos que antecederam a sua criação, é um dos primeiros objetivos desta exposição. O Instituto Moreira Salles guarda e preserva nos seus acervos numerosas fotografias que retratam o Xingu e as suas gentes, muitas delas feitas por alguns dos nomes mais relevantes da história da fotografia no Brasil. Oferecer a possibilidade de conhecer essas imagens através dos olhares indígenas aos quais elas foram agora tornadas acessíveis, propicia uma profunda mudança nas interpretações, nas informações e nos conhecimentos que a partir delas podemos construir em conjunto. No processo de preparação da exposição, foi possível identificar e encontrar o nome de quem tantas vezes foi retratado à revelia da sua identidade, por exemplo. Esse é um trabalho de revisão crítica e decolonial dos acervos do IMS que só agora está começando, e que tem um emocionante caminho pela frente.

Num momento tão ameaçador no Brasil para as culturas indígenas, para as gentes que as protagonizam, para o equilíbrio socioambiental que nos seus territórios as torne possíveis, esta exposição é também uma chamada de atenção para a extraordinária riqueza e diversidade dessas culturas, expressando a urgência de uma inversão profunda no olhar

LUCIA E CAUANO 2023

predatório que as vitimou desde os primeiros contatos coloniais. Hoje o Brasil conta com uma vibrante cena artística e cultural indígena em expansão, todos os dias construída a partir do respeito profundo por ancestralidades tão resistentes quanto sobreviventes. A existência de um cinema indígena, de uma fotografia indígena, de uma arte contemporânea indígena, de novas expressões musicais indígenas, de uma literatura e de um pensamento crítico indígenas, é uma das características mais marcantes da riqueza cultural do Brasil atual. De tudo isso esta exposição é testemunho.

Ela não seria possível sem o extraordinário diálogo e contato construído entre os seus curadores, Guilherme Freitas, autor do *podcast Xingu: terra marcada*, e Takumã Kuikuro, um dos cineastas indígenas mais reconhecidos nacional e internacionalmente, aos quais manifestamos a nossa profunda gratidão, extensiva a todos os artistas que dela participam com os seus trabalhos, assim como a todas as equipes, externas e internas do IMS; às instituições, pessoas e entidades que nos permitiram juntar tudo o que cada visitante poderá agora conhecer. Dirigimos uma palavra de particular agradecimento à Associação Terra Indígena do Xingu (ATIX), por toda a colaboração prestada ao longo da preparação e da apresentação desta exposição.

E, por fim, manifestamos a nossa mais profunda gratidão e reconhecimento a todos os povos que hoje habitam o Xingu, contribuindo com a sua generosidade e com os seus saberes e existências para que todas, todos e todas nós possamos habitar o Brasil com uma grande esperança.

Marcelo Araujo  
DIRETOR-GERAL

João Fernandes  
DIRETOR ARTÍSTICO

INSTITUTO  
MOREIRA SALLES

O audiovisual é uma ferramenta muito importante hoje para os povos do Xingu, porque nos ajuda a preservar tudo que a gente tem. Tradicionalmente, nossa cultura não tem escrita para guardar a memória do povo, e com o audiovisual estamos documentando e resgatando essa memória. Cada povo tem sua própria língua, sua própria cultura, e através da câmera podemos registrar como cada um fala sua língua, como cada um conhece sua história.

Antigamente, os fotógrafos vinham de fora, como os europeus nas expedições. Os irmãos Villas Bôas traziam fotógrafos e cineastas para o Xingu, com a ideia de apresentar as culturas indígenas ao resto do Brasil. Essas imagens antigas são importantes para nós. Elas mostram como lutamos para demarcar nossas terras, e através delas podemos reconhecer essa luta.

Mas hoje nós somos protagonistas da nossa história. Antes não conhecíamos o audiovisual, agora conhecemos. Somos donos da nossa imagem e levamos as lutas dos povos do Xingu para museus, festivais, cinemas, redes sociais e exposições.

Não existiu só um contato entre indígenas e não indígenas. O contato acontece o tempo todo, hoje e amanhã, e acontece também através do audiovisual. Queremos contar nossa história para que os não indígenas possam reconhecer e ensinar aos seus filhos o protagonismo dos povos indígenas do Xingu e de todo o Brasil.

TAKUMÃ KUIKURO é cineasta e autor de filmes como *As hiper mulheres* e *O dia em que a lua menstruou*, exibidos em festivais nacionais e internacionais. Em 2017, recebeu o prêmio honorário de bolsista da Queen Mary University de Londres. Foi, em 2019, o primeiro jurado indígena do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília. Em 2022, idealizou o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCI), primeiro evento do tipo dedicado à produção de autoria indígena.

# Do acervo à aldeia

Guilherme Freitas  
curador

Primeiro território indígena demarcado no Brasil, em 1961, o Xingu é a casa de populações tradicionais que enfrentam há séculos inúmeras formas de intervenção e violência e inspiram a luta pelos direitos dos povos originários. Esses movimentos foram acompanhados por uma profusão de imagens: de registros de viajantes europeus a documentos de expedições do Estado brasileiro, da extensa cobertura na imprensa à revolução desencadeada nos últimos anos pelo audiovisual indígena. A exposição *Xingu: contatos* propõe uma revisão da história dessas imagens, estabelecendo diálogos entre fotografias e filmes produzidos por não indígenas desde o século XIX e o trabalho atual de cineastas, artistas e comunicadores de povos do Xingu e de outras origens. O percurso conta com obras comissionadas a autores indígenas, itens de arquivos públicos e particulares, e alusões a outras concepções de imagem presentes nas culturas xinguanas, como grafismos e narrativas orais.

Desde fins do século XIX, imagens produzidas por não indígenas moldaram a forma como os povos do Xingu eram vistos no Brasil e no mundo. Parte dessa história está contada em fotografias sob a guarda do Instituto Moreira Salles. Na exposição, esses e outros registros são confrontados com trabalhos recentes de autoria indígena que, ao comunicar suas perspectivas, apontam lacunas, contradições e violências nas representações históricas.

Acervos também têm lacunas. Imagens antigas de indígenas foram arquivadas com pouca ou nenhuma informação a respeito de pessoas, lugares e situações. E muitos desses registros jamais foram vistos pelos povos retratados. Para a exposição, todas as imagens passaram por um processo de identificação, em parceria com pesquisadores e lideranças indígenas.

Esse processo começou a tomar forma em 2020, durante a pesquisa para o *podcast Xingu: terra marcada*, produzido pela Rádio Batuta. Na série em cinco episódios, o acervo do IMS foi o ponto de partida para conversas com lideranças indígenas, antropólogos e pesquisadores sobre a história da luta pelo território, as ameaças que os povos xinguanos enfrentam até hoje e o lugar das imagens nessa trajetória. As entrevistas no Xingu foram realizadas pelos cineastas Takumã Kuikuro e Kamikia Kisêdjê.

Formados nos anos 2000 pelo projeto Vídeo nas Aldeias, Takumã e Kamikia já haviam usado imagens de acervo em

seus filmes, como *Os Kuikuro se apresentam* (2007) e *Os Khisêtje contam sua história* (2011). Neles, fotografias antigas são mostradas aos indígenas, sobretudo os mais velhos, que apontam limitações desses registros e dão sua versão do contato com os brancos. Esse procedimento se mostraria de grande importância para a exposição, na qual Takumã e eu começamos a trabalhar logo após o lançamento do *podcast*, em abril de 2021, no aniversário de 60 anos da demarcação.

A partir de então, a pesquisa avançou em duas frentes: um levantamento da produção audiovisual de comunicadores xinguanos e um mapeamento de acervos relevantes para o projeto. No *podcast*, já havíamos identificado os principais eixos da história das imagens do Xingu, tema do terceiro episódio, "Olhares". O IMS abriga arquivos de três fotógrafos essenciais nesse percurso: José Medeiros e Henri Ballot, que, a serviço da revista *O Cruzeiro*, acompanharam os irmãos Cláudio, Orlando e Leonardo Villas Bôas nos anos 1940 e 1950, e Maureen Bisilliat, que esteve na região várias vezes desde a década de 1970 e produziu algumas das imagens mais conhecidas do Xingu.

Diferentes em muitos aspectos, as fotografias de Medeiros, Ballot e Bisilliat tinham em comum a escassez de informações nas legendas. Em muitos retratos de Medeiros, as pessoas eram identificadas como "índio Xavante" ou "mãe e filho indígenas". Os registros pioneiros de Ballot traziam poucos detalhes sobre rituais e festas. O arquivo de Maureen havia sido incrementado por pesquisas recentes, mas ainda tinha imagens não identificadas. Na exposição, seria fundamental preencher essas lacunas.

Ao longo do segundo semestre de 2021, aprofundamos a consulta a outros acervos, com a colaboração dos pesquisadores Tiago Carvalho, no Brasil, e Diego Ballesterro, na Alemanha. Assim, entramos em contato com instituições que já tinham procedimentos próprios para a identificação de imagens, como Museu do Índio, Instituto Socioambiental (ISA) e Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da PUC Goiás.

Desse intercâmbio, surgiu a ideia do seminário *Arquivos de imagens de povos indígenas*. Promovido pelo IMS em junho de 2022, foi pensado como um evento preparatório para a exposição, mas também como uma oportunidade de estabelecer diálogos em torno dos desafios nesse campo de pesquisa. Como avançar na identificação das imagens? Como expô-las? Como criar a partir



delas novas obras e discursos? E como se dá a participação dos indígenas nesses processos? Em dois dias de conversas, realizadas por vídeo e disponíveis no canal de YouTube do IMS, surgiram variadas respostas a essas questões.

A antropóloga Marlene Moura, professora do IGPA, comentou a qualificação do acervo do fotógrafo e documentarista Jesco von Puttkamer, que registrou povos indígenas por toda a Amazônia e acompanhou os Villas Bôas no Xingu nas décadas de 1960 e 1970. Nos últimos anos, o IGPA tem recebido lideranças dos povos retratados por Jesco para identificar as imagens. O antropólogo Renato Athias, da Universidade Federal de Pernambuco, falou sobre a devolução ao povo Hupd'äh, na região do rio Negro, das fotografias que fez deles nos anos 1980. O artista visual Gustavo Caboco apresentou o projeto *Retomada da Imagem*, intervenção que fez do Museu Paranaense um ateliê para artistas indígenas da região. Ao questionar representações históricas de seus povos, eles transformaram o acervo e produziram novas obras, reunidas em uma exposição.

No seminário, Caboco descreveu o projeto com uma frase que se tornou referência para nosso trabalho com arquivos: “Para as instituições, imagens antigas de indígenas são acervo. Para os indígenas, são álbum de família.”

A fala de Caboco nos ajudou a reconhecer a dimensão familiar que já estava presente em nossa pesquisa. No início de 2022, por sugestão de Takumã, juntou-se à equipe o pesquisador Yamalui Kuikuro. Escritor, cantor e contador de histórias, Yamalui é neto de Narru Kuikuro, um dos primeiros indígenas no Alto Xingu a falar português. Nos anos 1950, Narru se tornou intérprete dos Villas Bôas e assumiu funções diplomáticas nas relações entre xinguanos e forasteiros. Insatisfeito com a ausência de seu avô no filme *Xingu*, de 2011, Yamalui decidiu escrever um livro sobre ele, que batizou de *Narru, o dono da palavra*. A pesquisa iconográfica o levou ao acervo do IGPA, onde encontrou nos arquivos de Puttkamer fotos do avô e de outras lideranças xinguanas sem identificação.

Em maio de 2022, parte da equipe da exposição — a assistente de curadoria Marina Frúgoli, a arquiteta Juliana Prado Godoy, o *designer* Daniel Trench e eu — viajou para a aldeia Ipatse, do povo Kuikuro, onde vivem Takumã e Yamalui. Ao longo de uma semana, apresentamos o projeto a lideranças locais,

buscamos referências para a expografia e a identidade visual e conversamos com Yamalui sobre a identificação das imagens. Levamos para a aldeia dois cadernos impressos com todas as fotos selecionadas em acervos — àquela altura, mais de 200.

Um dos cadernos ficou com Yamalui e circulou entre os mais velhos. Filho de Narru, o cacique Jakalu Kuikuro, ao ver retratos do pai, exaltou o papel dele na mobilização das lideranças xinguanas e contou que se emocionava com notícias da guerra na Ucrânia, porque lembrava dos massacres cometidos pelos brancos contra seu povo. Depois, com o dedo, desenhava na terra uma linha serpenteada e outra que a circundava: o rio Xingu e o perímetro demarcado.

O segundo caderno ficou com Tapi Yawalapiti, filho do cacique Aritana, grande liderança que morreu em 2020, de covid-19. Um dos consultores da exposição, Tapi nos recebeu na aldeia Tuatuari para uma conversa. Nas imagens de acervo, reconheceu o avô, Kanato, que, nos anos 1950, também se tornou interlocutor dos Villas Bôas por já ter noções de português. Tapi identificou Kanato em uma sequência de fotos de Ballot mostrando indígenas em um avião, primeiro nus e depois vestidos com roupas de branco. No acervo do IMS, as imagens não tinham legenda. A partir da dica de Tapi, concluímos que eram o registro de uma viagem de lideranças xinguanas para a comemoração dos 400 anos de São Paulo, em 1954.

Nas semanas seguintes, Tapi e Yamalui nos enviaram por WhatsApp os detalhes que eles foram identificando nos cadernos. Assim, outros personagens das fotos ganharam nome: Mapukayaka Yawalapiti, Takumã Kamaiurá, Aiguana Kuikuro. No retrato de uma mulher com um imponente cocar amarelo, descrita no arquivo de Maureen Bisilliat apenas como “anciã”, Yamalui encontrou sua tia-avó: Yakakumalu Mehinako.

Desde o início do projeto, contamos com o apoio da Associação Terra Indígena do Xingu, representante dos 16 povos que habitam o território. Com mediação do presidente da ATIX, Ianukula Kaiabi Suiá, entramos em contato com lideranças das dez etnias que identificamos entre as pessoas retratadas nas fotos: Ikpeng, Kawaiweté, Kalapalo, Kamaiurá, Khisêtje, Kuikuro, Mehinako, Trumai, Waujá e Yawalapiti. Ao longo de 2022, fizemos reuniões coletivas por vídeo para apresentar a ideia da exposição e organizar contratos de direito de imagem.

Posteriormente, criamos grupos de WhatsApp com representantes de cada etnia para trocar informações sobre as fotos.

O mesmo procedimento foi realizado com lideranças de três povos vizinhos — Bakairi, Kayapó e Xavante —, incluídos na exposição por suas ligações históricas com o território. Com apoio do Instituto Raoni, uma série de imagens chegou ao cacique Raoni Mëtyktire. Em uma foto de Ballot, ele identificou seu irmão, Prejkyre. O cacique Jurandir Siridiwê elucidou registros do primeiro contato com os Xavante, pertencentes ao acervo do Museu do Índio. E nomeou o protagonista de um dos mais conhecidos retratos de Medeiros, que ficara anônimo por mais de 70 anos: Utebrewe Xavante.

Outros interlocutores colaboraram com a identificação. Coordenadora-geral da ATIX Mulher, braço do movimento de mulheres do Xingu, e consultora da exposição, Watatakalu Yawalapiti encontrou em um retrato de Medeiros sua avó, Tepori Kamaiurá, segurando no colo seu pai, Pirakumã Yawalapiti, quando bebê. Watatakalu também ajudou a corrigir a legenda de uma imagem simbólica da revisão dos acervos: uma foto de Ballot que mostra um homem branco cercado por dez indígenas. Na legenda original, lê-se: “Orlando Villas Bôas em tribo de índios Jurunas, década de 1950”. Com a colaboração de Yamalui, Tapi, Watatakalu e outros, chegamos aos nomes de seis dos indígenas: Hugutangã Kuikuro, Aunri Mehinako, Mapukayaka Yawalapiti, Ninairi Yawalapiti, Kanato Yawalapiti e Sariruí Yawalapiti.

A partir dessa pesquisa, todas as legendas da exposição foram reescritas. Nos casos em que não foi possível confirmar novos dados, mantivemos o que estava nos acervos. Algumas lacunas permanecem, e as legendas serão atualizadas conforme surgirem novas informações. A requalificação do acervo do IMS continua para além da exposição, entendida não como a conclusão desse processo, e sim como uma abertura de diálogo com os povos retratados. Buscamos, assim, colocar o acervo a serviço da reflexão crítica sobre a representação dos povos originários na história do Brasil e do desenvolvimento de novas formas de autorrepresentação indígena.

GUILHERME FREITAS é editor-assistente da revista *serrote* e professor no curso de jornalismo da ESPM Rio. Criador e apresentador do *podcast Xingu: terra marcada*, produzido pela Rádio Batuta por ocasião do aniversário de 60 anos da demarcação do território.

**Carlos Fausto**

**O que cabe dentro da câmera:  
relatos de uma experiência  
e algumas reflexões**

Em um texto escrito em homenagem ao Vídeo nas Aldeias, José Ribamar Bessa Freire — o Bessa — relembra uma conversa que teve com Wewito Piyäko, cineasta do povo Ashaninka. Abro aspas:

Já faz tempo, numa aula do curso de formação de professores indígenas no Acre, contei a história do funcionário que no ano 3000 é transferido compulsoriamente para outra galáxia. “O exílio é de-fi-ni-ti-vo” — lhe advertiram. Desesperado com a viagem que não tinha volta, arruma na mala tudo aquilo que pode matar as saudades do planeta Terra: objetos, cheiros, sabores, sons, imagens. No final, [...] indaguei:

— Se os desterrados fossem vocês, o que levariam na bagagem para não esquecer a maloca?

— Uma câmera e o que ela já registrou — respondeu Wewito de bate-pronto, no meio de tantas outras respostas dadas por seus colegas indígenas. Argumentou que numa câmera cabe todo o mundo ashaninka: gente, bichos, floresta, beleza, canto, poesia, dança, festa, histórias, saberes, reza, toda a água e todos os peixes dos rios Amônia e Juruá, o traçajá cozido no casco e a banana verde ralada, mas cabem ainda as cidades, a humanidade inteira, o céu, as estrelas, o universo. Cabem o riso, os sonhos, a memória.<sup>1</sup>

A visão de Wewito sobre a câmera filmadora é superlativa. Nela cabe tudo, nada fica de fora. A filmadora é um continente infinito de todas as coisas, todas elas misturadas. Wewito não nos conta, porém, seu segredo: afinal, como se resgata essas coisas lá de dentro, colocando-as de novo no mundo? Como essas imagens se reconvertem em vida? Seriam os cantos — da *ayahuasca*, dos animais, dos ancestrais — capazes de dar vida nova às imagens?

Na resposta de Wewito, a câmera funciona como uma hipermemória externa, que retém tudo o que há no mundo e ainda preserva a sua textura. A percepção da câmera como uma poderosa tecnologia da memória é frequente nos projetos indígenas voltados para preservação de suas tradições. A câmera é um instrumento de guarda. No entanto, ela não serve apenas

1 FREIRE, José Ribamar Bessa. “Na maloca, uma câmera na mão”. *Taquiprati*, 15.11.2015. Disponível em: [www.taquiprati.com.br](http://www.taquiprati.com.br).

para “guardar”, pois se tornou também instrumento de uma nova produção cultural. Os filmes indígenas hoje se contam às centenas, desde produções locais e autônomas até filmes de produção mais acabada, que circulam por festivais nacionais e internacionais. Aqui, a pergunta é outra e bastante recorrente: quando um realizador indígena opera a filmadora e pressiona o botão vermelho, que mundo ele vê através do visor e captura através da lente? A imagem capturada é diferente em espessura, textura, superfície, cor, sonoridade, fluidez daquela capturada por mãos não indígenas? Se tudo afinal cabe na câmera, cabe de uma só maneira ou de maneiras diversas?

Essas questões — o que cabe e como cabe na câmera indígena — são frequentes nas reflexões sobre iniciativas de formação, partilha cultural e produção compartilhada com realizadores indígenas. Afinal de contas, o que a câmera permite e o que ela interdita? Em que termos devemos pensar o trânsito entre os mundos indígenas e não indígenas viabilizado (ou não) pela câmera? Indígena e não indígena não seriam, ademais, categorias grandes demais, que simplificam distinções bem mais complexas entre diferentes culturas indígenas e mesmo entre singularidades individuais?

Não pretendo aqui responder diretamente essas questões. Quero apenas tangenciá-las ao narrar uma experiência pessoal — a minha com os Kuikuro, entre 2002 e 2011, isto é, entre a primeira oficina que realizamos com o Vídeo nas Aldeias até o lançamento de *As hiper mulheres*.<sup>2</sup> Ao longo desse processo, em mais de um momento, questões sobre o que cabe e como cabe na câmera foram levantadas e receberam respostas práticas no calor da hora. Passados vários anos, longe da intensidade do agora, conto um pouco dessa história, entremendo-a com um tempo mais longo, que nos precede.

A produção de imagens não é um atributo de nossa sociedade ou de nosso tempo. É um ato que remonta às origens da própria humanidade. Quando opomos sociedades com ou sem escrita, deixamos de lado um sem-número de situações intermediárias, nas quais sempre intervêm imagens. Os povos ameríndios não

<sup>2</sup> *As hiper mulheres*. Longa-metragem dirigido por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro. Produção: Carlos Fausto e Vincent Carelli. Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, Documenta Kuikuro — Museu Nacional e Vídeo nas Aldeias. 80', 2011.

viviam ou vivem em um mundo de exclusiva oralidade, caracterizado pela ausência de letramento; vivem, isto sim, em universos ricos em imagens verbais, visuais, oníricas, sonoras, materializadas nas mais diversas formas: efigies, cestos, cantos, máscaras, casas, instrumentos, grafismos e assim por diante. Sociedades ditas sem escrita são antes intensamente imagéticas, mesmo quando essas imagens não são rigorosamente artefatos, mas sim traçadas no e pelo movimento dos corpos.

Na Amazônia indígena, a imagem é frequentemente pensada por meio de categorias que designam componentes imateriais das pessoas, tais como “sombra”, “alma” ou “duplo”. Foi o que logo pude perceber ao realizar minha pesquisa com os Parakanã, um povo tupi-guarani do sudeste do Pará, nos anos 1980-1990. Quando lá cheguei, eles tinham aceitado o contato definitivo havia apenas quatro anos, e eu fui uma das primeiras pessoas a fazer circular imagens fotográficas entre eles. Para coletar dados de terminologia de parentesco, fotografei todos os moradores da aldeia (cerca de 150) e, com o retrato em mãos, perguntava a meus interlocutores qual era sua relação com a pessoa retratada. No início, era comum olharem a foto de cabeça para baixo; por vezes, nem sequer reconheciam o indivíduo retratado, sobretudo em se tratando de si próprios. Embora não demonstrassem familiaridade com a imagem fotográfica, o termo pelo qual a designavam já estava estabilizado, como se seu vocabulário já comportasse um campo semântico próprio para absorvê-la. A foto era dita *‘onga*, mesmo termo para “princípio vital”, “reflexo”, “sombra”, “desenho figurativo” e, quando acrescido de um sufixo aspectual de passado, “espectro do morto”. Não obstante, nunca demonstraram qualquer temor diante da câmera ou imaginaram que ela poderia “capturar sua alma”, um motivo clássico da imaginação colonial.

Naquela época, os Parakanã começavam a assistir televisão quando iam a Altamira, em tratamento de saúde. Surgiu, então, uma nova questão tradutiva para a qual não havia resposta pronta. Certo dia, um rapaz me perguntou: “Afinal, as pessoas morrem ou não morrem de fato na TV?”. A resposta era complexa, pois implicava diferenciar o noticiário — no qual as pessoas morrem de fato — das novelas — em que se trata de mera representação. Diante de minha dificuldade em explicar essa diferença na língua indígena, um outro rapaz veio em meu auxílio: na novela, disse, o que víamos era



De olho na câmera na praça da aldeia de Ipatse; da esquerda para a direita, na primeira linha: Tsaná, Leo Sette, Vincent Carelli e Kamankgagü; na segunda linha, Jahilá, Ausuki, Samuagü, Jumu e Watsagu, novembro de 2002

Carlos Fausto

Íntimos da câmera: Awanga e sua filha na aldeia Apyterewa-Parakanã, Pará, 1989



Efígies do Kuarup: *hutoho* de chefes; em primeiro plano sentado, o cantor Tagukagé Kuikuro; aldeia Ipatse, Terra Indígena do Xingu, 2000





*i'onga jowé* (“somente sua imagem”), enquanto no noticiário era *ipireté* (“sua própria pele”).<sup>3</sup>

Certas categorias, portanto, pareciam pré-adaptadas a conceitualizar as novas imagens, estáticas ou em movimento, que aportavam no mundo Parakanã após o contato. Essas categorias pertenciam a um campo semântico específico, que englobava as formas representacionais que, de um modo ou de outro, duplicam, substituem, replicam algo que está materialmente no mundo. Veremos adiante que esse também é o caso dos Kuikuro, povo com o qual trabalho há mais de 20 anos e com quem desenvolvi um longo projeto de registro audiovisual e de formação de cineastas. De modo interessante, porém, eles mobilizaram um léxico algo diferente para designar a produção de imagens. Antes de falar sobre isso, permitam-me voltar ao passado. Afinal, no Alto Xingu, comecei meu trabalho mais de um século depois de a primeira chapa fotossensível registrar uma cena local.

A fotografia chegou ao Alto Xingu com as expedições alemãs do final do século XIX. As duas primeiras foram lideradas por Karl von den Steinen, em 1884 e 1887. Steinen nos legou duas crônicas maravilhosas, excepcionalmente ilustradas, além de coleções importantes de artefatos, depositadas em museus do Brasil e da Alemanha.<sup>4</sup> Em função das dificuldades técnicas, Steinen preferiu não levar uma câmera fotográfica em sua primeira viagem, confiando antes nos desenhos naturalistas de seu primo Wilhelm. Já na segunda expedição, ele incorporou a fotografia, deixando-a sob a responsabilidade de Paul Ehrenreich, que se aperfeiçoara nessa técnica e a utilizava em seus estudos antropométricos.

Desconheço os detalhes técnicos da prática fotográfica de Ehrenreich. Sei que utilizou placas de vidro, mas se eram positivas ou negativas, se usavam material sensível seco ou úmido, isso não sei dizer. Tampouco sei dizer o quanto os xinguanos foram expostos às suas próprias imagens durante a viagem de 1887.

3 Aqui cabe uma resposta alternativa. Um outro grupo Parakanã optou por distinguir a situação envolvendo a “pele de verdade” (*pireté*) daquela envolvendo o “duplo” (*a'owa*). Este último termo se aplica a representações tridimensionais (como uma boneca, por exemplo) e designa prioritariamente o “duplo onírico”, o *self* que age nos sonhos.

4 A coleção de duplicatas ficou sob a guarda do Museu Nacional, mas foi perdida durante o incêndio de 2018. Já a coleção alemã sobreviveu à Segunda Guerra Mundial. Parte dela foi inicialmente dada como perdida, mas acabou sendo devolvida pelos russos após a queda do Muro de Berlim.

É certo, porém, que as viram na própria câmera, pois Steinen narra uma cena curiosa, que se passa em uma aldeia Bakairi:

Com dificuldade conseguimos a fotografia do grupo de mulheres da prancha 5. Formado e disposto o grupo, quando Ehrenreich quis expor a chapa, as mulheres, percebendo a imagem na objetiva, correram imediatamente para o aparelho a fim de contemplá-la melhor. O fotógrafo em mil apuros.<sup>5</sup>

Mais do que fotos de grupo, Ehrenreich interessava-se pelas típicas fotos da antropologia física da época — um fundo homogêneo com o indivíduo isolado, exposto de frente, de costas e de lado. Hoje, não é difícil perceber nos olhares dos retratados o incômodo que sentiam naquelas sessões, que incluíam medições antropométricas. Uma mercadoria, contudo, azeitava as relações: as célebres miçangas brancas da Boêmia, que os Kuikuro chamavam então de “olho-de-peixe”. É Steinen quem nos conta que “os modelos de cada fotografia eram remunerados com algumas pérolas”,<sup>6</sup> as quais permitiam, ainda segundo o alemão, vencer o temor das mulheres em se deixar fotografar.<sup>7</sup>

Salvo engano, Steinen não faz qualquer referência ao clássico motivo do “roubo da alma”, que, à época, seu compatriota Richard Andree afirmava ser uma crença amplamente difundida entre os povos “selvagens”.<sup>8</sup> Como vimos, “o roubo da alma” tampouco era um tema relevante para os Parakanã, mesmo eles tendo estabelecido uma sinonímia entre princípio vital e imagem fotográfica. Já no caso Kuikuro, nem sequer se observa essa convergência lexical. A fotografia veio a ser pensada por meio da categoria *hutoho*, que designa qualquer tipo de expressão visual com evocação mimética, em duas ou três dimensões. Ele se aplica a qualquer efígie, escultura, estatueta ou desenho de caráter figurativo, bem como à fotografia. O termo é composto pela raiz verbal *hu* (“figurar”) e o nominalizador de ins-

5 STEINEN, Karl von den. *Entre os aborígenes do Brasil Central* [1894]. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940, p. 116.

6 *Ibidem*.

7 PETSCHLIES, Erik. *As redes da etnografia alemã no Brasil (1884-1929)*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2019, p. 194.

8 STROTHER, Zoë S. “‘A Photograph Steals the Soul’: The History of an Idea”. In: PEFFER, John e CAMERON, Elisabeth (eds.). *Portraiture and Photography in Africa*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 178-179.

trumento *toho*, podendo ser glosado como “aquilo que serve para figurar” ou “aquilo que serve como figuração”.<sup>9</sup> No breve vocabulário da língua Nahuqua, que aparece como apêndice do livro sobre sua segunda viagem, Steinen insere a entrada: “Bild, Figur: *utoho, hutoyo*”.<sup>10</sup>

Os Kuikuro não associaram a fotografia aos componentes imateriais da pessoa. Antes, aproximaram-na do substituto ritual: a efígie.<sup>11</sup> Isso não significa que não possuíssem um léxico similar ao Parakanã que poderia ter sido usado para nomear uma nova tecnologia da imagem. Ao contrário, o termo Kuikuro *akunga* poderia se prestar bem a essa função. Afinal, assim como a categoria *onga* dos Parakanã, *akunga* designa a “alma”, o “duplo”, a “sombra”, bem como a imagem refletida na água ou no espelho. Os Kuikuro, contudo, preferiram marcar uma diferença entre o gesto humano de figurar e a imagem enquanto tal. O verbo que designa a produção de um *hutoho* é *ahelijü*, “rabiscar sobre uma superfície”, vocábulo que foi aplicado a três novos atos técnicos que ingressaram com a chegada dos não indígenas: escrever, fotografar e filmar.

A escrita entrou simultaneamente à fotografia no Alto Xingu, nos cadernos dos expedicionários alemães. Já a imagem em movimento, até onde eu saiba, só chegaria mais de um quarto de século depois, durante a segunda incursão do Serviço de Proteção aos Índios à região, liderada pelo capitão Vicente Vasconcelos, em 1924.<sup>12</sup> A expedição contou com a presença do então capitão Luiz Thomaz Reis, o mais prolífico dentre os cinematógrafos e fotógrafos do SPI. Na ocasião, ele captaria as imagens que resultaram no filme *Ronuro: selvas do Xingu*, que posteriormente viria a integrar o longa-metragem *Ao redor do Brasil*, lançado em 1932. Desse material, chama a

9 FAUSTO, Carlos. *Art Effects: Image, Agency and Ritual in Indigenous Amazonia*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020.

10 STEINEN, Karl von den. *Op. cit.*, p. 525.

11 Assim, por exemplo, a efígie do Javari é dita *kuge hutoho* (“efígie de gente”), enquanto a do Kuarup é referida pelo nome do morto homenageado seguido de *hutoho*.

12 Às viagens de Steinen, seguiram-se duas de Hermann Meyer (1896 e 1899) e uma de Max Schmidt (1900). Após o hiato de duas décadas, vieram as expedições do SPI, sendo a primeira delas a do capitão Ramiro Noronha, em 1920. Em todas elas, foram feitos registros fotográficos, mas não filmagens. Na expedição subsequente à de Vasconcelos, liderada por Vincenzo Petrullo, em 1931, o cinematógrafo e fotógrafo Arthur Rossi responsabilizou-se pelas filmagens.

atenção uma tomada feita em uma aldeia Aweti: um grupo de crianças se posta diante da câmera, que logo inicia uma panorâmica à direita de tal modo que as crianças saem do quadro. Em seguida, elas correm em busca da câmera, postando-se novamente diante dela. Como nota Fernando de Tacca, nessa sequência do filme, “a ação dos índios dirige a tomada de cena”,<sup>13</sup> invertendo o sentido da captura.

A partir de meados dos anos 1940, com a chegada da expedição Roncador-Xingu, liderada pelos irmãos Villas Bôas, abriu-se definitivamente a região para câmeras de todos os tipos e tamanhos, empunhadas por todo tipo de gente: fotógrafos do SPI, como Harald Schultz e Heinz Forthmann, fotógrafos-cineastas, como Jesco von Puttkamer, documentaristas, como Adrian Cowell e Washington Novaes, ficcionistas, como Ruy Guerra, a nata do fotojornalismo, com José Medeiros e Henri Ballot, fotógrafos plásticos, como Maureen Bisilliat... Bem, a lista é infinita, incluindo um sem-número de turistas, pesquisadores, artistas, autoridades, intelectuais e os muitos “amigos” que os xinguanos se aprazem em receber durante o Kuarup. As imagens do Xingu inundaram de tal forma o imaginário nacional e internacional que os altoxinguanos passaram a representar a indianidade prototípica do Brasil.

Esse excesso imagético resultou em boa parte da estratégia dos irmãos Villas Bôas na luta pela criação do Parque Indígena do Xingu. Eles sabiam, assim como Rondon, que a propaganda e a comunicação eram aliadas indispensáveis da missão que haviam abraçado. Mas nesse caso a fome juntou-se à vontade de comer. Os altoxinguanos têm profundo orgulho da imagem ritual que apresentam para si e para os outros. Os grandes rituais, em especial o Kuarup, se prestam bem a essa política da imagem, não apenas por sua grandiosidade e beleza, mas porque são eminentemente políticos, permitindo mediar relações entre vivos e mortos, bem como entre humanos de diferentes origens étnicas. O Kuarup é um ritual para um chefe morto que deve necessariamente ser visto por chefes-vivos de outros povos. Sem esse olhar certificador, a grandeza do chefe e de seu nome desapareceriam da memória coletiva. Nada mais apropriado, portanto, do que convidar chefes, dignitários e auto-

<sup>13</sup> TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papyrus, 2001, p. 66.

ridades não indígenas para a festa. Ademais, eles logo perceberam que o Kuarup lhes servia de cartão de visita interétnica, permitindo aos *kagaiha* admirarem a força da cultura xinguana, que, como dizem os Kuikuro, ainda estamos “segurando” (*ihetagü*).<sup>14</sup> Segurar a cultura, porém, não é tarefa fácil.

Na virada do século, o cacique Afukaká estava pessimista: a perda do conhecimento ritual lhe parecia inevitável. Ele tinha motivos para pensar assim. Cada ritual xinguano tem como base um extenso repertório de cantos vocais ou instrumentais, organizados em suítes e associados a ações coreográficas específicas.<sup>15</sup> Levam-se anos, quiçá décadas, para memorizar esse conhecimento, que é sempre transmitido de um mestre a um aprendiz por meio de pagamento.<sup>16</sup> Por isso, é comum o conhecimento musical correr por veias familiares. O cacique e flautista Jakalu, por exemplo, levou anos aprendendo com seu pai os cerca de 600 cantos de flauta *kagutu*, o mais prestigioso instrumento musical na região. Já a cantora Kanu, personagem principal do filme *As hiper mulheres*, começou seu aprendizado com a mãe quando ainda era menina, e só adulta se tornou uma cantora reconhecida.

Afukaká sabia bem que, se a cadeia de transmissão fosse rompida no presente, em duas décadas não haveria mais “mestre de cantos” (*eginhoto*) capazes de executá-los nos rituais. E, sem os rituais, a cultura xinguana desapareceria, pelo menos na forma que ele a conhecia. Aos olhos do cacique e de seu cunhado, sem cantos, o destino dos Kuikuro seria tornar-se Bakairi — um povo que chegou a fazer parte do sistema altoxinguano no século XIX, mas acabou sendo atraído para fora pelo SPI e perdendo os seus cantos e danças.

14 *Kagaiha* é hoje o termo mais comum para designar um não indígena entre os Kuikuro. Trata-se de uma corruptela do termo tupi-guarani *karaiva*, que no século XVI designava os grandes pajés tupinambá e foi aplicado aos invasores europeus. Ver: FAUSTO, Carlos. “Fragmentos de história e cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (ed.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 381-396.

15 FAUSTO, Carlos, FRANCHETTO, Bruna e MONTAGNANI, Tommaso. “Les Formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu (Brésil)”. *L’Homme*, n. 197, 2011, pp. 41-69.

16 FAUSTO, Carlos. “How Much for a Song: The Culture of Calculation and the Calculation of Culture”. In: BRIGHTMAN, Marc, FAUSTO, Carlos e GROTTI, Vanessa (eds.). *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. Oxford: Berghahn Books, 2016, pp. 133-155.



Câmeras de todos os tipos, inclusive as dos jovens rapazes, fotografando a festa das Hiper Mulheres, 2010

Carlos Fausto



Afukaká observa uma maquete em sua segunda visita ao Museu dos Pequots, 2016

O neto mais velho de Afukaká filma enquanto ele se dirige à praça para proferir o discurso de recepção dos mensageiros, 2007



Jakalu costumava dizer que “o cheiro dos brancos é muito forte” (*kagaiha gikegü inhahetungüi*) e que, por isso, “os jovens estão virando brancos”. De fato, a nova geração voltara seus esforços para obter o conhecimento dos *kagaiha* e ter acesso às suas mercadorias. Na época que comecei minha pesquisa, falar português era ainda um grande desafio; escrever, então, nem se fala. Como seria possível capturar o conhecimento não indígena e, ao mesmo tempo, continuar a “segurar” a cultura?

Esta questão fervilhava na cabeça de algumas pessoas, sobretudo na de Afukaká, que buscava um caminho para o futuro de seu povo. A televisão acabara de entrar na aldeia, inicialmente na forma de um único aparelho fornecido pelo projeto TV Escola do Ministério da Educação. Isso foi em 1998. Em poucos anos, o aparelho estaria presente em cada casa da aldeia. No começo, assistiam-se sobretudo a futebol (uma paixão local) e ao noticiário (“para ver os chefes dos brancos”), mas não demoraria para esse cardápio ser ampliado, incluindo novelas, desenhos animados, filmes de luta e muitas outras coisas mais. A imagem de múltiplos mundos não indígenas invadiu o universo imagético dos Kuikuro, algo que só cresceria nos anos seguintes com a intensificação das viagens para as cidades e a chegada da internet.

No ano 2000, Afukaká visitou a reserva de um povo indígena norte-americano, os Pequot, que foram massacrados por colonos da Nova Inglaterra em 1637. Originalmente, os Pequot ocupavam um extenso território, controlando a circulação de uma concha de moluscos marinhos que servia então de moeda às 13 colônias da Costa Leste americana. Após o massacre, os Pequot perderam grande parte de seu território, sobretudo o acesso ao mar. Progressivamente, foram também perdendo a língua e a cultura. Nos anos 1970, tinham praticamente desaparecidos. Surpreendentemente, porém, renasceram das cinzas e se tornaram um dos povos indígenas mais ricos do continente, donos de um lucrativo cassino e também de um museu.<sup>17</sup> Após a visita aos Pequot, Afukaká voltou à aldeia com uma solução na cabeça: em vez

<sup>17</sup> Idem. “Mil años de transformación: la cultura Kuikuro entre el pasado y el futuro”. In: CHAUMEIL, Jean-Pierre, ESPINOSA, Oscar e CORNEJO, Manuel (eds.). *Por donde hay soplo*. Lima: IFEA/PUCP, 2011.

de “virarem Bakairi”, talvez pudessem “virar Pequot”! Afinal, se era possível “guardar a cultura” em um museu, os jovens poderiam estudar para serem médicos, advogados, engenheiros e o que mais fosse necessário para diminuir a insuportável assimetria de poder existente entre eles e os *kagaiha*, e, ao mesmo tempo, salvaguardar os recursos necessários para continuarem a ser indígenas.

Foi nessa época que Afukaká me trouxe uma proposta. Eu já o conhecia havia alguns anos através de Bruna Franchetto e Michael Heckenberger. Ademais, tinha acabado meu doutorado com os Parakanã e estava interessado em começar uma nova pesquisa. Afukaká pediu-me, então, para ajudá-lo a “guardar nossa cultura” (*tisügühütu ongitelü*).<sup>18</sup> Ele queria que eu gravasse e filmasse todo o conhecimento ritual Kuikuro. Perguntei-lhe, então, o que faria com todo esse material uma vez captado. Ele me disse: “Talvez um dia, meu tataraneto vá pedir tudo de volta e você vai devolver”. “Isso não vai dar certo”, retruquei, “o pessoal vai dizer que roubei a sua cultura.” Com sua sinceridade característica, Afukaká concordou: “É, o pessoal vai falar mesmo, mas eu não vou”. Insisti: “Não vai funcionar”. “Então, como vamos fazer?”, perguntou-me. Não havia alternativa: era fazer ou fazer. Faltava decidir como.

O cacique não estava interessado em saber se tudo cabia em uma câmera, como dissera Wewito Ashaninka a Bessa. Bastava-lhe que coubesse aquilo que permitiria à cultura altxinguana continuar ou voltar a existir no futuro. Se o ritual e seu conhecimento pudessem ser guardados, mesmo que os jovens se tornassem médicos ou advogados, eles poderiam voltar a ser indígenas se assim o desejassem. Nem tudo estaria definitivamente perdido. Matutei sobre a proposta do chefe e fiz uma contraproposta com dois pontos adicionais: primeiro, propus que criássemos uma associação Kuikuro. A ela caberia captar recursos e pagar os “mestres dos cantos” pelas gravações. A associação seria, assim, a depositária

18 O chefe usa aqui o pronome pessoal de segunda pessoa inclusiva, isto é, um “nós” que não inclui o interlocutor (no caso, eu). *Ügühütu* é um termo muito produtivo em Kuikuro, que pode ser traduzido por “costume”, “modo de ser e de fazer”, “jeito”, e, por que não, “cultura” (*Ibidem*). A raiz verbal *ongite* designa o ato de guardar algo, normalmente dentro de um continente — a roupa em um mala, por exemplo —, mas não somente.



desse conhecimento, não eu.<sup>19</sup> Segundo, disse-lhe que não bastava guardar as filmagens, era preciso envolver os jovens na própria documentação: a câmera deveria sair das mãos dos brancos e ir para as mãos dos indígenas. Essa era a inversão crucial. Mais de 100 anos tinham se passado desde que Ehrenreich expusera a primeira chapa fotossensível no Alto Xingu. Já era tempo de fazer a câmera mudar de mãos.

Em novembro de 2002, aportei na principal aldeia Kuikuro acompanhado de Vincent Carelli e Leonardo Sette para dar a primeira oficina do projeto. A parceria com o Vídeo nas Aldeias era essencial. O objetivo inicial era ensinar técnicas audiovisuais para um grupo de jovens escolhidos pela comunidade, para que pudessem realizar a documentação solicitada pelo cacique. Nossos alunos eram o hoje consagrado cineasta Takumã e seu irmão Mahajugi, Magiká (o único que então falava português), Amunegi e Asusu (respectivamente, filho e neto de Afukaká), além de Maluhi. Todos Kuikuro.

Em uma semana de exercícios práticos básicos — como ligar a câmera, enquadrar, focar, adquirir estabilidade, fazer um movimento fluido, filmar diferentes planos de uma mesma ação, acompanhar um personagem —, passamos a produzir vinhetas, de modo a que os alunos começassem a entender o processo de construção de um filme. Era impressionante ver como alguns alunos, em especial Takumã e Magiká, logo estavam filmando bem e com segurança.

Fazíamos os exercícios pela manhã, revíamos os materiais filmados à tarde e, à noite, havia sessões de cinema para toda a comunidade, na grande praça da aldeia. Buscávamos trazer novas referências fílmicas, não televisivas, incluindo aí vídeos realizados por indígenas. As sessões noturnas eram uma festa e suscitavam o interesse de todos, desde as crianças até os mais idosos. Aos poucos fomos incluindo na programação os materiais filmados pelos alunos, principalmente as longas sequências de rituais e as lutas intertribais. A plateia preferia ver sequências completas de cantos e danças, e não se satisfazia com planos breves que cortavam as ações rituais ao meio.

19 A Aikax (Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu) foi oficialmente criada em novembro de 2002 e, ao longo de seus 20 anos de existência, captou e executou inúmeros projetos com recursos de órgãos públicos e de ONGs.

A montagem era vista como uma interrupção indesejada da temporalidade estendida e repetitiva do ritual. Durante as sessões noturnas de projeção na praça, ouvíamos a reclamação: “Por que vocês cortam os cantos e as danças antes que terminem?”.

Essa percepção não era, porém, o principal obstáculo ao avanço do trabalho dos jovens cineastas Kuikuro em formação. Era preciso sobretudo convencer a comunidade de que eles podiam legitimamente operar a câmera, de que ela não era apenas coisa dos e para os brancos. Em uma passagem de *O manejo da câmera*,<sup>20</sup> curta produzido como *making of* para o DVD *Cineastas indígenas – Kuikuro* (2007),<sup>21</sup> os jovens cineastas deixam isso bem claro, lembrando que nas primeiras oficinas as pessoas não os deixavam filmar e lhes admoestavam, dizendo: “Ei! Vocês não são brancos, não!”.

Filmes de oficina são feitos de acasos e circunstâncias. Novembro é alta estação do pequi — quase tudo gira em torno dessa árvore frutífera cultivada pelos altoxinguanos em extensos pomares. O pequi tem donos, histórias, festas, além de ser um produto alimentar muito apreciado. Em nossas oficinas, os filmes surgiram dos próprios exercícios, pois cada tomada era o produto da interação entre os realizadores e os acontecimentos em curso na aldeia. Foi assim que nasceram as duas primeiras produções videográficas Kuikuro: *O dia em que a lua menstruou*<sup>22</sup> resultou de um eclipse lunar que ocorreu durante a oficina de 2003, enquanto *Cheiro de pequi*<sup>23</sup> surgiu de uma festa do pequi que ocorria enquanto oferecíamos a primeira oficina em 2002. Na ocasião, os donos do ritual eram os pais de Takumã, fato muito conveniente, pois nem todos se dispunham a ser perturbados pela câmera dos aprendizes. De modo

20 *Kahehijü ügühütu: o manejo da câmera*. Vídeo realizado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Coordenação e produção: Carlos Fausto e Vincent Carelli. Rio de Janeiro: Documenta Kuikuro. 17', 2006.

21 *Cineastas indígenas: Kuikuro*. DVD contendo dois médias-metragens e dois curtas-metragens realizados pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Coordenação e produção: Carlos Fausto e Vincent Carelli. Realização: Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, Documenta Kuikuro e Vídeo nas Aldeias. 2007.

22 *Nguné elü: o dia em que a lua menstruou*. Vídeo realizado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Coordenação e produção: Vincent Carelli e Carlos Fausto. Olinda: Vídeo nas Aldeias. 28', 2004.

23 *Imbé gikegü: cheiro de pequi*. Vídeo realizado pelo Coletivo Kuikuro de Cinema. Coordenação e produção: Vincent Carelli e Carlos Fausto. Olinda: Vídeo nas Aldeias. 36', 2005.

orgânico, o filme brotou dessa relação e de uma coincidência temporal entre a estação do pequi e a oficina.

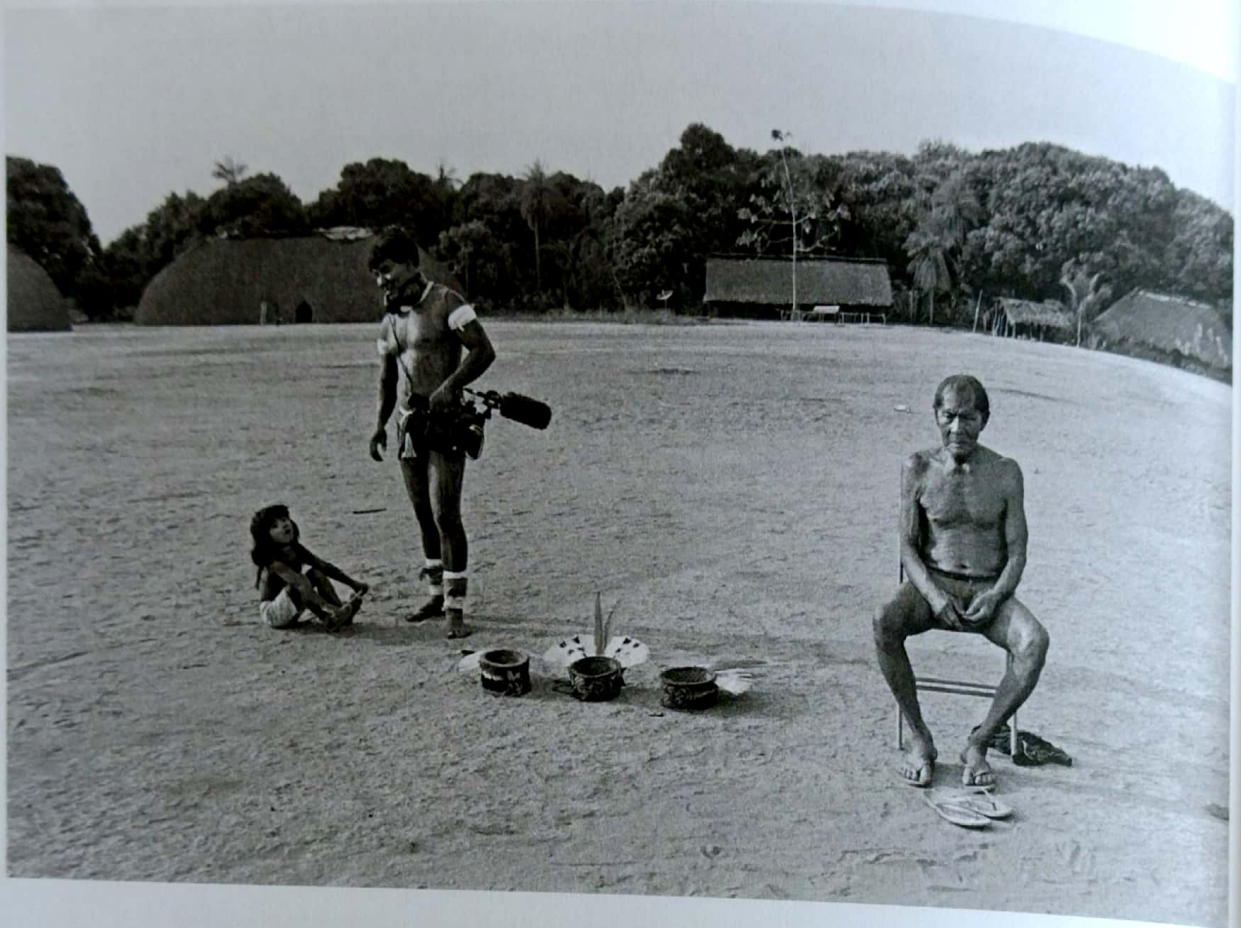
À medida que os filmes ficavam prontos e eram bem recebidos em festivais, os jovens cineastas ganhavam prestígio, e as filmagens começavam a se tornar parte da vida da aldeia. O grande cantor Kamankgagü, recentemente falecido, foi um dos primeiros a recusar ter um jovem — no caso Takumã — seguindo-o o dia todo com uma câmera, um dos exercícios das oficinas. Passada quase uma década, ele se tornaria o magnífico personagem masculino de *As hiper mulheres*, enchendo a tela de humor e poesia.

Assim, pouco a pouco, a câmera foi trocando de mãos. Ao mesmo tempo, a sua finalidade parecia também estar mudando. De início, ela deveria servir ao trabalho de “guardar a cultura”. Na câmera deveriam caber todos os cantos e danças, todos os passos e compassos, todas as coreografias e histórias que compõem o universo rito-mito-musical Kuikuro. Esse trabalho, contudo, demorou a decolar, pois não havia um acordo claro sobre como remunerar os cantores e qual destino dar às gravações: afinal de contas, uma vez gravado pela Associação, quem poderia ter acesso a esse conhecimento?<sup>24</sup> O paradoxo era o seguinte: os cantos são objetos de valor e conferem prestígio a quem sabe executá-los corretamente. Contudo, a tradição musical é tão extensa que, se memorizada por poucas pessoas, estará sempre em risco. Se, ao contrário, muitas pessoas a dominarem, esse conhecimento se torna comum, deixando de conferir prestígio a quem o possui. É o famoso *catch-22*.

Acerta altura do processo, criamos o “Coletivo Kuikuro de Cinema” (CKC), uma designação que nos serviu para enfrentar as questões espinhosas da atribuição de autoria. No caso dos filmes de oficina produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, pairava uma desconfiança em relação à natureza e à autoria do produto final. Afinal de contas, quão “indígenas” seriam aqueles filmes indígenas? Quem determina o estilo, a estética, o partido? Se tudo cabe na câmera, cabe de maneiras diversas? Esta era uma pergunta que circulava à boca pequena, sobretudo no meio cinematográfico.

A questão não é improcedente, mas um dos pontos pouco explorados na discussão é o fato de que estão em jogo aqui *pelo menos* duas concepções de autoria: de um lado, aquela tributária da

24 FAUSTO, Carlos. “How Much for a Song”. *Op. cit.*



Gerações reunidas:  
Takumã, sua filha e  
seu avô durante as  
filmagens de *As hiper  
mulheres*, 2010  
Carlos Fausto

Gravação com o  
mestre de cantos,  
Tsaná, cujo extenso  
conhecimento  
musical proveio de  
seu pai Tagukagé



Equipe de *Cheiro de  
pequi*: Vincent Carelli,  
Kanu, Sedê, Takumã,  
Mutuá, Mahajugi,  
Asusu, Leo Sette;  
agachado: Carlos  
Fausto e a filha de  
Mutuá, 2005

concepção ocidental moderna de indivíduo, enquanto agente dotado de uma interioridade singular, da qual emana um poder criativo particular; de outro, uma noção indígena, na qual a autoria reside antes em uma cadeia de relações que se estende até uma fonte original. No primeiro caso, a autoria depende de um vínculo gerativo entre um produtor (o criador) e um produto (a criação), que é a expressão inalienável de uma inspiração singular. No segundo caso, em vez de criação, temos apropriação: o vínculo é constituído pela captura de algo que é sempre de outrem. Assim, por exemplo, um canto pode ser a emissão vocal de um ser não humano apropriado por um humano que, em seguida, o reproduz em uma execução ritual. Para simplificar, poderíamos chamar a fonte de "autor", e o cantor de "intérprete", mas isso é uma tradução imperfeita, pois a fonte não é um autor, mas o próprio canto: a emissão vocal do cantor convoca a presença da fonte, pois é um índice em contiguidade com esta.<sup>25</sup>

A produção cinematográfica indígena é um lugar de encontro e negociação entre modos diversos de conceber a autoria e a criatividade. E é um lugar particularmente interessante dado o caráter coletivo da atividade cinematográfica. Tanto no cinema de autor como no industrial é preciso criar a ficção de trabalho autoral, já que boa parte do que acontece é coletivo. É preciso cortar a rede por meio de categorias estanques, criando uma hierarquia fixa, no ápice da qual está o diretor-criador. Quem já trabalhou em uma oficina de vídeo sabe que esse caráter coletivo é ainda mais pronunciado, pois partimos de uma só distinção (professores e alunos) e dois fazeres ativos: os professores ensinam, e os alunos realizam. A oficina não é uma atividade na qual temos um agente e um paciente, mas sim, pelo menos, dois agentes. Quem é o autor do produto realizado por essa agência múltipla?

De resto, sempre me pareceu que a câmera filmadora é um poderoso canal de transmissão oral-imagético, que preserva certa textura do mundo indígena quando operada por mãos e olhos indígenas. Em certa medida, pois, tudo pode caber dentro dela e de diversas formas.

25 Não quero dizer com isso que, tanto "aqui" como "lá", não haja mais de uma concepção de autoria. Os Kuikuro, por exemplo, possuem um estilo chamado *kuãbü*, em que todos os cantos são compostos ("costurados", como dizem) por um autor presente à ação ritual. Por sua vez, nós também temos modos legítimos de coletivizar a autoria para dissolver a individualidade do criador. A própria invenção do autor tem uma longa e complexa história, que não cabe refazer aqui.

Em 2007, terminamos de construir uma casa de alvenaria com 70 m<sup>2</sup> em Ipatse, que se tornaria o Centro de Documentação Kuikuro. Nesse mesmo ano, comemorávamos o lançamento do DVD contendo dois filmes média-metragem e dois curtas. Era motivo para festa. Festejar é uma especialidade altoxinguana. A vida cotidiana é marcada por diversas ações rituais, maiores ou menores, que acabam desembocando em uma grande festa. Foi o que fizemos.

Convidados pelo cacique Afukaká, centenas de indígenas de outras aldeias compareceram, trazidos pelas principais lideranças do Xingu, aí incluindo Kiuusi, chefe Khisêtje que, tradicionalmente, não participa dos rituais intertribais altoxinguanos. Compareceram também “chefes” não indígenas, entre eles o então presidente da Funai, Márcio Meira, assim como amigos, pesquisadores e dezenas de jornalistas. A festa foi noticiada na primeira página na *Folha de S. Paulo*, em 29 de julho de 2007. Assinada por Rafael Cariello, a matéria tinha como título “Choque de civilizações”, que evocava o contraste entre o pessimismo da nova série documental de Washington Novaes (*Xingu, a terra ameaçada*) e a aposta dos filmes indígenas ao se apropriarem da magia dos brancos para reverterem uma assimetria histórica.

Foi Washington quem nos franqueou o acesso aos meios de comunicação. Ele queria lançar sua nova série no Xingu e, ao tomar conhecimento da festa Kuikuro, entrou em contato propondo que somássemos forças. Da perspectiva Kuikuro, era um bom negócio. Além de trazer uma tela de projeção enorme, Washington conseguiria viabilizar a vinda de dezenas de jornalistas à aldeia. À medida que chegavam, os repórteres eram recebidos por indígenas em traje de gala local, mas também com câmeras, microfones e rádios portáteis de comunicação. Entrevistado pela *Folha*, Mutuá, então presidente da Aikax, deixou bem claro o que queria: “Isso é para o mundo ver qual é a nossa organização aqui na aldeia. Muitos brancos não tiveram a oportunidade de conhecer os índios. Outros nem quiseram saber.”<sup>26</sup>

Tudo havia sido planejado com antecedência: não podíamos deixar a festa ser ofuscada pelo lançamento da série de Washington, a despeito da amizade e do respeito que os Kuikuro nutriam por ele. Era preciso que os jornalistas entendessem que tinham vindo a uma autêntica festa do cinema indígena. Melhor, então, deixar isso claro de saída. A cada vez que um avião pousava,

26 CARIELLO, Rafael. “Choque de civilizações”. *Folha de S. Paulo*, 29.07.2007.

Mutuá ia recepcionar os recém-chegados, agradecendo-lhes a presença com seu sorriso cativante e entregando-lhes o convite da inauguração do Centro de Documentação. Junto com Mutuá, seguiam membros do Coletivo Kuikuro de Cinema, de tal modo que, mal aberta a porta da aeronave, os visitantes se viam expostos não só ao calor e à poeira como também às câmeras indígenas. Era preciso inverter o jogo: os jornalistas estavam lá para serem capturados pelas câmeras indígenas.

A festa legitimou tanto o trabalho de formação de cineastas quanto o de documentação dos cantos. Este último havia finalmente deslanchado após as gravações das músicas de flauta *kagutu*, em 2006, com Jakalu. Após a festa de inauguração, as portas se abriram de vez. O CKC passou a ser procurado para gravar novos conjuntos rituais, incluindo o repertório de cantos femininos — em particular aqueles do festival *lamurikumã*, conhecido em Kuikuro como *Itãokuegü* ou “Hiper Mulheres”. Daí brotou um novo projeto de filme.

Ao longo da década em que trabalhei com audiovisual entre os Kuikuro, por diversas vezes tentamos incorporar mulheres no processo. Chegamos a ter duas jovens como alunas, mas a experiência não foi adiante. A reunião de rapazes e garotas no mesmo espaço logo gerou ciúmes, e o clima azedou entre eles, de tal forma que o cacique Afukaká nos pediu para não insistir em criar um time misto. Ademais, se já havia resistência à filmagem dos rapazes — “ei, vocês não são brancos, não” — isso era ainda mais patente em relação às meninas com a câmera na mão.

É verdade que algumas mulheres ganharam proeminência como narradoras, principalmente em *Cheiro de pequi*, mas isso resultou de um desencontro feliz: como os homens adultos não davam atenção aos jovens cineastas, eles recorreram às suas mães, que, claro, se dispuseram a ajudá-los prontamente. No mesmo filme, onde há uma ficcionalização do mito de origem do pequi, conseguimos incorporar duas atrizes: a grande cantora Kanu, uma verdadeira Hiper Mulher, e a jovem Sedê. Trouxemos também Isabel Penoni, uma de nossas parceiras, para desenvolver um trabalho de dramaturgia com as mulheres Kuikuro, que resultaria no curta-metragem *Porcos raivosos* (2011),<sup>27</sup> dirigido

27 *Porcos raivosos*. Curta-metragem dirigido por Isabel Penoni e Leonardo Sette. Produção: Carlos Fausto e Takumã Kuikuro. Aikax e Lucinda Filmes. 9', 2012.



Inauguração  
do Centro de  
Documentação  
Kuikuro, 2007  
Vincent Carelli



Mãe e filha, Ájahi e  
Kanu dançam juntas;  
a mãe se assegura  
de que a filha está  
executando bem o  
que aprendeu, 2010

Carlos Fausto



por ela e Leonardo Sette. Porém, foi com o longa-metragem *As hiper mulheres* (2011) que elas de fato dominaram a cena.

À época, eu queria encerrar minha participação no projeto audiovisual Kuikuro com um filme inspirado na documentação que havíamos realizado. Meu desejo era transmitir ao espectador não indígena a dimensão e beleza da tradição musical local, sua intensidade afetiva, assim como o medo, igualmente intenso, de vê-la se perder. Um edital do Iphan — dos bons e velhos tempos em que o MinC existia e apoiava as culturas indígenas — permitiu viabilizar a ideia. Por sugestão de Bruna Franchetto, decidimos nos concentrar no saber musical feminino e, com um argumento na cabeça, aportamos na aldeia de Ipatse em março de 2010 para iniciar as filmagens. De início, queríamos fazer um filme diferente dos anteriores — um filme mais intimista, que não se resolvesse em uma grande festa final. As mulheres, porém, logo subverteram nosso objetivo inicial.

Havia cerca de 30 anos que não se realizava o ritual das Hiper Mulheres na aldeia de Ipatse. Da última vez que isso ocorrera, no início dos anos 1980, a cantora principal havia sido Ájahi, que desde então transmitira esse conhecimento à sua filha Kanu. Esta, porém, jamais tivera a oportunidade de liderar um ritual em sua integralidade. O “dono” da festa era, então, Kamaluhé, um homem de origem Matipu, com família pequena entre os Kuikuro. Para ele, era extremamente difícil mobilizar o trabalho necessário para produzir uma grande festa.<sup>28</sup> Durante anos, as mulheres pediram-lhe que desse esse passo, mas ele se sentia inseguro e vacilava. Foi então que algumas mulheres divisaram um plano. Se a equipe de filmagem se compromettesse a fornecer combustível, linhas de algodão e miçangas, talvez Kamaluhé topasse fazer a festa. Dito e feito.

Foi assim que as mulheres se utilizaram do projeto audiovisual para seus próprios fins. Elas não estavam lá para serem filmadas pelo CKC, mas sim para que o CKC e seus parceiros não indígenas realizassem um desejo: o de, como diz a avó de Takumã no filme, “cantar mais uma vez”. O passo decisivo foi dado quan-

28 Todo ritual tem um “dono” (*oto*), que é a pessoa responsável por viabilizar a festa. É o dono e sua família que alimentam os convidados, sejam eles humanos ou não humanos. Normalmente, uma pessoa se torna dona de um ritual após ter sido atacada pelo bicho-espírito (*itseke*) associado a esse ritual. Se curado, o ex-paciente passa a ser responsável por promover a festa. Ver: FAUSTO, Carlos. “Sangue de lua: reflexões ameríndias sobre espíritos e eclipses”. *Journal de la Société des Américanistes*, n. 96, 2012, pp. 63-80.

do encenamos a sequência que abre o filme: o avô de Takumã saindo de sua casa e indo até a casa de Kamaluhé para solicitar formalmente que realizasse o ritual. Aquele pedido encenado era o xeque-mate. Assim, tudo ficou marcado para setembro, quando retornaríamos para filmar a grande festa.

Havia ainda um obstáculo a superar. Kanu, a única cantora capaz de liderar de cabo a rabo o ritual, estava doente, bem doente. Esse drama gerou a trama da primeira parte do filme: Kanu ficaria boa a tempo de cantar? Sem ela, haveria futuro para o ritual de lamurikumã entre os Kuikuro? A vida real teceu, assim, o próprio roteiro do filme na delicadeza e efemeridade da vida humana. Estava lá, sem que fosse preciso dizê-lo, todo o medo e a intensidade afetiva que levava Afukaká a definir seu projeto de “guardar a cultura”.

Um conhecimento tão precioso como esse, que define a relação de uma coletividade consigo mesma e com os outros, que confere um sentimento de existência coletiva no futuro por meio de uma relação com o passado, não pode ficar apenas guardado. Acervos são frágeis, aquilo que se guarda também se perde, mesmo que seja em museus, como aprendi na própria pele.<sup>29</sup> Ademais, meu ímpeto ao aceitar o convite de Afukaká nunca fora gravar para guardar, mas gravar para reanimar. O regime de mutismo museológico pouco serve à vida ritual. Ele é apenas um último recurso. Conversamos sobre isso inúmeras vezes na aldeia, fizemos reuniões, criamos um sistema de empréstimo controlado de *pen drives* para as pessoas interessadas no aprendizado, pensamos em pagar os mestres de canto para acompanhar os aprendizes. Nada disso prosperou, talvez pelo fato de Wewito não nos ter contado o segredo de como reavivar o mundo capturado pela câmera.

Continuei a ir ao Xingu anualmente para ver os amigos e dar continuidade às minhas pesquisas. Takumã se tornou um cineasta reconhecido, estabeleceu novas parcerias e seguiu adiante. Após terminar o mestrado em antropologia social no Museu Nacional, Mutuá foi eleito vereador em Gaúcha do Norte por um mandato. Afukaká e seu cunhado Jakalu continuaram a ditar o rumo e o ritmo da vida na aldeia. Kanu

29 FAUSTO, Carlos. “Under Heavy Fire: Brazil and the Politics of Anti-Memory”. *Latin American Antiquity*, v. 31, n. 2, 2020, pp. 247-255.

acabou de ensinar à sua filha mais nova os cantos das Hiper Mulheres. E, assim, passaram-se os anos.

Em 2017, o ritual da mandioca, que há muito estava adormecido, foi novamente realizado. A festa rolava animada, com cantos tradicionais em *arawak* entremeados a cantos *kuābū*, compostos ao sabor da hora, em geral com tom jocoso e crítico. Em meio ao agito, dançando e fotografando, parei. Olhei com atenção e percebi que algo havia mudado. A participação de jovens, homens e mulheres, era notável. Com muita desinibição e alegria, eles desfilavam pela praça executando seus próprios *kuābū*, criados para a ocasião. Soube também que vários deles estavam aprendendo repertórios tradicionais, e alguns já tinham se apresentado fora da aldeia, em espetáculos para não indígenas — uma modalidade talvez menos “autêntica” (e certamente menos exigente), mas que hoje faz parte das motivações da juventude.

Perguntei a Yamaluí, irmão de Mutuá, como isso havia acontecido: “Ah, eles estão aprendendo com as nossas gravações”. Fiquei surpreso, pois Yamaluí tinha ficado responsável por controlar o empréstimo das gravações de modo “ordenado” (*tüengaki*), utilizando os *pen drives* depositados no Centro de Documentação. Esse fora o acordo a que tínhamos chegado para contornar a resistência dos mestres cantores em deixar suas gravações circularem amplamente. Mas o fato concreto é que elas tinham vazado. Agora, contou-me Jamaluí, os jovens circulam as gravações de celular a celular, por *bluetooth*.

Esbocei um sorriso. A magia dos brancos me parecia estar sendo posta a serviço da autonomia e poesia indígenas. Sem precisar impor uma métrica de autenticidade, pensei que isso era bom e voltei à festa em toda a sua animação.

CARLOS FAUSTO é antropólogo, professor titular no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Global Scholar da Universidade de Princeton. Realiza pesquisas na Amazônia desde 1988. Documentarista e fotógrafo, codirigiu com Takumã Kuikuro e Leonardo Sette o longa-metragem *As hiper mulheres*. Coordena projetos de capacitação e videorealização com o Vídeo nas Aldeias e a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu.