

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Carolina Lima Canguçu

O CINEMA HUNI KUÍ NO “TEMPO DA CULTURA”

BELO HORIZONTE

2016

Carolina Lima Canguçu

O CINEMA HUNI KUĨ NO “TEMPO DA CULTURA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

BELO HORIZONTE

2016

301.16

Canguçu, Carolina Lima

C222c

2016 O cinema Huni Kuĩ no "tempo da cultura"
[manuscrito] / Carolina Lima Canguçu. - 2016.

115 f. : il.

Orientador: César Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Documentário(Cinema) –
Teses. 3. Índios Kaxinawá – Teses. I. Guimarães, César
Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Carolina Lima Canguçu

O CINEMA HUNI KUÍ NO “TEMPO DA CULTURA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Clarisse Maria Castro de Alvarenga FAE-UFMG (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Cláudia Cardoso Mesquita FAFICH-UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 30 de maio de 2016.

Agradecemos

Ao pajé Agostinho Ika Muru e à família Manduca Mateus: Isaka, Dani, Ixã, Itsairu, Tadeu, Busê, Ayani, Shane, Carlos, Ikuani, Valcilda, Genilda, Maspã, e as crianças.

Ao meu orientador e amigo, César Guimarães.

Aos txais: Terri Aquino, Vincent Carelli, Zezinho Yube, Joaquim Maná, Maria Siriani, Ingrid Weber, mestres e referências que contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos professores Maria Inês de Almeida, Ruben Caixeta, Roberta Veiga, André Brasil e Cláudia Mesquita, pelas valiosas sugestões.

Aos cineastas indígenas com os quais trabalho e que muito me ensinam, em especial a Isael Maxakali.

À Filmes de Quintal, lugar de formação, luta e resistência pelo cinema.

Ao Vídeo nas Aldeias, nossa escola de cinema.

A Ana Carvalho, Junia Torres, Carla Italiano, Roberto Romero, Milene Migliano, Renata Otto, Glaura Cardoso, Siomara Faria, Rafael Fares, amigos e parceiros de trabalho que muito contribuíram para a existência desta pesquisa.

Aos colegas de mestrado Ruy Marques, Carol Antunes, Luís Moura, Hannah Serrat e a todos da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem e do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, do PPGCOM FAFICH-UFMG.

À Capes, pelo apoio financeiro.

A todos os mestres e camaradas da Capoeira Angola.

À minha família, Sileia, Olimpio e Gabriel pelo apoio incondicional.

À Luana, companheira de travessia.

RESUMO

O povo indígena Huni Kuĩ, do Acre, conta sua história dividindo-a em cinco tempos: das malocas, das correrias, do cativoiro, dos direitos e da cultura. O primeiro tempo, o das malocas, refere-se à época anterior ao contato com os brancos. No tempo atual, após muitas lutas para garantir sua sobrevivência, os Huni Kuĩ retomam algumas de suas práticas e narrativas míticas e se reinventam. Esta pesquisa se propõe a investigar o lugar e o papel do cinema no novo “tempo da cultura” vivido pelos Huni Kuĩ. Para isso, aproximamos a categoria indígena “tempo da cultura” às formulações de Manuela Carneiro da Cunha em torno da “cultura com aspas” para compreender como os filmes realizados pelos Huni Kuĩ se tornaram um modo de expressão e de elaboração das novas condições que lhes permitiram ressituar sua experiência histórica e sua memória.

Palavras-chave: Cinema Indígena. Huni Kuĩ. Kaxinawá. Cinema documentário. “Tempo da cultura”. “Cultura com aspas”. Acre.

ABSTRACT

The Huni Kuĩ people, an indigenous group that live in the state of Acre in Brazil, storytell their story in five parts: the time of the huts, of the raids, of the captivity, of the rights and of the culture. The first period of time, the huts, refers to the time before the contact with the whites. At the present time, after many struggles to ensure their survival, the Huni Kuĩ are rebuilding some of their practices and mythical narratives, and reinventing themselves. This research aims to investigate the place and the role of cinema in the new "culture time" lived by the Huni Kuĩ. For that, we approach the indigenous category "culture time" to the researcher Manuela Carneiro da Cunha's formulations around the "culture with quotes" to understand how the films made by the Huni Kuĩ have become a way of expression and development of the new conditions that allowed them to replace their historical experience and memories.

Keywords: Indigenous cinema. Huni Kuĩ. Kaxinawá. Documentary cinema. "Culture time". "Culture with quotes". Acre.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 OS CINCO TEMPOS DA HISTÓRIA HUNI KUĨ.....	11
3 <i>YUXIN XARABU</i> , OS FILMES COMO POLÍTICA CULTURAL	19
4 O INÍCIO DE UM CINEMA HUNI KUĨ	29
4.1 Osair Sales Siã.....	29
4.2 Vídeo nas Aldeias	35
4.3 Zezinho Yube	40
4.4 Pajé Agostinho Manduca Mateus Ika Muru: de seringueiro caboclo a pajé <i>dauya</i>	55
5 CINEMA COMO LUGAR DE ELABORAÇÃO DA “CULTURA”	61
6 A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DA “CULTURA”	68
6.1 <i>Basne Puru, a aranha encantada e Shuku Shukuwe, a vida é para sempre: uma comparação</i>	68
6.2 A agência do cinema: <i>Ma Ë Dami Xina, Já me transformei em imagem</i>	85
6.3 O cinema-verdadeiro: <i>Xinã Bena, novos tempos</i>	93
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS.....	111
APÊNDICE A – FILMOGRAFIA	114

1 INTRODUÇÃO

Em março de 2014, movida pela vontade de contribuir com os estudos sobre a extensa, diversa e contínua produção cinematográfica dos coletivos indígenas e pelo desejo de aprofundar a reflexão em torno dos trabalhos em cinema que realizo junto aos Huni Kuĩ do Acre desde 2010¹, iniciei o curso de mestrado junto ao PPGCOM da FAFICH-UFMG. Desde 2006, trabalho em projetos de formação audiovisual pela Associação Filmes de Quintal (MG), na qual atuo também na produção e curadoria do *Forumdoc.bh, Festival do filme documentário e etnográfico*. Somos parceiros do Vídeo nas Aldeias (VNA) (PE), com quem realizamos diversos trabalhos e que constantemente nos convidam para ministrar oficinas de audiovisual junto a diferentes povos indígenas. Já trabalhei com os Huni Kuĩ, os Maxakali, os Manoki, os Suruí Paiter, os Kanoê, os Yawanawá, os Krenak, os Pataxó, os Xakriabá, os Xucuru-Kariri e os WaiWai. Em 2009, desenvolvi trabalhos de pesquisa e formação de professores indígenas das etnias de Minas Gerais no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) da UFMG, no qual trabalhei por dois anos.

Esta pesquisa é, portanto, uma oportunidade de gerar uma reflexão aprofundada em torno dos trabalhos que realizei junto aos povos indígenas. Ao invés de tentar fazer um trabalho panorâmico, que tentasse abranger as diversas experiências, optei por me concentrar em uma filmografia específica, a dos Huni Kuĩ, de um lugar determinado, a aldeia São Joaquim Centro de Memória, em torno de um protagonista e pensador do cinema Huni Kuĩ, o pajé Agostinho Ika Muru.

Ao longo da pesquisa, encontrei dezenas de filmes e materiais brutos produzidos na aldeia São Joaquim. Decidi recortar o *corpus* para que pudéssemos acompanhar, nos filmes, o processo que orientou suas escrituras. A pesquisa foi sendo construída no encontro com os filmes e com as questões que eles suscitavam. Busquei compreender por dentro os processos de criação que os filmes traziam, seus agentes, seus protagonistas, seus criadores, os movimentos que os geraram e que eles impulsionaram.

¹ Em 2010, participei da implantação do Ponto de Cultura da aldeia São Joaquim, onde ministrei oficinas de edição de vídeo. Em 2011, realizamos o projeto *Livro Vivo*, de publicação das anotações do pajé Agostinho Muru sobre as medicações da floresta e do filme *Shuku Shukuwe*, que montei e co-dirigi. Em 2013, elaborei, junto ao filho de Agostinho, Isaka, o projeto *Txirin, o batismo do gavião*, aprovado pelos editais *Prêmio Culturas Indígenas do Acre* (2014) e *Pontos de Cultura Indígena*, do Ministério da Cultura (2015). Em 2014, digitalizei grande parte do material bruto Huni Kuĩ existente no acervo do Vídeo nas Aldeias e o levei para ser arquivado no Ponto de Cultura da aldeia São Joaquim, onde traduzimos para o português todas as entrevistas do pajé Agostinho Muru. Em 2016, ministrei uma oficina de audiovisual na aldeia Mucuripe (*Mibayã*), no rio Tarauacá, durante um encontro de pajés, a convite de Zezinho Yube.

A partir do estudo dos filmes e levando em conta as formulações criadas pelos próprios indígenas, propus uma aproximação entre a categoria indígena “tempo da cultura” – na qual se inserem os filmes realizados por eles – e a formulação de Manuela Carneiro da Cunha sobre o uso reflexivo da noção de *cultura* pelos índios, que ela chama de *cultura com aspas*.² A pesquisa se voltou para os processos de mediação peculiares oferecidos pelo cinema na construção do “tempo da cultura” Huni Kuĩ.

Escolhi dois filmes – *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008) e *Xinã Bena, novos tempos* (Zezinho Yube, 2006) – que explicam seus contextos de realização e a história do contato dos Huni Kuĩ com os brancos segundo a periodização criada pelos índios, e outros dois filmes que apelam a recursos da ficção – *Basne Puru, a aranha encantada* (Tadeu Siã, 2008) e *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* (Agostinho Manduca, Ika Muru, 2012). Os filmes, reflexivos e autorreflexivos³, inscrevem seus processos de feitura na própria narrativa fílmica, o que é muito importante para compreendermos os processos simultaneamente fílmicos e históricos que neles se apresentam. Os filmes que lançam mão dos recursos da ficção colocam as histórias e os mitos para circular sob novas e diferentes formas.

O trabalho partiu inicialmente do filme *Já me transformei em imagem*, disparador dos primeiros questionamentos em torno do uso do audiovisual pelos Huni Kuĩ. *Já me transformei em imagem* sistematiza o processo sociohistórico do contato dos Huni Kuĩ com os brancos, dividindo a sua história em períodos que configuraram diferentes situações de convivência com os não indígenas. Os Huni Kuĩ afirmam viverem hoje o “tempo da cultura”, após muitos anos de violento contato com os brancos. Esse filme aborda a utilização do cinema pelos Huni Kuĩ no atual “tempo da cultura”, relacionando-o ao contexto histórico que o ampara. A análise desse filme acabou por conduzir à história contada do ponto de vista dos Huni Kuĩ e levou o trabalho a considerar também outros filmes realizados por eles.

O filme *Xinã Bena, novos tempos* foi resultado da primeira experiência de oficinas de formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias (VNA) em terras Huni Kuĩ. Duplamente

² A noção de *cultura com aspas*, desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha, está também relacionada aos trabalhos que ela desenvolveu junto às populações indígenas do Acre (em uma dessas ocasiões, ela atuava pelo Conselho Nacional de Gestão do Patrimônio Genético – CGEN –, elaborando com os índios seus direitos intelectuais sobre o uso do Kampô, ou vacina do sapo). Seus trabalhos renderam diversas publicações, dentre elas a *Enciclopédia da Floresta – o Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações* (2002), em parceria com o antropólogo acreano Mauro Almeida, um dos intelectuais mais atuantes da região.

³ Os filmes estudados são lugares de reflexão e de elaboração dos discursos em torno dos diferentes tempos vividos pelos Huni Kuĩ, bem como em torno do próprio fazer fílmico. São reflexivos quanto à construção da cultura (por isso as aspas) e autorreflexivos quanto à escolha dos seus procedimentos expressivos. Esses dois gestos se inscrevem na escritura dos filmes.

reflexivo, *Xinã Bena, novos tempos* trata ao mesmo tempo do processo histórico em que se insere e do próprio fazer filmico. Assim como *Já me transformei em imagem*, esse filme tem como tema central a chegada do cinema à aldeia.

Após a experiência de oficina que resultou em *Xinã Bena*, com a permanência dos equipamentos na aldeia, os moradores da aldeia São Joaquim realizaram, sem a presença da equipe VNA durante as gravações, o filme *Basne Puru, a aranha encantada*, que constrói uma encenação dos mitos de origem da tecelagem e dos *Kene* (grafismos). Esse filme é muito peculiar, pois exhibe uma experiência pioneira e autônoma dos Huni Kuĩ da aldeia São Joaquim.

Shuku Shukuwe, a vida é para sempre, filme protagonizado e idealizado pelo pajé Agostinho Muru antes de seu falecimento, propõe outro tipo de encenação para contar o mito de origem das ervas medicinais; ele fala da transformação (*damiai*) – das pessoas em ervas, do sangue animal em um Huni Kuĩ que adquire doenças, e dos seres que conquistaram a vida eterna – como condição fundante da existência das coisas do mundo. *Shuku Shukuwe* é um filme-presságio de Agostinho, que se serviu do cinema para deixar seus últimos ensinamentos na Terra.

A dissertação procurou investigar o cinema Huni Kuĩ à luz das experiências do pajé Agostinho Muru, que fez dos filmes lugar de elaboração da sua própria história e da “cultura” do seu povo. Nomear e situar as práticas materiais e simbólicas – dizer “isso é nossa cultura” – é um gesto revelador de processos de reconhecimento interno e externo. Este trabalho se dedicou, portanto, a demonstrar como, ao se engajarem na feitura dos filmes, os Huni Kuĩ fizeram do cinema um meio de elaboração da sua cultura, que atua dentro e fora dos espaços (territoriais e simbólicos) da aldeia.

A dissertação foi organizada em cinco capítulos. Os dois primeiros fazem percursos introdutórios: o primeiro capítulo trata da periodização da história Huni Kuĩ feita por eles mesmos, a qual é apresentada no filme *Já me transformei em imagem*. Apresentamos os tempos vividos pelos Huni Kuĩ para compreendermos alguns aspectos que levaram ao atual “tempo da cultura”, atentos especialmente ao seu impulso provocado pelo “tempo dos direitos”.

No segundo capítulo, apresentamos as “políticas culturais” (CARNEIRO DA CUNHA; CESARINO, 2014) em relação aos povos indígenas que mais se destacam atualmente – a escola indígena e os projetos de patrimonialização dos saberes tradicionais – e que estão diretamente relacionadas à produção e à circulação dos filmes feitos pelos índios. Entre os Huni Kuĩ, tais “políticas culturais” se revelaram contextos importantes para a

realização, exibição e distribuição dos filmes, processos que são muito relevantes para a construção do “tempo da cultura”. É importante dizer que os “direitos” alcançados pelos Huni Kuĩ no fim do século XX não abarcam todos os povos indígenas no Brasil. Ao contrário, as populações indígenas sofrem sistematicamente a negação dos seus direitos à terra (como é o caso dos Guarani Kaiowá e dos Tupinambá) ou dos modos de viver livremente nas que lhes restaram, como é o caso dos Munduruku, atingidos por barragens, ou daqueles que sofrem com a mineração, com o tráfico de madeiras e drogas etc. Em um contexto desfavorável na relação com o Estado e com a sociedade envolvente, as políticas de “valorização cultural” surgidas após a Constituição de 1988 se revelaram estratégicas para as comunidades indígenas. Nesses processos, os grupos afirmam suas diferenças e se constituem enquanto grupos étnicos, o que os fortalece na reivindicação dos seus direitos.

No terceiro capítulo, propomos um traçado que aponta marcos e protagonistas decisivos para o surgimento e o desenvolvimento de uma filmografia Huni Kuĩ. Acreditamos que o conjunto dos filmes, os atores envolvidos, o histórico de mais de trinta anos de sua realização e a diversidade de procedimentos utilizados nos filmes fizeram emergir os aspectos peculiares do cinema Huni Kuĩ. Fizemos um trabalho exploratório em torno dos filmes, acompanhando os agentes, tentando compreender como esses filmes se encaixam nos movimentos de periodização que eles criaram e que os guiam. Após esse percurso, apresentamos, no quarto capítulo, a noção de *cultura com aspas*, de Manuela Carneiro da Cunha, para, em seguida, no quinto capítulo, analisarmos como ela foi produzida com os recursos expressivos do cinema.

2 OS CINCO TEMPOS DA HISTÓRIA HUNI KUÏ

O filme *Já me transformei em imagem* relata como os Huni Kuï contam sua história, dividindo-a em cinco tempos. Do “tempo das malocas”, antes do contato com os brancos, ao atual “tempo da cultura”, os Huni Kuï passaram pelas “correrias”, pelo “cativeiro”, até conquistarem os “direitos” à terra. Essa maneira de entender a história indígena acreana através de uma periodização própria foi criada e elaborada pelos indígenas e adotada em diversas publicações e por estudiosos da região⁴. *Já me transformei em imagem* constrói uma periodização que vai desde o tempo das malocas (antes do contato com os brancos) até chegar ao “tempo da cultura”, período em que vivem os Huni Kuï atualmente. O “tempo da cultura” se iniciou com os processos de demarcação das terras indígenas (o “tempo dos direitos”, iniciado na década de 1970), e é formado pelos processos atuais de documentação, transmissão e divulgação dos conhecimentos tradicionais. Para os Huni Kuï, que passaram tempos difíceis perseguidos e escravizados pelos senhores da borracha, a garantia da terra permitiu que recuperassem a vida em comunidade e retomassem aspectos de sua cultura que se perderam nos tempos de fuga e trabalho nos seringais. Hoje, mais de duzentos anos após o contato com os *nawá*⁵, os índios fortalecem seus saberes e suas práticas ao recorrerem também à mediação da imagem técnica.

Os Huni Kuï, também conhecidos como Kaxinawá, habitam a fronteira entre o Brasil e o Peru e constituem uma população de cerca de 11,5 mil pessoas no Brasil e 2,5 mil no Peru.⁶ Os Kaxinawá (gente do morcego) se autodenominam Huni Kuï (povo verdadeiro) e falam o Hãtxa Kuï (língua verdadeira), pertencente à família linguística Pano. No Peru, os Huni Kuï habitam as margens do rio Purus e seu afluente, o rio Curanja. No Brasil, as terras dos Huni Kuï se concentram no Acre, onde formam a maior população indígena do estado, e habitam nos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Murú, Humaitá, Envira e Purus, situados nos municípios de Tarauacá, Vila Jordão, Feijó, Marechal Taumaturgo e Santa Rosa do Purus. Os Huni Kuï vivem em cem comunidades/aldeias de 12 terras indígenas (KAXINAWÁ, 2014, p. 21).

⁴ Dentre elas, encontram-se as publicações da Comissão Pró Índio-Acre (*Shenipabu Miyui-história dos antigos*, *Nixi Pae-O Espírito da Floresta* e *Huni Meka-Cantos do Cipó*, de autoria Huni Kuï), dos antropólogos Terri Aquino e Marcelo Piedrafita (*Kaxinawá do Rio Jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentado*), e da Biblioteca da Floresta.

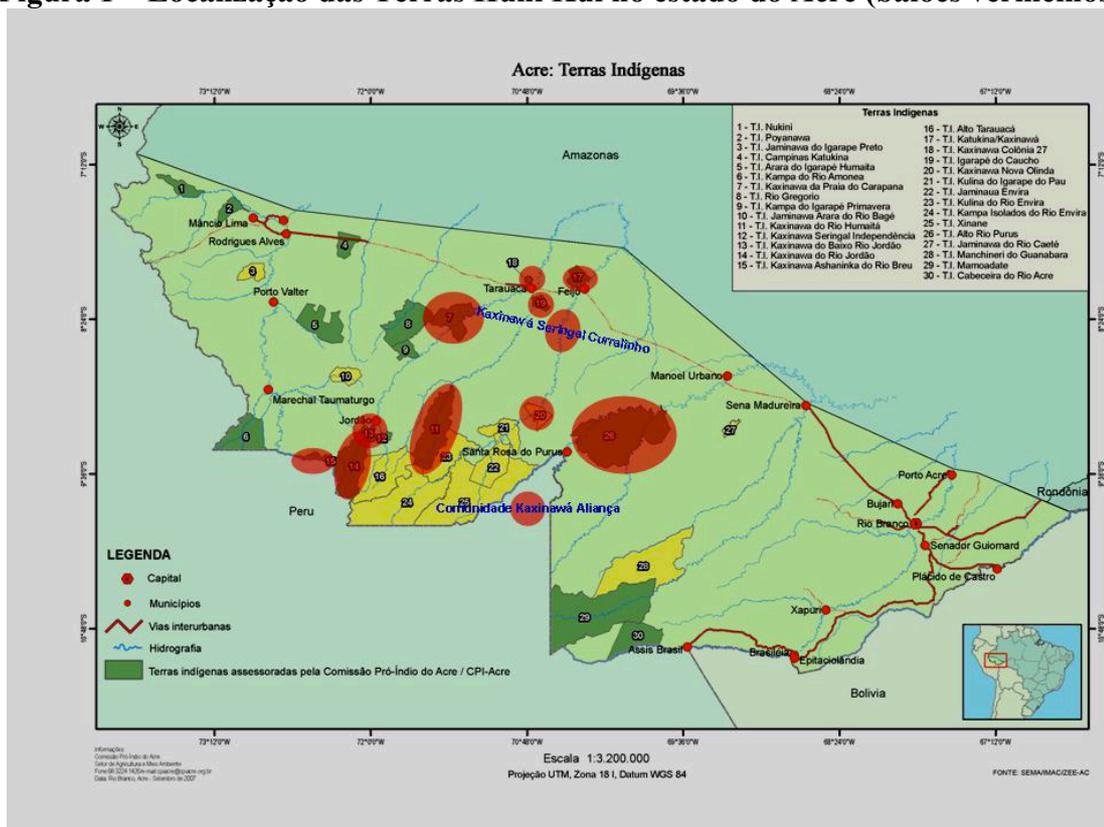
⁵ *Nawá* é uma categoria de alteridade; designa o “outro”, o “estrangeiro”, e é o termo hoje empregado para se referir aos “brancos”. Popularmente, os brancos são também chamados de *cariús*. *Nawa*, como sufixo, significa “povo”, “gente”; por exemplo, *Kaxinawá* é comumente traduzido por “gente-morcego”, *Yawanawá*, “gente-queixada”; *Yaminawa*, “gente-machado”; *Shawãnawa*, “gente-arara”; e assim por diante (WEBER, 2006).

⁶ Dados obtidos a partir da tese de Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá, “Uma Gramática da língua Hãtxa Kuï” (UNB, 2014). Os dados relativos aos Huni Kuï peruanos estão em pib.socioambiental.org.

Perseguidos e escravizados pelos senhores da borracha brasileiros e peruanos, os Huni Kuĩ começaram a conquistar o direito de demarcar suas terras na década de 1970 (Aquino; Iglesias,1994), processo acompanhado de um intenso movimento de “fortalecimento cultural”, como relatam os professores Norberto Tene Kaxinawá e Edson Ixã Kaxinawá, no livro *Nixi Pae, O Espírito da Floresta*:

Antigamente nosso povo Huni Kuĩ morava e vivia junto numa maloca muito grande, entre os rios Purus e Juruá. Ali vivia, trabalhava e comemorava a fartura de legumes, caças, peixes, frutas e a medicina tradicional da mata. Nesse tempo, nosso povo vivia sem nenhuma preocupação de invasores, destruição, limitação de nossas terras e doenças desconhecidas. Naquele tempo, existiam vários pajés importantes, *Naibai, Shũitia, Dauya, Txana*, etc. Mas, depois da chegada do povo nordestino e do caucheiro peruano, os Huni Kuĩ se espalharam nas cabeceiras de vários rios... Depois de brigas, guerras, correrias, massacres e cativeiro, o povo Huni Kuĩ conseguiu demarcar as Terras Indígenas. Nosso povo é intercultural, incentiva o fortalecimento da nossa cultura e a cultura dos outros povos indígenas (KAXINAWÁ, 2006, p. 13).

Figura 1 – Localização das Terras Huni Kuĩ no estado do Acre (balões vermelhos)



Fonte: Atlas Geográfico do Acre, CPI/ACRE, 1995 (KAXINAWÁ, 2014, p. 22)

Os primeiros rios conhecidos por não índios no Acre foram o Purus e o Juruá, no noroeste do estado, região ocupada majoritariamente por dois grandes grupos linguísticos: os Pano e os Aruak, que se dividiam em diversas denominações étnicas próprias. No século XIX,

existiam no Acre mais de 70 grupos indígenas vinculados a uma dessas famílias linguísticas, além de outros povos de outras famílias. Cada povo tinha sua própria história, modo de vida, tradição, religião (AQUINO; IGLESIAS, 1994).

Segundo seus próprios relatos, antes do contato, os Huni Kuĩ viviam juntos em uma grande maloca, chamada *Shubuã*, e cada família habitava uma parte dessa grande casa. Era um tempo de fartura e alegria em que eles mesmos construía seus materiais de trabalho, faziam terçado com a madeira da pupunha, fabricavam machado de pedra, pescavam e caçavam com flechas, faziam fogo a partir do atrito de madeiras, realizavam diversas festas. Havia dificuldades e até mesmo disputas e guerras entre os grupos, mas os índios viviam bem. Os tempos históricos anteriores à chegada dos brancos são por eles denominados “tempo das malocas”. Nesse tempo, os Huni Kuĩ viviam como os *brabos*, índios isolados que ainda vivem na região.

Com a intensificação da chegada dos colonizadores, a partir de 1850⁷, os indígenas começaram a se refugiar nos afluentes dos rios Purus e Juruá. No médio e alto curso do Juruá, predominavam os grupos Pano. Os brancos começaram a estabelecer seringais nas margens dos rios, onde habitavam os indígenas. A borracha era extraída da seringueira e do caucho e, depois de defumada, exportada para países industrializados. Nas últimas duas décadas do século XIX, os contatos dos Huni Kuĩ com os *nawá* foram realizados por duas frentes de expansão extrativistas: a da borracha ou *Hevea brasiliensis*, de duração mais longa, que preservava a seringueira através do “sangramento” do tronco para a retirada do látex, de mão-de-obra majoritariamente nordestina, e a do caucho, do gênero *Castilloa*, dos caucheiros peruanos, itinerante e de curta duração, pois derrubavam a árvore e extraíam, de cada uma e de uma só vez, 30 quilos de látex (AQUINO; IGLESIAS, 1994).

Os grupos indígenas que resistiam a essa exploração eram vistos como obstáculos à implantação dos seringais, e foram perseguidos e dizimados através das “correrias”, expedições armadas com o objetivo de matar líderes e pajés, aprisionar homens e obter mulheres para serem vendidas aos seringueiros nordestinos. Nesses conflitos, muitos indígenas eram mortos e literalmente “saíam correndo” para se refugiarem em lugares longínquos, em geral nos altos dos rios (cabeceiras e nascentes), regiões onde se localiza hoje a maioria das terras Huni Kuĩ.

Os senhores da borracha, vindos do Peru e do nordeste do Brasil, foram os maiores

⁷ Há relatos de que, já no século XVIII, tiveram início as primeiras excursões de colonizadores à procura de escravos na região da bacia do rio Juruá, noroeste do Acre, onde se localizam alguns habitats “originais” dos Huni Kuĩ (pib.socioambiental.org).

invasores de terras indígenas dessa região Amazônica. Os índios foram sistematicamente perseguidos e escravizados e, nessas fugas e correrias, se espalharam por vários rios do atual estado do Acre. Com o tempo, foram perdendo muitos dos seus conhecimentos, saberes, histórias, pertences e sementes tradicionais, bens materiais e imateriais, os quais constituíam seu mundo social e cultural (KAXINAWÁ, 2014). Muitos morreram em tiroteios e outros tantos de doenças, como sarampo, gripe, tuberculose e coqueluche (AQUINO; IGLESIAS, 1994). O primeiro ciclo da borracha havia durado entre 1870 e 1913, época em que houve grandes transformações na região do Acre. Entre 1880 e 1910, quando a borracha atingiu seu ápice, aumentou o ritmo da exploração e do extermínio dos indígenas. As correrias se intensificaram floresta adentro e os índios se estabeleceram nas cabeceiras dos rios, cada vez mais distantes das jusantes. Quando o preço da borracha caía internacionalmente e diminuía a migração de nordestinos, também aumentava a busca pela mão de obra indígena, o que intensificava as correrias e o aprisionamento das pessoas (AQUINO; IGLESIAS, 1994).

Somente após o “tempo das correrias”, os índios foram gradativamente incorporados aos empreendimentos da empresa seringalista. A maioria dos índios evitou o contato com os *nawá* por um longo período, mas, mesmo assim, com o tempo, os Huni Kuĩ do lado brasileiro “deixaram-se” *amansar* pelos patrões seringalistas, entrando no esquema de escravidão criado e mantido por eles (AQUINO; IGLESIAS, 1994 *apud* DAHER, 2007). No seringal, os índios faziam o corte da seringa, abriam e zelavam as estradas de seringa, colocavam roçados para os patrões, transportavam a borracha e mercadorias, realizavam a caça e a pesca para própria sobrevivência e ainda tornavam possível o funcionamento dos barracões dos seringais (AQUINO; IGLESIAS, 1994). Os patrões mantinham os seringueiros presos ao regime de *aviamento*⁸. O sistema de *aviamento* era imposto ao seringueiro por meio da compra de produtos de primeira necessidade, como sal, sabão, querosene e também ferramentas de trabalho no barracão da própria fazenda, onde os preços eram altíssimos. Os seringueiros eram proibidos de comprar de outros barracões e de outros vendedores que passavam por lá. Tinham que entregar todo o produto de sua safra de borracha como pagamento pelas compras nos barracões dos patrões, ficando endividados durante todo o ano (AQUINO; IGLESIAS, 1994). Como os índios não sabiam nem ler nem falar o português, eram sistematicamente enganados pelos patrões seringalistas e transformados em prisioneiros dos coronéis. Um dos patrões mais conhecidos por ter “amansado” muitos índios foi Felizardo Cerqueira, que se tornou proprietário de grandes seringais, dentre eles o Revisão, no alto rio Jordão, onde hoje é

⁸ “Conjunto de mercadorias que o seringueiro compra a prazo e a troco de borracha” (definição do dicionário *Michaelis*).

a aldeia Novo Segredo⁹.

Foto 1 – Os Kaxinawá e Felizardo na “Turma do Rio Envira”

OS KAXINAWÁ E FELIZARDO NA "TURMA DO RIO ENVIRA" (1923)



"O matreiro Felizardo com índios "Cachiuaná" [sic], que com elle vivem em Revisão, no alto rio Jordão, e estavam a serviço da Comissão. Esses índios foram por elle catechizados em numero avultado" (74-3).

Fonte: *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*, de Marcelo Piedrafita (2008), Acervo Arquivo Histórico do Itamaraty (RJ).

⁹ Felizardo costumava marcar a ferro os indígenas com as iniciais de seu nome para garantir a “propriedade” e a exclusividade da mão-de-obra. No filme *Xinã Bena, novos tempos*, o pajé Agostinho vai atrás de um velho Huni Kuĩ que ainda tem a marca “FC” tatuada no braço. Conta-se que Felizardo teve mais de 80 filhos com as índias. Após a demarcação das terras, o Seringal Revisão, antiga propriedade de Felizardo, foi rebatizado por Agostinho Muru como aldeia Novo Segredo, onde morou durante muitos anos com sua família. Em 2000, eles se mudaram para perto do município do Jordão e fundaram a aldeia São Joaquim Centro de Memória, onde sua família vive até hoje.

Foto 2 – Braço do velho Regino Pereira, com a marca de Felizardo Cerqueira (FC), tirada por Terri Valle de Aquino, na TI Kaxinawá do Rio Jordão, em 1981



Fonte: Acervo: CDPI – Comissão Pró-Índio do Acre cedido para o Vídeo nas Aldeias.

Grande parte da população se rendeu ao trabalho sob regime escravo, mas ainda havia grupos Huni Kuĩ que permaneciam isolados no Peru (região do rio Curanja e Purus) e que vieram a fazer contato com os brancos somente em meados do século XX. Os Huni Kuĩ que aparecem nas imagens de arquivo do filme *Já me transformei em imagem* são justamente os do lado peruano, que resistiram ao contato até cerca de 1950. No “tempo do cativeiro” a que foram submetidos, os indígenas eram proibidos pelos senhores de realizarem seus rituais e de falarem a língua materna, o que comprometeu muito de suas histórias e costumes tradicionais. Isso é enfatizado por Joaquim Maná Kaxinawá em sua tese sobre a língua *Hãtxa Kuĩ*:

Com as fugas, as famílias foram se desestruturando e deixando de praticar vários de seus rituais e conhecimentos, alguns deles associados ao tempo certo das suas festas, com vários significados com os quais se identificavam e que fortaleciam os seus hábitos e costumes. Grande parte das práticas culturais e ciências foram sendo abandonadas, por um lado porque, com a divisão das famílias em fuga, o conhecimento coletivo se fracionava e, por outro lado, pela morte de muitos velhos sábios que eram guardiões e repositórios do conhecimento tradicional Huni Kuĩ. Esses grupos foram sendo dominados pelos patrões seringalistas que os obrigavam a trabalhar no barracão, plantando, caçando, viajando, servindo de segurança aos seringueiros e obrigados até mesmo a matar os próprios parentes para ganhar armas e material de trabalho. Esses grupos, não vivendo mais o calendário temporal e cultural dos Huni Kuĩ, deixaram de praticar seus rituais, principais situações em que o conhecimento tradicional se perpetua. Muitos dos que sobreviveram aos barracões guardam apenas na lembrança como era o passado Huni Kuĩ. Outros, mesmo sob o domínio dos patrões seringalistas, faziam suas práticas culturais às escondidas (KAXINAWÁ, 2014, p. 20).

A escravização dos indígenas no Acre durou até a completa desvalorização da borracha, em meados do século XX. Com o tempo, a borracha foi perdendo valor, deixando seu status de “ouro negro”. Com a queda da demanda internacional após a II Guerra Mundial, os fazendeiros da região se enfraqueceram. Em 1976, com a instalação de uma Ajudância da FUNAI para atender o Acre e o sul do Amazonas, tiveram início as demarcações das terras indígenas na região, em processos extremamente morosos (AQUINO; IGLESIAS, 1994). Havia um ambiente favorável à reunião dos Huni Kuĩ e à sua organização para a demarcação do território. Aliaram-se à Universidade Federal do Acre¹⁰, ao jornal local *O Varadouro* e ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI-SP), através do qual encaminharam um projeto para a entidade religiosa alemã *Pão para o Mundo*, cujos recursos financiaram as safras de borracha de 1979 a 1982 (AQUINO; IGLESIAS, 1994). Os trabalhadores se uniram para o gerenciamento das primeiras cooperativas, já livres dos patrões. Conflitos se agravaram na região devido à não aceitação da autonomia dos trabalhadores, da conquista das terras e da organização de cooperativas pelos índios. Em um tenso contexto, o líder Chico Mendes, seringueiro e militante sindical, fundador do Conselho Nacional dos Seringueiros, foi assassinado em dezembro de 1988 pelos fazendeiros Darcy e Darly Alves, com o apoio da União Democrática Ruralista (UDR) (DAHER, 2007).

Chico Mendes foi uma figura proeminente que colocou o movimento dos povos da floresta na pauta de organizações ambientalistas nacionais e internacionais, além de organizações de apoio e defesa dos direitos humanos. Os indígenas, aliados aos seringueiros, se fortaleceram e se reorganizaram política e economicamente para a demarcação de suas terras. Vários igarapés e *colocações*¹¹, além do próprio rio Jordão, receberam novas denominações, carregadas do simbolismo da cosmologia Huni Kuĩ, o que marcou o início dos *novos tempos*. O rio Jordão se tornou *Yuraiá*, que, em *Hãtxa Kuĩ*, significa “o rio do nosso corpo”. O “tempo dos direitos” marcou o início do processo de valorização e recuperação das

¹⁰ Esse seria, para Txai Terri Aquino, um marco do início do “tempo da cultura”, durante o “tempo dos direitos”: em 1976, Txai Terri chegou ao pequeno seringal Fortaleza, no rio Jordão, que era chefiado pelo primeiro “patrão caboclo”, Sueiro Sales Kaxinawá. Sueiro pediu a ele que conseguisse dinheiro para que financiassem a produção do seringal daquele ano. O Seringal havia sido herdado por Sueiro de uma velha negra que o presenteara com a terra, a velha Marcolina do Forno. Txai Terri cursava o mestrado em antropologia na época, e lia um livro do antropólogo Keneth Kesinger, que reunia fotografias de coleções de diversas peças de artesanato entre os Huni Kuĩ do Peru. Terri disse a Sueiro que coletasse uma diversidade de artesanatos, assim como no livro de Kesinger, entre peças de cerâmica, tecelagem, cestaria, para que ele oferecesse à UFAC para comprar. Foi justamente o que aconteceu: a Universidade adquiriu todo o artesanato feito no primeiro seringal Huni Kuĩ independente dos patrões e criou um pequeno museu da cultura material Huni Kuĩ, o que motivou os índios a produzirem os artefatos da sua “cultura” como uma forma de reconhecimento e de fonte de renda.

¹¹ As *colocações* eram clareiras abertas na mata, às margens dos rios ou igarapés, onde se situavam as casas dos seringueiros, com uma família em cada uma, cercadas por diversas estradas de seringa. Nesses espaços, havia a casa do seringueiro, o terreiro e a floresta. Os seringueiros tinham ainda que produzir os bens para sua subsistência (COSTA, 1998 *apud* DAHER, 2007, p. 35).

culturas tradicionais, pois, naquele contexto, fez-se necessário afirmar a especificidade de uma “cultura” bem definida para se diferenciar do mundo *nawá* e, assim, garantir que seus direitos à terra fossem reconhecidos. Muitos fazendeiros que combatiam a demarcação das terras indígenas alegavam que no Acre não havia mais índios. Alguns deles, inclusive, permaneceram com suas propriedades na região, e adotaram, em grande parte, a criação de gado. Após a morte de Chico Mendes, em 1989, índios, seringueiros e ribeirinhos criaram a Aliança dos Povos da Floresta, uma organização que sustentou a luta dos trabalhadores seringueiros e dos índios para pôr fim à hegemonia do império de alguns poucos seringalistas, em defesa da criação de reservas extrativistas e da demarcação das terras indígenas. A Aliança dos Povos da Floresta foi oficializada no documento *Declaração dos Povos da Floresta*, transcrito abaixo (CEDI, 1987-90, p. 410 *apud* DAHER, 2007):

As populações tradicionais que hoje marcam no céu da Amazônia o Arco da Aliança dos Povos da Floresta proclamam sua vontade de permanecer com suas regiões preservadas. Entendem que o desenvolvimento das potencialidades destas populações e das regiões em que habitam se constituem na economia futura de suas comunidades e deve ser assegurada por toda a Nação Brasileira como parte da sua afirmação e orgulho. Esta Aliança dos Povos da Floresta, reunindo índios, seringueiros e ribeirinhos, iniciada aqui nesta região do Acre, estende seus braços para acolher todo esforço de proteção e preservação deste imenso, porém frágil sistema de vida que envolve nossa florestas, lagos, rios e mananciais, fonte de nossas riquezas e base de nossas culturas e tradições. (Conselho Nacional dos Seringueiros e União das Nações Indígenas. Rio Branco, Acre, março de 1989).

Hoje, com doze terras demarcadas e poucas ameaças de invasores, os Huni Kuĩ vivem o quinto tempo da sua história, o “tempo da cultura”, uma era de fortalecimento dos saberes e dos costumes tradicionais, segundo eles. Nessa época atual, vivem um processo de resgate das histórias, cantorias e saberes sagrados, consolidam a escrita da língua materna, praticam a Educação Diferenciada¹² nas escolas das aldeias, falam e mostram a “cultura”. A retomada da cultura tradicional pelos Huni Kuĩ de hoje se contrapõe à desapropriação de seus bens materiais e imateriais por quase dois séculos de contato com os brancos, fugas e situações de trabalho que afetaram drasticamente as experiências da vida tradicional. No “tempo da cultura”, os Huni Kuĩ valorizam saberes e costumes tradicionais, narrativas e mitos que sistematizam as várias transformações pelas quais passaram.

¹² “Educação Escolar Indígena Diferenciada Específica Bilingue Intercultural” é o nome completo da proposta de educação voltada para as populações indígenas no Brasil nas três últimas décadas (WEBER, 2006, p. 4).

3 YUXIN XARABU, OS FILMES COMO POLÍTICA CULTURAL¹³

O direito dos índios de formular suas próprias políticas culturais só foi instituído com a Constituição de 1988. O termo “política cultural” designa um conjunto de medidas e iniciativas desenvolvido por setores do Estado ou da sociedade civil, na perspectiva de orientar o reconhecimento, a proteção e o estímulo ao desenvolvimento simbólico material e imaterial de determinados grupos sociais. As políticas culturais “para”, “dos”, ou “que se valem dos” índios no Brasil são ainda jovens e decorrem da Constituição de 1988 (CARNEIRO DA CUNHA, 2014). No período anterior à promulgação da Constituição de 1988, os projetos dedicados aos índios visavam majoritariamente a “integração” das populações indígenas. “Integração” significava literalmente “assimilação cultural” e etnocídio dessas populações (CARNEIRO DA CUNHA, 2014). Atualmente, as políticas culturais em relação aos povos indígenas que mais se destacam são a *Escola Diferenciada* (ou “escolarização multicultural”) e o *registro de bens culturais* (ou “patrimonialização de elementos das culturas tradicionais”) (CARNEIRO DA CUNHA; GALLOIS, 2014). Os livros e os filmes produzidos pelos índios nesses contextos divulgam aspectos de seus conhecimentos, saberes e práticas que podem incentivar as “políticas de patrimonialização” e também derivar delas, além de servirem como material didático nas escolas das aldeias.

Inspirado pela Convenção da Unesco sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972, e pela Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989 (documento elaborado por países de Terceiro Mundo), o Estado brasileiro tenta criar e implementar meios de proteção e promoção dos modos de criar, fazer e viver característicos dos mais diversos grupos integrantes da sociedade nacional (SANTOS, 2010). É em meio a essas discussões que surgem expressões como “patrimônio intangível” ou “patrimônio imaterial” – conceitos que enfatizam mais o processo e o saber envolvidos na produção de um “bem cultural”. (SANTOS, 2010, p. 230). Em agosto de 2000, foi aprovado no Brasil o Decreto nº 3.551, que instituiu o “registro de bens culturais de natureza imaterial”, e surgiu como um caminho possível para a “valorização cultural” das populações indígenas. Tal afirmação é feita pelos pesquisadores envolvidos com o registro dos grafismos Huni Kuĩ *Kene*¹⁴, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

¹³ O título faz referência ao livro organizado por Manuela Carneiro da Cunha e Pedro de Niemeyer Cesarino, *Políticas culturais e Povos Indígenas*, que congrega artigos que discutem as políticas em relação aos conhecimentos, saberes e práticas dos povos indígenas no Brasil: “Há políticas culturais para os índios e há políticas culturais dos índios. Não são a mesma coisa” (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, citação encontrada na “orelha” do livro).

¹⁴ Abordaremos os grafismos *Kene* mais detalhadamente na exposição do filme *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene*.

A partir da publicação do Decreto n. 3551 de 4 de agosto de 2000, que institui o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), o ‘registro de bens culturais de natureza imaterial’ tem se oferecido como um dos caminhos possíveis para a continuidade dos processos de ‘valorização cultural’ empreendidos por diferentes povos indígenas há décadas. Em certo sentido, o decreto procura colocar em prática conquistas do texto constitucional de 1988, amplamente determinado pela mobilização dos movimentos indígenas e indigenistas, bem como de outros segmentos identificados pelo rótulo ‘populações tradicionais’. Sem dúvida, a produção de discos, livros, documentários e outros modos de pensar e de comunicar sobre a ‘cultura’, levada a cabo por distintos projetos de formação de professores e pesquisadores indígenas, foi um dos propulsores para o estabelecimento deste tipo de política pública. Assim, não causa estranheza o fato de um dos dois primeiros bens registrados como patrimônio cultural brasileiro, apenas dois anos após a instituição do PNPI, ter sido a arte Kusiwa dos índios Wajãpi do Amapá. E, dentre os 28 bens registrados como patrimônio cultural imaterial brasileiro, 6 são oriundos de populações indígenas (LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 219-220).

Em 2010, participei da realização de uma oficina de formação audiovisual junto aos Huni Kuĩ da aldeia São Joaquim, no contexto da implantação dos Pontos de Cultura Indígena, em uma parceria com o Vídeo nas Aldeias e a Rede Povos da Floresta. Um dos filmes concluídos na oficina, realizado pelo cineasta e professor Tadeu Siã, teve como tema o chamado *Livro Vivo*, projeto de pesquisa desenvolvido desde 1985 pelo seu pai, o pajé Agostinho Muru. Segundo Agostinho, o *Livro Vivo* reúne os conhecimentos ligados à medicina tradicional Huni Kuĩ no que tange à pesquisa, catalogação, registro dos mitos de origem e plantio das ervas medicinais tradicionais. O surgimento das “ervas-medicina”, como dizem os índios, tem ligação com a divisão das famílias do povo Huni Kuĩ (*Inu, Dua, Inani e Banu*). A pesquisa do pajé envolvia a catalogação das doenças associadas aos animais e aos sonhos, além das receitas capazes de curá-las, graças ao conhecimento das ervas. A pesquisa incluía também o conjunto de narrativas míticas que fundamentam os usos e explicam os significados dessas ervas. De acordo com a ciência Huni Kuĩ, cada um dos grupos de ervas teve origem na transformação dos parentes ancestrais em plantas, quando do surgimento das doenças entre os Huni Kuĩ. Segundo tais relatos, as doenças surgiram do contato do sangue dos primeiros Huni Kuĩ com o sangue dos animais. Assim, cada doença está associada a um animal, e seu tratamento e sua cura são vinculados a um grupo de ervas, rituais e cantos correlatos. Atualmente, toda a sociedade Huni Kuĩ está envolvida tanto na catalogação e no reconhecimento dessas ervas como na difusão e na transmissão do conhecimento dos usos e narrativas míticas a elas associadas. São promovidos constantemente encontros e excursões periódicas à floresta para coleta e plantio das ervas, bem como para transmissão oral das histórias de seu surgimento e dos conhecimentos e rituais de cura. Tais encontros envolvem a

presença de crianças, aprendizes de pajé, mulheres e velhos. Durante a pesquisa do *Livro Vivo*, foram catalogadas pelo pajé Agostinho, num pequeno caderno brochura, 351 ervas com seus respectivos nomes na língua *Hãtxa Kuĩ*, distribuídas a partir do grupo a qual pertencem. Algumas ervas são relacionadas a outras classificações que não a divisão estrita das famílias, como, por exemplo, as ervas de *Yuxibu*. Os conhecimentos tradicionais associados a plantas e ervas medicinais são resultado de séculos de convívio dos índios com o ambiente da floresta, explorando suas potencialidades de formas variadas. Esses saberes estão intimamente relacionados às demais dimensões da vida social e da cosmologia Huni Kuĩ. O tratamento fitoterápico está associado às práticas rituais, à vida espiritual, às atividades econômicas e à identidade cultural do grupo. A dimensão dos conhecimentos associados aos usos da floresta ultrapassa, portanto, sua aplicação farmacológica, e alcança as múltiplas esferas da cultura Huni Kuĩ. A utilização de maneira sustentável e o vasto conhecimento das propriedades das espécies vegetais amazônicas contribuem para que a sociedade Huni Kuĩ preserve e desenvolva a biodiversidade da floresta. Nesse sentido, a diversidade biológica e a diversidade cultural são interdependentes.

O *Livro Vivo* acabou sendo financiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão vinculado ao Ministério da Cultura, responsável pela política do patrimônio. O projeto culminou na publicação das anotações do pajé Agostinho e no filme *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre*, que foram inseridos nas políticas de “salvaguarda do patrimônio imaterial”¹⁵, levadas a cabo pelo órgão de governo.

A pesquisadora Dominique Gallois tem uma extensa reflexão sobre a “materialização de saberes imateriais” (2007, p. 95) junto aos índios Wajãpi, do Amapá. Para ela, a materialização de saberes tradicionais remete não apenas aos objetos produzidos, mas, principalmente, à afirmação de novos sujeitos sociais, que surgem como detentores de direitos especiais. No processo de criação de “objetos culturais” (GALLOIS, 2007, p. 95), os sujeitos constroem a si mesmos enquanto sujeitos políticos e ativos agentes de mudança. A autora

¹⁵ “Salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial é apoiar sua continuidade de modo sustentável, atuar para melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência” (<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/684/>). A “salvaguarda” proposta pelo IPHAN serviria para proteger (no sentido de garantir a permanência), mas atuaria também para difundir, espalhar, ampliar o acesso ao “patrimônio”, o que difere das leis de Direito Autoral e Propriedade Intelectual, que atuam para restringir o uso do bem cultural, operando segundo o sentido de propriedade, definido como “o poder irrestrito de uma pessoa física ou jurídica sobre um bem por ela criado ou adquirido, dando a ela o direito para o uso e a disposição desse bem” (Lima, Kaxinawá, Matos e Ferreira, 2014, p. 227). No caso do *Livro Vivo*, o IPHAN financiou a publicação do livro e do filme, que não poderiam ser comercializados e que seriam distribuídos nas escolas indígenas.

investiga os processos de objetivação da cultura decorrentes das (ou em relação às) políticas indigenistas do Estado. Ela questiona se os atuais projetos de valorização dos conhecimentos tradicionais promovidos pelas “políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial” seriam motivadores de novas relações entre os indígenas e a sociedade nacional e suas leis, ou se tais políticas seriam consequência de novos processos gerados pelos índios nas relações interétnicas. Para ela, as políticas indigenistas produzem novas relações no interior das comunidades e dos sujeitos. A autora identifica tais transformações nas populações indígenas das Guianas (principalmente os Wajãpi do Amapá). As mudanças teriam sido geradas por políticas indigenistas que se propõem a moldar “sujeitos indígenas de direito” à cidadania. Hoje, há um conjunto significativo de experiências que envolvem a formação de professores indígenas e seu ingresso em programas de terceiro grau, de formação de jovens no âmbito da administração de organizações representativas, na gestão ambiental de terras indígenas ou, ainda, nas ações de salvaguarda e de patrimonialização cultural (GALLOIS, 2014, p. 509).

As políticas de assistência e reconhecimento dos povos indígenas no Brasil, realizadas por órgãos de governo desde a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, até a atual Fundação Nacional do Índio (FUNAI), criada em 1967, reconheceram os indígenas como “sujeitos de direitos”, por meio da demarcação de seus territórios, instalação de práticas de assistência à saúde, instalação de escolas e programas assistencialistas (GALLOIS, 2007). Até mesmo a delimitação étnica coesa à qual atribuímos um conjunto cultural fechado aos povos indígenas é uma invenção gerada por políticas indigenistas de Estado que, desde a criação do SPI, vêm implementando técnicas, serviços, equipamentos e tecnologias nas aldeias indígenas. Essas políticas indigenistas pressupunham etnias bem definidas e fechadas em torno do que seria a cultura específica de cada povo. A esses povos foram atribuídas classificações, formas de organização e descrições “culturais”, seja por etnografias, projetos de patrimonialização dos saberes tradicionais, projetos para realização de “produtos de índios para o mercado” ou por etnoturismo etc. Os povos indígenas foram rapidamente inseridos pelos brancos em sistemas classificatórios para negociação de políticas a serem implementadas dentro das próprias comunidades ou em relação aos sujeitos indígenas de direito que lá residem.

Hoje, apesar das enormes dificuldades para garantia do território e de condições dignas de saúde e de sobrevivência para as comunidades, o Estado investe muito em políticas de “salvaguarda” dos patrimônios imateriais e materiais das chamadas culturas tradicionais. Em meio à abundância de políticas assistencialistas e populistas, os projetos de salvaguarda – feitos a partir de diretrizes dos próprios indígenas, de modo a reconhecer e valorizar seus

saberes tradicionais, formas de fazer e saber específicos de cada povo – representam políticas protagonizadas, minimamente, pelos próprios indígenas. Os processos de reflexão gerados por projetos de salvaguarda de patrimônio imaterial conduzem à “apropriação cultural” (GALLOIS, 2007, p. 97). Nesses processos, os indígenas sistematizam saberes, modos de vida, e criam discursos sobre si mesmos. Para os Huni Kuĩ, o “tempo da cultura” é o tempo de uma cosmologia própria, do voltar-se para a tradição, para a vida na floresta, para o que a floresta oferece. Mas é também nesse tempo que a “cultura” é tomada como moeda de troca na relação com os não indígenas. Os *nawá*, nestes *novos tempos*, se interessam por aquilo que os Huni Kuĩ chamam de “cultura”, tal como ressaltam os pesquisadores do processo de patrimonialização dos grafismos *Kene*:

O que começara ainda na década de 1980 como um processo de ‘valorização cultural’, empreendido principalmente pelos primeiros professores das escolas indígenas com o incentivo de organizações indigenistas, tomou proporções muito maiores, chamando a atenção de diversos grupos urbanos para a ‘cultura’ daqueles que viviam nas florestas acreanas. O ‘tempo da cultura’ trouxe um interesse muito grande dos cidadãos pelas coisas feitas pelos Huni Kuĩ, ao mesmo tempo em que expandiu o interesse dos próprios Huni Kuĩ por essas dimensões que eles agora chamavam de ‘cultura’. Ocorreu um aumento progressivo da ‘exportação’ dos desenhos, das músicas e de representações mais ou menos sumárias de aspectos da vida na floresta (LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 222).

No processo em curso de patrimonialização dos grafismos *Kene* Huni Kuĩ, as mulheres artesãs deixaram claro para o IPHAN que queriam alguma proteção dos direitos autorais em torno do uso dos desenhos. Elas desejam ser as “emissoras e receptoras” desses objetos que funcionam como meios de relação (LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 238). As mulheres Huni Kuĩ afirmam ter propriedade intelectual sobre os *Kene* e acusam, inclusive, os professores homens Huni Kuĩ de terem usado ilegitimamente esses desenhos em material didático (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 15). Durante as reuniões com o IPHAN, no processo denominado “salvaguarda”, o órgão de governo prometia atuar para facilitar a divulgação e o acesso ao patrimônio inventariado. As mulheres Huni Kuĩ, ao contrário, queriam ter maior controle e restringir usos indevidos dos *Kene* (LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014). Diferentemente do que imagina o senso comum, que geralmente atribui aos conhecimentos dos povos tradicionais direitos coletivos ou de domínio público, tais sociedades possuem sim noções e conceitos sobre propriedade intelectual (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 302). Essas noções são também carregadas dos sentidos cosmológicos atribuídos às coisas do mundo e podem diferir, na maioria das vezes, das ideias e noções que regem as políticas de governo. A necessidade de alguma regulamentação em relação ao uso de seus bens culturais chegou ao ápice para os Huni Kuĩ

quando o governo do Acre adotou os grafismos como marca da propaganda de um “governo da floresta”. O cineasta Huni Kuĩ Zezinho Yube refere-se a essa história quando comenta sua vontade em fazer um filme sobre os *Kene* já em 2006 – ideia que culminou em seu último filme (Zezinho Yube, 2010):

Um trabalho que eu sempre quis fazer é um filme sobre os Kene, que são os desenhos corporais de genipapo, desenhos nas cerâmicas, nos tecidos. Temos mais de 60 tipos de desenho, e a importância disso é que eu posso deixar como um registro pro meu povo, a história de como começou, quem ensinou, de como as mulheres aprenderam, todos relacionamentos de como aprender das músicas, da espiritualidade, todo ritual de colocar remédio no olho da pessoa que quer aprender o Kene. Eu acho que é interessante mostrar esse tipo de trabalho, esse tipo da tradição, para os outros povos, até para os próprios Huni Kuĩ que vivem em outras terras, tem os Huni Kuĩ que vivem no Peru... de a gente ter um material mesmo, um registro desse trabalho porque isso é uma história, isso vem desde muito tempo, isso faz parte da nossa vida, faz parte da nossa história. E também de mostrar um pouco da reclamação, porque hoje tem muita reclamação, principalmente dos mais velhos, dos Kene sendo usados da forma como eles não gostariam que fosse. Em Rio Branco a gente viu vários Kene nos ônibus, na estrada, nas secretarias. Então quando os velhos vêm pra cidade, eles sempre perguntam: porque eles estão fazendo isso? Será que eles sabem a importância disso? De como usar esse tipo de Kene? Quem foi que deixou eles fazerem isso? Porque eles estão fazendo isso com nossos Kene? (Entrevista de Zezinho Yube com Vincent Carelli, 2006, acervo VNA).

Joaquim Maná, pai de Zezinho Yube, até hoje pesquisa os grafismos *Kene*. Maná já publicou alguns livros sobre o assunto, como *Kene, a arte dos Huni Kuĩ* (1999) e *Nukũ Kene Xarabu* (2008). Os livros catalogam cerca de 70 tipos de *Kene*, trazendo fotografias e os nomes em *Hãtxa Kuĩ*, além das narrativas míticas que os amparam. Na aprendizagem dos *Kene*, as mulheres recorrem a procedimentos que dificilmente seriam compreendidos pelos órgãos de governo senão como expressões de uma “cultura”, tal como as práticas de pingar o sumo de certas folhas no olho da menina, como o *bawe*, o *manipei keneya* ou o *dunu make* para acelerar o aprendizado. (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2002 *apud* LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014 p. 236).

Joaquim Maná sempre defendeu, em suas aulas, palestras e conversas cotidianas, a importância da documentação em livro e em filme dos conhecimentos ancestrais de seu povo. O fortalecimento da língua é a prioridade do pesquisador, que chegou adolescente no rio Jordão, vindo de um seringal dos brancos. Anos depois, mudou-se para o rio Tarauacá com sua família e, hoje, vive na cidade. Primeiramente, ele se mudou para Brasília, onde cursou o mestrado e o doutorado em Linguística, na UnB. Atualmente, vive em Rio Branco, onde trabalha na Secretaria Estadual de Educação. Em sua dissertação de mestrado, Maná estudou textos em *Hãtxa Kuĩ* transcritos no início do século XX pelo escritor João Capistrano de

Abreu, junto a dois jovens Huni Kuĩ que viajavam pelo Rio de Janeiro, levados por um cearense migrante no Acre. Maná analisou as histórias coletadas por Capistrano com o objetivo de investigar aspectos dos mitos que se perderam com o tempo, bem como a composição das palavras e frases, para compará-las com os usos atuais e contribuir com a padronização da grafia da língua *Hãtxa Kuĩ* (KAXINAWÁ, 2011). Em sua tese de doutorado, Joaquim criou uma gramática da língua *Hãtxa Kuĩ* (UnB, 2014).

Escrever as histórias e ler na língua *Hãtxa Kuĩ*, assim como registrar em vídeo a imagem das pessoas em suas práticas, são procedimentos muito valorizados atualmente entre os Huni Kuĩ, pois permitem a documentação da sua própria história, algo que sempre esteve a cargo da oralidade, que se enfraqueceu durante o violento contato com os brancos e que hoje é prioridade na política educacional Huni Kuĩ. O interesse pela língua indígena nas escolas Huni Kuĩ é hoje predominante, apesar de já ter sido motivo de controvérsias durante a criação da *Educação Indígena Diferenciada*, na década de 1980, pois o aprendizado da língua portuguesa foi valorizado por muito tempo, como uma possibilidade de os índios se empoderarem diante dos brancos. Sobre o ensino do português ou da língua indígena na escola, cada aldeia apresenta uma situação diferente. Manuela Carneiro da Cunha recomenda “acautelar-nos diante de generalizações” e cita, por exemplo, o fato de que, em alguns povos,

são numerosas as reclamações dos pais que só veem utilidade na alfabetização em português (e não na língua indígena) e em uma escola que conduza as novas gerações aos tão almejados diplomas. E talvez a multiculturalidade deva se exercer de outro modo, não apenas nesse registro simbólico que vem a ser a ‘elevação de uma língua ágrafa a uma língua escrita’, mas também com as medidas muito mais inovadoras que, entendendo a escola como apenas uma parte da vida na aldeia, estimulem ou pelo menos respeitem o tempo e as maneiras de se transmitir o que se costuma chamar de cultura. Por exemplo, ampliando o espaço da oralidade (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 17).

No “tempo do cativo”, os Huni Kuĩ foram obrigados a aprender a língua dos *nawá*, pois sofriam severas represálias quando “cortavam gíria”¹⁶, como diziam os brancos. A pesquisadora Ingrid Weber, que trabalhou nos relatórios de análise das escolas Huni Kuĩ para a Comissão Pró-Índio¹⁷ na década de 1990 e que pesquisou a *Escola Kaxi*¹⁸, ressalta a relação da escola com o “resgate da cultura”:

¹⁶ “Segundo os Kaxinawá, nesse tempo, falava-se pouco português, o suficiente para que fosse possível uma comunicação básica entre eles e os caríús. A língua kaxinawá era chamada de “gíria”, o que bem revela o seu baixo prestígio perante a língua dominante, o português. O desprezo em relação à língua kaxinawá acabou sendo internalizado por seus falantes, que lembram o sentimento de vergonha por eles vivenciado, como revela a fala de Cristina Mateus: - *Era assim, quando eu falava a minha fala no meio dos caríú, a minha conhecida dizia assim: “- Ei, fala direito”, aí eu ficava com vergonha e só falava em português com eles. De primeiro, quando a gente falava a fala indígena, os caríú mangavam e remendavam, é por isso que eu tinha vergonha...*” (WEBER, 2006, p. 33).

¹⁷ A CPI presta assessoria a grupos e associações indígenas do Acre, promove cursos de formação em etno-mapeamento, geo-referenciamento, gestão escolar, territorial, agrícola e ambiental, cursos técnicos, aulas de

Até meados dos anos 90, as escolas do Humaitá (T.I. Huni Kuĩ) estavam voltadas, basicamente, para o ensino da matemática e do português, pois tinham como propósito uma maior aproximação e adaptação ao mundo *nawa* (branco), com o qual o contato vinha se tornando mais complexo ao longo daquela década. De acordo com Manoel Sabóia (um dos primeiros professores indígenas Huni Kuĩ), e como diversas vezes ouvi dos Kaxinawá do Humaitá, são as pessoas que viajam e participam de algum curso “das organizações indígenas” que voltam para a aldeia empenhadas no “resgate da cultura”. Manoel observou também que eles estavam perdendo muitos projetos, pois não eram “valorizados” pelos brancos como índios. Tais argumentos revelam que o recente interesse pela “cultura” tem estreita relação com uma demanda externa à qual os Kaxinawá parecem querer se ajustar. Portanto, estaríamos enganados se interpretássemos a preocupação atual com a “cultura” como contrastando, em essência, com a situação que na década anterior vigorava no Humaitá – antes queriam tornar-se brancos e agora querem voltar a ser índios. Apesar de aparentemente contraditório, o discurso da “cultura”, hoje, é também um meio de aproximação ao mundo *nawa*. Como diz o professor Ceará, a “cultura” é, agora, “*uma coisa importante que está unindo o branco com o índio*. (WEBER, 2006, p. 104-106).

É necessário enfatizar o modo inventivo como os índios se apropriam dos projetos que lhes são propostos pelos brancos. Atualmente, a escola indígena representa o lugar das apropriações e dos paradoxos. Para Manuela Carneiro da Cunha, dentre todas as políticas culturais, a escola pode ser apontada como a mais potente, permeada por inúmeras ambiguidades. Ao se tornar um lugar onde a cultura indígena é ensinada, a escola desloca o contexto de ensino da própria cultura, que não é feita apenas de conteúdos, e sim de procedimentos, de regimes de transmissão (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 17). Exaltar a cultura indígena dentro da escola seria assim, para Manuela Carneiro, um paradoxo. Dessa forma, tanto nas ações de salvaguarda quanto nas discussões em torno da *Educação Indígena Diferenciada*, específica de cada povo, há muitos obstáculos a serem superados. Dominique Gallois, ao escrever sobre “a escola indígena como problema” (2014, p. 509), usa a metáfora de um muro construído com tijolos que funcionam como caixinhas iguais: cada uma delas representa uma “etnia” e é tornada equivalente a uma “cultura”. Edifica-se, assim, o muro do mosaico das culturas que compõem a nação, ou o mundo. “O muro é um só. Todo mundo passa a reconhecer seu tijolinho. Mas o muro é o mesmo”, afirma Gallois (GALLOIS, 2014, p. 514). Nessa arriscada ideia do multiculturalismo, todos os povos são “inseridos”, “assimilados”, “presos” pela armadura da lógica dominante. É necessário quebrar esse muro, construir muros diferentes, com diferentes arranjos, reivindica Dominique Gallois. A escola

linguagem, matemática e tecnologias. Em junho de 2014, fizemos uma breve pesquisa em sua sede, em Rio Branco.

¹⁸ “*Kaxi* é o termo afetivo pelo qual o meio indigenista acreano se refere aos Kaxinawá, povo indígena que se autodenomina *Huni Kuĩ* (“gente verdadeira”)” (WEBER, 2006, p. 2).

indígena hoje em dia, pensada por pedagogos e funcionários de governo, transformada pelos indígenas, é vista, ao mesmo tempo, como um instrumento de empoderamento para a autonomia indígenas, mas também como uma armadilha para a domesticação de conhecimentos (GALLOIS, 2014).

No entanto, os índios têm uma enorme habilidade para se apropriarem do que vem de fora e transformá-lo segundo sua lógica própria. Na grade curricular da escola indígena proposta pelos órgãos de governo, as disciplinas são divididas entre “cultura ou língua indígena” e “conhecimento universal” (GALLOIS, 2014, p. 512). Ao contrário do que muitos não indígenas desejariam – que a escola fosse “exclusivamente” indígena –, os pesquisadores indígenas consideram problemático contrastar “tipos” de conhecimento e desejam que a escola seja um lugar também de construção de autonomia diante dos brancos. Para Rita Potiguara, “não é somente interculturalidade, precisamos formar advogados indígenas, médicos indígenas, enfermeiros indígenas!” (GALLOIS, 2014, p. 512). Na esteira da pesquisadora potiguara, Gallois diz que: “os índios afirmam que precisam se apropriar dos ‘saberes universais’. Que sejam chamados dessa forma, pouco importa, mas que viabilizem empoderamento, consolidando condições para a autodeterminação” (GALLOIS, 2014, p. 513).

Entre os Huni Kuĩ, muitos dizem que a escola é apenas um complemento da educação tradicional da floresta e minimizam sua importância frente aos modos tradicionais de transmissão do conhecimento. Por outro lado, a escola é um lugar de crucial importância para o fortalecimento das ações em torno do “tempo da cultura”, como afirma Ingrid Weber:

No processo de retomada da cultura, apesar de a escola não parecer o espaço-tempo mais apropriado para a transmissão dos saberes e práticas “tradicionais”, na medida em que os dissocia dos contextos que tradicionalmente lhes conferiam sentido, no São Vicente (aldeia Huni Kuĩ do rio Humaitá), a escola vem desempenhando um papel fundamental. Esses conhecimentos ganham maior legitimidade ao passar pelo âmbito escolar, imbuindo os alunos de maior curiosidade acerca deles (WEBER, 2006, p.135).

O projeto de uma *Educação Indígena Diferenciada*, nascido em 1983, no Acre, tem como desafio ensinar conteúdos e procedimentos extraídos dos conhecimentos tradicionais em um espaço que também deve preparar jovens e crianças para entenderem aspectos do mundo dos *nawá*. Atualmente, dos 15 grupos indígenas existentes no Acre, apenas seis são falantes plenos das línguas maternas: Huni Kuĩ, Madeha, Yaminawá, Manchineri, Ashaninka e Katukina (KAXINAWÁ, 2011, p. 35). É interessante observar que o Jordão viveu um

processo diferente do Humaitá, assim como de outras terras Huni Kuĩ. Enquanto no Humaitá, no Igarapé do Caucho e no Purus, houve uma forte apropriação das línguas portuguesa e espanhola, no Jordão, as pessoas se comunicam basicamente em *Hãtxa Kuĩ*. Ao longo dos diferentes “tempos” de contato com os brancos, os Huni Kuĩ se apropriaram de elementos externos que garantiram a sobrevivência, ao invés do extermínio. Certamente, a maioria dos termos, elementos e objetos ocidentais apropriados pelos Huni Kuĩ foram adaptados ao modo de vida tradicional, alguns forçosamente acomodados à lógica nativa. Se, por um lado, os objetos e termos apropriados dos brancos estão de certa forma relacionados a um contato genocida, por outro lado, no tempo atual da “cultura”, eles se valem justamente da apropriação de elementos externos, inclusive a imagem e sons do cinema, para fortalecer saberes específicos da sociedade Huni Kuĩ, retomar a tradição e a forma própria de sua existência como grupo étnico.

A retomada cultural dos Huni Kuĩ, após anos de relações em que foram desapropriados de suas práticas e crenças, implica um trabalho em torno da experiência temporal que envolve elementos históricos e míticos. Pela escrita e pelo cinema, há mais de trinta anos, os realizadores Huni Kuĩ produzem textos e imagens para oferecê-los ao seu povo, para que este venha a se reconhecer nesses materiais. O reconhecimento proporcionado pelas imagens não é imediato, mas alcançado em processos que envolvem duração, circulação e elaboração de diferentes recursos expressivos, como depoimentos, encenação e utilização de materiais de arquivo. As elaborações podem ser vistas a partir de um duplo aspecto: ao mesmo tempo em que são a “recuperação da história”, isso se dá justamente a partir da criação, do constante estar à procura.

“Eis no que estamos nos tornando”, os Huni Kuĩ poderiam nos dizer. Trata-se de um processo dinâmico e mutante. No interior da cosmologia Huni Kuĩ, há uma constante reorganização e ressignificação dos fenômenos da realidade. A experiência histórica é tomada como matéria dessa construção. A cosmologia se põe a trabalhar sob novas e velhas formas de rememorar. O “tempo da cultura”, que consiste em voltar a habitar os lugares de origem, em retomar a própria história e inventar dispositivos de apropriação, é construído também através dos filmes.

4 O INÍCIO DE UM CINEMA HUNI KUÏ

Para traçarmos um percurso do cinema Huni Kuï feito *por* eles e não *sobre* eles, é necessário apontar três marcos decisivos: a experiência inicial e pioneira de Osair Siã, a chegada do Vídeo nas Aldeias nas aldeias Huni Kuï e os trabalhos do primeiro cineasta formado no “tempo da cultura”, Zezinho Yube. Além disso, destacamos a presença nos filmes de um grande pensador da cultura e do cinema Huni Kuï, o pajé Agostinho Muru.

Siã e Zezinho talvez não se enquadrem em nossas categorias de “autores” (no âmbito da tradição do cinema como compreendida por nós), como se, por alguma genialidade individual, tivessem criado seus filmes espontaneamente, “do zero”. Os dois cineastas realizaram seus filmes em conjunto com outras pessoas, mas acabaram ocupando lugares cruciais em seus processos de elaboração, assumindo a função de diretores de seus trabalhos.

Agostinho Muru teve um papel muito importante na demarcação das terras, no fortalecimento da medicina tradicional da floresta e na implantação da *Educação Indígena Diferenciada* nas aldeias, o que envolveu também a chegada do audiovisual. Por ser uma figura proeminente e determinante na feitura dos filmes dos quais participa, o pajé foi eleito como guia das nossas análises. Foi a convivência pessoal com o pajé Agostinho que nos incentivou a aproximar os filmes dos quais ele participou da noção de *cultura com aspas*, elaborada por Manuela Carneiro da Cunha, procurando destacar o papel que ele teve nessa experiência cinematográfica dos Huni Kuï.

4.1 Osair Sales Siã

O primeiro cineasta Huni Kuï a adquirir um equipamento de filmagem foi Osair Sales Siã, que hoje é o cacique geral das três terras indígenas do Jordão e o presidente da Associação dos Seringueiros Kaxinawá do rio Jordão (ASKARJ). Siã iniciou suas filmagens por conta própria, na década de 1980, no “tempo dos direitos”, em viagens, reuniões e encontros nas aldeias, documentando as mobilizações de seu povo na então nascente Aliança dos Povos da Floresta, em Rio Branco e no Vale do Juruá, durante a criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá (DAHER, 2007). Em 1982, Siã começou a estudar fotografia e vídeo, auxiliando cinegrafistas como assistente. Em 1986, realizou seu primeiro curta-metragem, *A estrada da autonomia* (Siã Huni Kuï, 1986), único filme ao qual não tivemos acesso nesta pesquisa. Em 1987, Siã fez seu primeiro documentário, *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (Siã Huni Kuï, 1987), resultado de sua participação no projeto Vídeo nas

Aldeias, tendo editado o filme junto com Vincent Carelli. Em 1991, realizou *Os povos do Tinton Renê, rio de muitas voltas* (Siã Huni Kuĩ, 1991) (DAHER, 2007). A trajetória de Siã, desenvolvida sob a orientação de seu pai, o já falecido Sueiro Sales Kaxinawá, foi sendo trabalhada sob o influxo dos principais movimentos políticos do Acre, e ganhou muita força com o cinema no “tempo dos direitos”. Após a demarcação das terras do Jordão, em 2004, Siã foi eleito vice-prefeito do município Vila Jordão, tornou-se o cacique das três terras indígenas (Baixo e Alto Jordão e Alto Tarauacá) e presidente da única Associação representativa dos Huni Kuĩ nessa região. Além disso, foi por meio de um prêmio da empresa *Reebok* que Siã comprou os seringais Independência e Altamira de um fazendeiro da região (AQUINO; IGLESIAS, 1994), onde é a atual Terra Indígena Alto Tarauacá, situada logo acima do município Vila Jordão. Siã sempre circulou muito entre os *nawá* e é, até hoje, uma liderança que atua principalmente fora das terras indígenas, fato que se reflete em seu cinema.

O filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, filmado por Siã e montado em parceria com Vincent Carelli, é resultado de um projeto coletivo que estava imerso em um contexto de muitas mudanças para os povos que foram submetidos a um regime de escravidão durante várias gerações. Os índios, os seringueiros e os ribeirinhos viviam sob a autoridade dos patrões e eram obrigados a trabalhar nos seringais em condições degradantes, onde contraíam grandes dívidas nos barracões, no chamado de sistema de *aviamento*. O filme de Siã mostra os Huni Kuĩ do Purus e do Jordão, aliados a seringueiros e ribeirinhos, diante de um inimigo comum: o patrão seringalista e o latifúndio da borracha. O filme tem por objetivo fortalecer os discursos em torno da demarcação das Terras Indígenas e da criação das Reservas Extrativistas para seringueiros e ribeirinhos, que se juntaram para a defesa da floresta e de seus recursos sustentáveis. É o “tempo dos direitos” e os personagens que protagonizaram a construção desse tempo tiveram suas imagens registradas por Siã.

Osair Siã estava preocupado em criar uma nova imagem de seu povo, sustentada principalmente pela riqueza cultural, que garantiria o acesso aos direitos econômicos e políticos. Para isso, fazia alianças com importantes figuras do cenário político da época. Sua principal preocupação foi a de filmar seu povo no contexto das lutas pela demarcação das terras e pela autonomia dos até então existentes seringais. Siã documentava os apoiadores dos indígenas, tentava desconstruir estereótipos em relação aos índios e propunha, nas imagens, a união das nações indígenas. É Siã, por exemplo, quem dá voz às reivindicações dos índios Poyanawa, referindo-se às terras deles como “nossas terras”. Ele chama a briga travada com os órgãos responsáveis pelo traçado da estrada a ser construída dentro da terra indígena de “nossa luta” e batalha pela delimitação do território dos Poyanawa. Essa sequência deixa clara

a ideia de um *nós* índios, em oposição ao *outro*, branco, invasor, patrão seringueiro, governo (DAHER, 2007). Siã se coloca diante da própria câmera e diz, em português, que os indígenas do Acre estavam dispostos a morrer pela conquista da terra. Em outra sequência, comenta o fortalecimento das cooperativas indígenas e as conquistas políticas até o momento.



Siã defende a terra dos Poyanawa: “Estamos com nossa terra na mão e vamos brigar até onde der. Nós vamos morrer por isso. Não vamos deixar abrir espaço pra que os fazendeiros, os bandidos, tomem conta da nossa terra porque já fomos usados por muito tempo”.



Siã fala das conquistas dos índios: “Quando nós trabalhávamos no massacre, não tínhamos nenhuma condição de se organizar. Agora temos seis cooperativas indígenas aqui no rio Yuráia, temos seis escolas, temos seis atendentes de enfermagem. Temos nosso povo, que é seringueiro e agricultor, que estão aí para trabalhar, muito animados. E, em quarto, vem a produção de artesanato, que é onde nós vamos mostrar nossa preservação da cultura indígena, que é a cultura Kaxinawá, que são panos lindíssimos que continuam existindo”.

Em *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, o tema principal é a criação da primeira Reserva Extrativista na bacia do rio Juruá. Essa grande conquista dos seringueiros,

acompanhada por Siã durante muito tempo, serve também como mote para discutir a união dos povos indígenas, a união entre índios e seringueiros para a sustentabilidade dos trabalhos na floresta e, acima de tudo, a liberdade do sistema de cativo imposto pelos patrões. Siã entrevistou Chico Mendes dias antes do seu assassinato e montou no filme trechos da entrevista do líder seringalista, entrecortados pelas imagens do velório:

A partir do encontro nacional de seringueiros, em 1985, foi criado o Conselho Nacional dos Seringueiros, que, no meu modo de pensar, foi o maior avanço da luta e da história do seringueiro. A partir daí, surgiu na consciência dos trabalhadores seringueiros a possibilidade de se pensar numa aliança com os verdadeiros donos dessas florestas, que era os companheiros índios, que foram inimigos durante tanto tempo. E, com a criação do Conselho Nacional dos Seringueiros, cresceu também junto com essa organização essa consciência de que o índio e o seringueiro não são inimigos. Eles marcam um passo muito importante com essa proposta de Aliança dos Povos da Floresta e com a criação da Reserva Extrativista, porque é através da reserva extrativista que os seringueiros e os índios vão conquistar a sua verdadeira liberdade. (Chico Mendes, em Fruto da Aliança dos Povos da Floresta).



Siã pergunta a Chico Mendes: “Vocês que vieram sempre lutando, manifestando pra que as coisas aconteçam e nada dá certo. O que os senhores estão sentindo no fundo, que vão fazer?”



Siã dá um *zoom* no rosto de Chico enquanto ele responde, otimista. Na montagem, intercala imagens da entrevista e do velório, alinhavadas pela fala do líder seringueiro.

Procurando sensibilizar os brancos diante da luta dos índios e seringueiros, Siã realiza o filme *Os povos do Tinton Renê*. O filme, feito em parceria com a organização *Interlab*, anuncia logo no início “a voz da floresta” em um grande letreiro, acompanhada de uma música dramática. Vemos fotos montadas em grande velocidade, índios de diferentes etnias, paisagens diversas, animais e computadores. Após essa vinheta inicial, Siã aparece em um estúdio ao lado de uma câmera profissional, e dá um depoimento em *Hãtxa Kuĩ*. A fala de Siã é imediatamente traduzida pela solene narração em português, que conduz todo o filme e dá inteligibilidade às imagens. Seu rosto aparece refletido na lente da câmera, e ele fala ao espectador:

*Sou índio Kaxinawá, meu povo é Huni Kuĩ. Os pajés me mandaram usar o espelho mágico, que é a televisão dos brancos, para contar como vivem os seringueiros e os índios que estão fazendo uma linda aliança dos povos da floresta do alto Juruá, nos rios de muitas voltas, no Tinto Renê. Viajei muitas voltas de rio e em muitos caminhos da floresta para fazer as imagens do povo do Tinto Renê, o rio de muitas voltas. (Siã, em *Os povos do Tinton Renê*).*



Siã, no estúdio, fala em *Hãtxa Kuĩ* ao espectador e é traduzido pelo solene narrador em voz off.

Em *Os povos do Tinton Renê*, Siã apresenta a vida dos seringueiros não índios que habitam os rios do Acre para mostrar especialmente os costumes e hábitos que eles aprenderam com os índios, desde os trabalhos na floresta, até o uso da *ayahuasca*¹⁹. Siã acompanha a rotina de um seringueiro *nawá* em seu dia de trabalho: andam por horas na estrada de seringa, voltam para casa, o homem prepara a borracha na prensa, se alimenta com

¹⁹ A palavra *ayahuasca* pertence à língua quéchua. "Aya" quer dizer pessoa morta, alma, espírito, e "Waska" significa corda, liana, vime, cipó. A *ayahuasca* geralmente consiste na infusão do cipó, ou jagube, *Banisteriopsis caapi*, e da folha, chacrona ou rainha, *Psychotria viridis*. Cerca de 70 grupos indígenas fazem uso da *ayahuasca* na Amazônia Ocidental. A bebida possui um papel central na organização social e simbólica dessas populações (Labate, 2007). Os Huni Kuĩ chamam a *ayahuasca* de *nixi pae* (cipó forte) ou *Huni*. A apropriação da *ayahuasca* pelos não indígenas gerou três religiões hoje amplamente difundidas: o Centro de Iluminação Cristã Luz Universal Santo Daime, fundado pelo maranhense Irineu Serra, em 1930; a Barquinha, criada por Daniel Pereira, em 1945, ambas no Acre; e a União do Vegetal, fundada por José Gabriel da Costa, em 1961, em Rondônia (SANTOS, 2010).

a família e, em outra ocasião, prepara a *ayahuasca*. Os pajés indígenas são vistos pelo seringueiro e pelo narrador como os verdadeiros detentores do conhecimento sobre a *ayahuasca*, o que remete diretamente às origens e saberes dos indígenas, os verdadeiros mestres de como viver na floresta. Todo o filme é narrado por uma voz *off*, que informa sobre as épocas passadas, vividas com os patrões, e o novo tempo que se anuncia para índios e seringueiros. Algumas imagens de *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* aparecem nesse filme, ganhando novos sentidos, submetidas à narração que guia toda a história.

Os filmes de Siã, feitos no “tempo dos direitos”, são lugares de afirmação dos discursos em defesa da terra e da libertação do jugo dos patrões seringalistas. Os filmes estavam à serviço da luta de seu povo pelos territórios e sob a orientação de seus mais velhos. Há, nos filmes de Siã, para além das imagens das festividades do *mariri*, poucos momentos duradouros de observação do cotidiano da aldeia, ou entrevistas que fogem aos assuntos da terra e do trabalho com a borracha. Os filmes estavam imersos na luta pela terra e Siã atuava como liderança dos Huni Kuĩ, em parceria com diferentes *nawá*. Seus filmes são resultado dessas diferentes intervenções. O fato de *Os povos do Tinton Renê* ter sido construído nos moldes das reportagens televisivas da década de 1980 foi importante por ter alcançado um público externo à comunidade Huni Kuĩ e por dar a ver uma versão da história de colonização do Acre por aqueles que sofreram com o cativo. A trilha sonora, que inclui músicas de Milton Nascimento²⁰ (“Estórias da floresta”), Fagner (“Somos todos índios”) e de Caetano Veloso (“Um índio”), ao mesmo tempo em que remete a um índio genérico, torna o filme mais acessível a um espectador também “genérico”, que desconhece a história de colonização do Acre. O filme dialoga com essa ideia do índio genérico justamente para desconstruí-la e mostrar as especificidades (de modos de vida e de pensamento) entre os Huni Kuĩ e os Ashaninka, entre os índios e os seringueiros.

Siã reside até hoje na cidade e transita frequentemente entre Vila Jordão, Rio Branco, Rio de Janeiro e a Europa. Ele cumpre um papel de mediador entre os Huni Kuĩ e os *nawá*. Foi o primeiro dentre os indígenas do Acre a utilizar a câmera de vídeo para potencializar a luta do seu povo. Seu papel foi fundamental no diálogo com os não indígenas, iniciativa crucial para a garantia da terra em um contexto de extrema tensão. Através de discursos que reúnem vozes e pontos de vistas diferenciados, depoimentos variados de lideranças indígenas e apoiadores, e contrastes entre índios e não índios, Siã realizou filmes que reafirmaram as

²⁰ Milton Nascimento aparece em ambos os filmes de Siã durante a viagem que fez ao Acre, no fim da década de 1980, em apoio ao movimento da Aliança dos Povos da Floresta, que culminou em seu disco *Txai* (1990), palavra que, em *Pano*, significa “cunhado”, “amigo”.

especificidades do seu povo Huni Kuĩ tanto diante de outros povos indígenas do Acre (aliados de longa data), quanto diante dos seringueiros nordestinos (companheiros de luta) e do patrão seringalista (o inimigo). Tal gesto sustentou o auto reconhecimento e a autoafirmação, fundamentais para a conquista dos direitos indígenas no Acre.

4.2 Vídeo nas Aldeias

Se, no início do “tempo da cultura”, ainda durante o “tempo dos direitos”, havia experiências individuais e mais pontuais de uso do vídeo, como no caso do cacique Siã, com a chegada do Vídeo nas Aldeias (VNA) às terras Huni Kuĩ, em 2005, houve a aquisição de equipamentos de filmagem de uso coletivo para permanecerem na comunidade e a oferta de processos formativos em cinema. Depois da aquisição dos equipamentos para as aldeias, que deixaram, em parte, de ser exclusividade de lideranças viajantes, a presença do cinema entre os Huni Kuĩ disseminou-se.

A produção audiovisual de autoria indígena se consolidou no Brasil principalmente com o nascimento da ONG Vídeo nas Aldeias, em 1986, em um contexto em que a experiência da autoria indígena apoiada em suportes e meios de comunicação apropriados no contato com outros povos, como a escrita alfabética, a câmera de vídeo e o computador, abria novas possibilidades de expressão coletiva e dinâmica de identidades históricas. O Vídeo nas Aldeias nasceu a partir do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização paulista fundada em 1979 por um grupo de indigenistas e educadores, dentre eles Vincent Carelli, para apoiar a luta indígena pela terra e por direitos básicos (até então inexistentes antes da Constituição de 1988) e contestar principalmente o poder abusivo da tutela do Estado sobre o índio (CARELLI, 2004). Além das fotografias que Carelli já produzia em campo, o CTI se associou ao cineasta Andrea Tonacci para desenvolver os primeiros trabalhos com a então recente imagem de vídeo. Andrea Tonacci havia procurado o CTI com a proposta da “Inter Povos”, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo (CARELLI, 2004). O projeto com o cineasta não vingou, mas influenciou a criação do Vídeo nas Aldeias anos depois, motivada pela histórica invisibilidade dos povos indígenas na luta pelos seus direitos. Nesse processo de invisibilização promovido pelo Estado e pela grande mídia, os índios são correntemente tratados como invasores de terras, “violentos”, “selvagens”. Carelli relata:

O Vídeo nas Aldeias surge no bojo de uma relação acumulada ao longo de anos, uma relação de vida, centrada em torno de uma cooperação entre índios e não índios para tentar enfrentar problemas vitais como demarcação ou invasão de reservas, encontrar meios de subsistência e integração na economia nacional, ou formas de

negociação com o governo para ter acesso à saúde e educação. A proposta era oferecer instrumentos que lhes permitissem ter acesso às suas imagens, elaborar e recriar a sua própria imagem. O procedimento adotado, em que a totalidade das imagens produzidas era imediatamente exibida em público, permitia que a câmera passasse a ser um objeto apropriável por eles. A presença da câmera criava ou instigava o fato que ela estava documentando. E é por esta razão que não somente as pessoas não tinham uma relação incômoda com a câmera, como também interagiam com ela, muitas vezes se dirigindo explicitamente e diretamente a ela. A câmera não era um objeto transparente, ela era um dos atores em cena (CARELLI, 2004, p. 2).

No pioneiro filme do Vídeo nas Aldeias, *A festa da moça* (Vincent Carelli, 1987), Vincent Carelli registra um ritual de iniciação entre os Nambiquara: ao assistirem a essas imagens, os índios decidem refazer a festa sem a presença dos objetos dos brancos e retomar um antigo ritual de furação de lábios, já em desuso. As filmagens, acompanhadas do visionamento das imagens, garantiam uma participação efetiva dos Nambiquara na construção de sua representação, tal como as experiências pioneiras de exibição das imagens para os esquimós Inuit, por Robert Flaherty (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). A imagem era carregada de uma forte performatividade²¹: ela produzia, intervinha, acionava transformações no momento em que era exibida. *A festa da Moça* se inseria em uma proposta de indigenismo que almejava a autonomia dos grupos frente à tutela imposta pelo Estado. Era necessário criar uma imagem dos indígenas concebida por eles próprios. Ao assistirem a suas próprias imagens, os Nambiquara discutiam e refaziam certas cenas, recriavam o presente e a tradição. O papel fundamental do visionamento compartilhado das imagens entre os realizadores e os sujeitos filmados garantia a força performática das filmagens.



Ao assistirem às imagens da festa, os Nambiquara acham que o “excesso de roupa prejudicava a própria imagem”. Eles decidem refazê-la com menos elementos dos brancos e com mais pintura corporal.

²¹ “As imagens têm a potência de mobilizar juízo e com a câmera ligada, as concepções são postas em jogo, indicando também um modo correto de se apresentar. Nesse registro, às vezes se tornam problemáticos alguns elementos que na vida cotidiana não são tidos como contraditórios do ponto de vista da auto-imagem” (DIAS, 2011, p. 305).

A efusão das discussões e comentários provocados pelas projeções das imagens dos indígenas pelo mundo garantiu ao VNA o apoio de instituições americanas (dentre elas, Guggenheim, Rockefeller e Ford), o que possibilitou a parceria entre Vincent Carelli e a antropóloga Dominique Gallois para trabalharem entre os Wajãpi, do Amapá. Dessas experiências, destacam-se os filmes *O espírito da TV* (Vincent Carelli, 1990), *A arca dos Zoé* (Vincent Carelli e Dominique Gallois, 1993) e *Eu já fui seu irmão* (Vincent Carelli, 1993), entre os Wajãpi e os Zoé, do Pará, que se viam, viam outros povos e se comunicavam pelos filmes. As imagens passaram a ser vistas como mediadoras de trocas culturais, principalmente entre os próprios índios (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008). Ao verem pela primeira vez sua própria imagem e a de outros grupos indígenas, os Wajãpi refletiam sobre a força da imagem e as semelhanças e diferenças entre os povos. Em *O espírito da TV*, os Wajãpi estão entusiasmados com a descoberta da imagem de vídeo e as reflexões que as filmagens traziam à tona, como lembrou Carelli:

Editado numa linguagem muito mais moderna, abolindo a locução e deixando os índios se expressarem espontaneamente em sua própria língua, *O Espírito da TV* mostra como as projeções induzem discussões que envolvem, entre outros temas, uma redefinição da sua própria identidade em relação aos outros e, ao mesmo tempo, o crescimento de uma consciência pan-indígena nacional a partir da semelhança dos processos históricos que cada grupo atravessou desde o contato e dos problemas que todos compartilham no momento. E como não poderia faltar, toda a questão política da manipulação da imagem: quem vai nos ver e como eles deveriam nos ver etc (CARELLI, 2004, p. 3).



Em *O espírito da TV*, os Wajãpi refletem todo o tempo sobre as imagens de si mesmos e dos outros, humanos e não humanos.

As imagens começaram a operar como elemento mediador, criador de relações entre os índios e entre eles e os brancos, possibilitando, assim, uma troca interétnica – troca de informações interculturais através do cinema. Estava em jogo a maneira como os índios se viam e como ali eles pensavam a própria cultura e sua imagem produzida, algo sempre dinâmico e passível de constante debate e construção. As imagens se apresentavam como estímulos à criação das maneiras de verem a si mesmos e de se exporem aos outros (aos outros índios e aos brancos).

Se, na primeira fase do projeto Vídeo nas Aldeias, os indigenistas filmavam os índios e devolviam essas imagens a eles para construírem juntos os filmes e, num segundo momento, essas imagens eram usadas como meio de troca de informações entre as etnias, em um terceiro momento, a ONG se transformou em uma “escola de cinema para os povos indígenas” (CARELLI, 2004, p. 6). Tal transformação, ao contrário de abrigar os vários cinemas indígenas em um mesmo sistema padronizado de produção cinematográfica, veio incentivar as peculiaridades de cada grupo, ajudando a estruturar coletivos de cinema em cada um deles.

Com a chegada da cineasta Mari Corrêa, em 1997, o VNA iniciou uma prática sistêmica e inovadora de formação de realizadores indígenas, por meio da elaboração de uma metodologia eficiente de oficinas de vídeo. Mari Corrêa havia sido professora nos *Ateliers Varan*, em Paris, uma escola de cinema documentário fundada por Jean Rouch, inspirada nos princípios criativos do cinema-verdade²² e voltada para a formação de cineastas em países do terceiro mundo onde não havia ainda uma produção cinematográfica própria. Nos filmes resultantes das oficinas do Vídeo nas Aldeias, nessa terceira fase, há uma forte presença do cotidiano, da câmera que age na intimidade, atravessada por intensos processos de negociação entre quem filma e os sujeitos filmados. Os filmes feitos pelos índios constituem um patrimônio material e intelectual usado pelos povos indígenas nas aldeias em contextos específicos, como nas escolas ou em outras práticas cotidianas. Forma-se, aos poucos, uma geração de intelectuais e artistas indígenas socialmente legitimados para narrarem e darem significados à história do seu povo e para produzirem uma documentação e uma interpretação contínuas de variados aspectos da tradição (BENTES, 2004).

O Vídeo nas Aldeias propõe, nessa terceira fase, uma *indigenização do cinema* que, ao contrário de acomodar as estéticas indígenas nas formas da sociedade hegemônica, busca confrontações entre diferentes estéticas e leva o público ocidental a reconhecer que há outras maneiras de ver o mundo. Agenciadores da valorização da identidade étnica, os filmes reforçam a importância dos aspectos culturais cotidianos para além da atenção aos momentos de realização dos rituais. Há aí uma ampliação da ideia de “cultura”, tanto para os indígenas como – principalmente – para os não indígenas envolvidos.

Em 2008, o Vídeo nas Aldeias iniciou a distribuição de coleções de filmes das etnias indígenas que constituíram o corpo principal de ação da ONG. As coleções Xavante, Kuikuro, Panará, Mbya-Guarani, Kisêdje, Ashaninka e Huni Kuĩ formam a série *Cineastas Indígenas*, lançada com o objetivo de ser usada como material didático tanto nas escolas indígenas como em instituições de ensino não indígenas. A relação do Vídeo nas Aldeias com os Huni Kuĩ teve início em 1998, em uma oficina de vídeo oferecida para professores indígenas de

²² O cinema de Jean Rouch ficou conhecido como cinema-verdade em relação ao cinema-direto americano. No contexto do final da década de 1950 e início de 1960, com o advento do som direto e a efervescência do debate em torno do real e da ficção no cinema – um fanatismo pelo real derivado das experiências iniciais de Robert Flaherty e Dziga Vertov –, Rouch assumia uma postura política que se revelava esteticamente em seus filmes. Enquanto os cineastas americanos procuravam meios de deixar a câmera invisível, Rouch tirava proveito das situações instauradas pela câmera e o que ela incitava nos personagens. Para Ruben Caixeta de Queiroz, Rouch inventou a antropologia e o cinema compartilhados, ao fazer filmes junto com as pessoas filmadas, construindo com elas as narrativas dos filmes, tornando-as coautoras e fazendo delas sujeitos donos de um olhar sobre o mundo. (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008).

diferentes etnias do Acre (Ashaninka, Manchineri, Kanamari, Kulina, Katukina e Huni Kuĩ) (*Vídeo nas Aldeias, 25 anos*, 2011). A oficina aconteceu em parceria com a Comissão Pró-Índio, em Rio Branco, no contexto de importantes experiências de autoria indígena na produção de livros, filmes e materiais didáticos. Desde a década de 1970, após a demarcação das Terras Indígenas no caso dos Huni Kuĩ, diversas comunidades indígenas do Acre trabalham junto à Comissão Pró Índio e a outras organizações indigenistas em publicações que incluem material impresso, online e audiovisual, utilizado tanto como material didático nas escolas das aldeias quanto como produtos que proporcionam um diálogo com os brancos. Coletâneas cada vez mais sofisticadas de produtos artísticos e culturais advindos de programas de formação são produzidas, editadas e distribuídas por organizações indígenas e indigenistas atualmente.

Nosso recorte de pesquisa em torno dos filmes Huni Kuĩ da coletânea *Cineastas Indígenas do Vídeo nas Aldeias* delimita certas experiências – que são múltiplas – no campo do audiovisual atualmente, além de envolver situações diversas quanto à presença do vídeo entre lideranças e jovens Huni Kuĩ das doze terras indígenas. A chegada do Vídeo nas Aldeias às terras Huni Kuĩ em 2005 foi muito significativa para uma gradual disseminação do cinema entre eles. A permanência dos equipamentos de filmagem na comunidade nessa ocasião proporcionou experiências iniciais que resultaram nos filmes que escolhemos estudar. Os filmes que constituem nosso *corpus* de análise, *Já me transformei em imagem* e *Xinã Bena, novos tempos*, fazem parte da coletânea Huni Kuĩ-VNA. *Basne Puru, a aranha encantada* e *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* derivaram das oficinas promovidas pelo Vídeo nas Aldeias.

4.3 Zezinho Yube

Vincent Carelli: Como surgiu essa ideia de filmar na sua vida?

Zezinho Yube: Surgiu da vontade que eu tinha desde pequeno, desde quando eu via o Siã filmando. Eu lembro uma época em que estava tendo uma festa muito grande no Jordão. Quando eu era pequeno, eu morava lá. Aí, eu vi ele com a câmera, tripé, com outras pessoas em volta. Aí eu vi aquilo, poxa, a câmera, um índio né... e sempre tive vontade de um dia pegar na câmera e filmar. Comecei a conhecer pessoas, comecei a trabalhar como AAF (agente agroflorestal) e tive a oportunidade de participar da oficina do Vídeo nas Aldeias. Foi uma primeira oficina e primeira experiência de como que era pegar na câmera, operar uma câmera, manejar uma câmera... e, a partir desse momento, dessa oficina, que eu comecei a perceber o mundo da câmera, ou mundo da tecnologia, ou mundo de cinema. (Trecho da entrevista de Zezinho Yube com Vincent Carelli, 2006, acervo VNA).

José de Lima Kaxinawá, mais conhecido como Zezinho Yube, nasceu no rio Jordão, mas se mudou com a família para a Terra Indígena Praia do Carapanã, aldeia *Mibayã*, no rio Tarauacá. Zezinho participou de seis oficinas do Vídeo nas Aldeias e realizou oito filmes: *Xinã Bena, novos tempos* (2006); *Manã Bai, a história do meu pai* (2006) – que gerou uma espécie de *making of*, o *Filmando Manã Bai* (2006), que contém *Manã Bai* quase na íntegra, junto a trechos da entrevista feita por Vincent a Zezinho; *Uma escola Huni Kuĩ* (2008); *Katxanawa* (2008); *Já me transformei em imagem* (2008); *Troca de olhares* (2009); *Bimi, mestra de Kenes* (2009); e *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene* (2010).

Escolhemos trabalhar mais detalhadamente nesta pesquisa com os filmes *Xinã Bena, novos tempos* e *Já me transformei em imagem*, por considerá-los mais significativos diante do nosso desafio de analisar o conjunto dos elementos expressivos que os filmes utilizam para construir e nomear a “cultura”. Os outros filmes de Zezinho são apresentados brevemente aqui.

Manã Bai, a história de meu pai resultou da aprovação de um projeto feito por Zezinho, junto com o VNA, em um edital chamado *Revelando os Brasis*, cujas ações giravam em torno da formação audiovisual de moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes. No filme que resultou desse processo, Zezinho acompanha seu pai, Joaquim Maná, nascido na época dos seringais, que estudou nas escolas dos brancos e que hoje se tornou doutor em Linguística pela universidade. Na época do filme, Maná estava se graduando na Universidade Estadual do Mato Grosso e Zezinho quis acompanhar e filmar a festa de formatura. Zezinho planejou também uma grande recepção na volta deles para a aldeia, para que o filme tivesse algum desfecho. Em conversa com Carelli, Zezinho comenta esse seu trabalho:

Vincent Carelli: Zé, como foi essa experiência do ‘Revelando os Brasis’?

Zezinho Yube: Esse trabalho pra mim foi uma coisa muito diferente. Quando me deram o recado de que eu tinha sido selecionado e eu entrei no site, aí eu fui vendo o estado, a cidade, e eu era o único índio que tinha sido selecionado. Eu era o único índio que ia participar desse programa. Foi completamente diferente do mundo, do olhar indígena. Até mesmo a formação, tivemos 11 dias de curso, mas foi muito pouco, e eram cursos muito técnicos, muito pra cinema, roteiro, produção, arte...

Vincent Carelli: Era diferente do curso que você estava tendo no Vídeo nas Aldeias?

Zezinho: A diferença era muito grande. No Vídeo nas Aldeias, a gente aprende fazendo, aprende com a dificuldade, e a aprendizagem deles era mais teoria. Tinha muitas coisas que não batiam com a realidade da formação nossa e até mesmo com a realidade da comunidade. Tinha que fazer tudo direitinho, fazer roteiro, tinha que chegar lá e falar pras pessoas: faz isso aqui, faz aquilo lá, como a gente vê muitas vezes, por exemplo, uma TV chega em uma aldeia e diz: faz festa aí que eu vou

filmar, faz uma festinha, tá? (Trecho da entrevista de Zezinho Yube com Vincent Carelli, 2006, acervo VNA).

A experiência desse filme serviu para Zezinho se aproximar mais de seu pai, perguntar aos outros sobre ele, investigar e descobrir sua história, como nos revela a conversa:

Vincent: Foi duro enfrentar o pai assim numa conversa?

Zezinho: Foi um pouco duro na verdade, porque dentro do nosso povo, da nossa realidade, nossa intimidade é muito pouca com os pais, de chegar perto e perguntar: pai, me conta uma história da sua vida... mas eu acho que o que me fez vencer isso foi a realidade, do que eu estava querendo contar, o que eu tava querendo realizar. No início eu pensava muito: por onde eu vou começar pra que ele conte essa história pra mim? Mas chegava um momento que eu tinha que enfrentar... chegar e perguntar pra ele aonde ele aprendeu, como tornou-se professor, qual é o trabalho dele hoje. Isso foi um trabalho duro, mas, ao mesmo tempo, aprendi muita coisa pro meu trabalho e também quebrei um pouco dessa barreira de eu não procurar muito ele. Então, hoje, eu me sinto mais tranquilo de chegar a qualquer momento e fazer perguntas pra ele.

Vincent: Você aprendeu sobre a vida dele? Ou você já sabia tudo que ele tinha pra contar?

Zé: Eu sabia por alto. Mas da vida dele mesmo, do que ele contou, eu não sabia. Eu não tinha ideia do que ele ia responder, por exemplo, da época de como ele aprendeu, onde ele se alfabetizou. E eu acho que tem muita coisa também pra contar. A história dele é muito grande. Eu sabia assim por alto, meu avô sempre me contava: seu pai era assim, seu pai estudou com os brancos... eu lembro de uma entrevista que eu fiz com ele, ele falou assim: ele estudou com três professores. Em um dos professores que ele estudou, o professor veio falar pra mim: seu filho é muito inteligente, porque você não manda ele pra cidade? Então, eu sempre tinha essa ideia geral, mas dele mesmo contar da vida dele eu não sabia, eu nunca tinha perguntado. (Trecho da entrevista de Zezinho Yube com Vincent Carelli, 2006, acervo VNA).





Zezinho filma seu pai, o professor Joaquim Maná, em suas atividades: a vida em família, os hábitos alimentares, os trabalhos na floresta, as aulas para os alunos na escola da aldeia e as viagens à cidade, onde recebe o diploma “segundo a tradição dos brancos”.

Após essa experiência, Zezinho partiu para filmar em sua aldeia, em um grande projeto que gerou o filme e a festa *Katxanawa*. Durante o processo, realizaram primeiramente um curta chamado *Uma escola Huni Kuĩ*. Esse filme curtíssimo, de dois minutos, feito na época das gravações de *Katxanawa*, apesar da breve duração, apresenta uma encenação muito interessante que mostra as trocas e as passagens entre a educação tradicional e a educação escolar. Logo no início do filme, Zezinho narra em português:

Quando meu avô trabalhava no seringal para os patrões, a gente não podia falar a nossa língua e nem praticar nossas festas. No tempo do meu pai, nossos professores começaram a pesquisar nossa cultura. Hoje a gente tem liberdade de viver como Huni Kuĩ. (Trecho do narrador em Uma escola Huni Kuĩ).

A narração é feita sobre as imagens documentais do cotidiano de um café da manhã e da ida para a escola dos alunos, que levam seus livros escritos em *Hãtxa Kuĩ*. Em seguida, começa a encenação: um aluno está na sala de aula aprendendo os *Kene* tradicionais e desenhando-os nos cadernos, escrevendo. Durante a aula, um grupo vestido com folhas e roupas de algodão desenhadas com *Kene* dança lá fora, no pátio. Todos os alunos saem da sala e correm para a festa. Um dos alunos permanece sozinho, escrevendo. O pajé Agostinho

Muru adentra, então, a sala de aula e convida o menino para ir aprender a dançar, pois ele já tinha aprendido a ler. Os dois saem da escola e se juntam ao *mariri*. A encenação é bem decupada, claramente ensaiada e, em poucos planos, eles constroem uma história que aborda a convivência entre os diferentes tipos de conhecimento, o dos *nawá* e o dos antigos.



Gilson Siã ensina sobre o *Katxanawa* na escola da aldeia. Após os alunos serem liberados para a “educação tradicional”, um deles permanece sozinho, escrevendo, e o pajé Agostinho vem “resgatá-lo” para aprender a dançar.

O filme *Katxanawa*, de maior duração, foi resultado do *Prêmio Culturas Indígenas*, recebido por Joaquim Maná, a partir do edital de fomento do Ministério da Cultura. O projeto previa a realização da festa tradicional do *Katxanawa* e a feitura de um filme sobre o tema. Zezinho, sob influência de seu pai, afirma que tomou o filme como um incentivo à “retomada da cultura” pelos Huni Kuĩ:

Depois de aprovado o projeto para a festa do Katxanawa, começamos a discutir o que fazer. Eu pensei numa festa grande, que envolvesse todo mundo. Com o projeto, teríamos verba para alimentação, combustível para as pessoas chegarem até a nossa aldeia. Era possível a realização de uma festa grande. Mas, ao contrário, a ideia de meu pai era fazer uma festa apenas para o filme, juntar algumas pessoas, deixar outros de fora, e filmar apenas aquelas pessoas que estavam bonitinhas, com pintura,

com roupa. Uma ficção. Minha posição era radicalmente contrária. Disse a ele que, se quiséssemos chamar nosso povo para reviver nossa cultura, teríamos que deixar a festa aberta à participação de todo mundo, quem quisesse estava dentro. “Vamos deixar a câmera ligada e filmar a realidade que acontecer aqui, porque se a gente quiser controlar tudo, a gente não vai trazer as pessoas para sentirem a festa, sentirem o gosto da festa. Desse jeito, a gente vai fazer a filmagem de uma festa que não existe!”. Entramos em acordo e trouxemos velhos de outras aldeias, conhecedores da nossa cultura. A partir desse momento, comecei a sentir a força de verdade, a interação de verdade do meu povo. Era o que eu esperava, desde muito longe. Naquele momento, a gente conseguiu, eu consegui sentir, respirar fundo, e pensar que era exatamente isso que eu desejava. Então as pessoas se esqueceram da câmera, se esqueceram de que a gente estava filmando e conduziram a festa. Fiquei super animado, era esse o objetivo do trabalho. A interação dos velhos, das pessoas que não participavam mais, que não acreditavam mais, que achavam que aquilo era uma invenção dos mais jovens. Assistimos depois ao material bruto e todos comentavam e discutiam: “olha, isso está errado, da próxima vez, precisamos fazer melhor”. E, nesse momento, me senti uma pessoa realizada, com o meu trabalho, com o vídeo, com essa ideia antiga de retomar a cultura através do vídeo. (*Vídeo nas Aldeias, 25 anos*, 2011, p.121).

A festa e o filme *Katxanawa* eram um acontecimento duplamente importante: o ritual tradicional, pouco praticado hoje entre os Huni Kuĩ, estava sendo revivido, reinventado, ao mesmo tempo em que era filmado, e isso incentivava as pessoas a refletirem sobre ele, a problematizá-lo, tanto durante quanto depois da festa. A filmagem potencializava as relações e as discussões em torno dos procedimentos corretos, além de cumprir a função de documentar o ritual para a posteridade. O filme colocava-se aí como um lugar eficaz de elaboração (ou “retomada”) da “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), tornando-se, nas palavras de Zezinho, um “documentário de revivência” (*Vídeo nas Aldeias, 25 anos*, 2011, p.119).

Katxanawa segue na linha das pesquisas dos Huni Kuĩ sobre suas práticas, saberes e histórias. O filme *Katxanawa* começa com a contextualização histórica, procedimento recorrente nos filmes de Zezinho: Joaquim Maná explica que, atualmente, há alguns brancos que querem apoiar os índios a praticarem sua cultura e que o *Prêmio Culturas Indígenas* faz parte disso. Em seguida, sobre as imagens do plantio do milho para a festa, Zezinho explica em *voz off* que, por muito tempo, os patrões seringalistas não os deixavam praticar suas festas. Quando conquistaram as terras, eles já tinham perdido muito de seus costumes e, hoje, lutam para recuperá-los. É por isto que decidiram fazer a festa do *Katxanawa*: para chamar os espíritos dos legumes e filmar o ritual. A festa nunca havia sido feita até então naquela terra indígena.

Katxanawa é originalmente a festa da fertilidade, dedicada às colheitas de legumes, feita para agradecer e pedir prosperidade aos espíritos donos dos legumes. O *Katxa* é uma festa de comemoração de todos os legumes que são plantados durante o ano. As músicas

cantadas evocam os nomes das plantas cultivadas pelos Huni Kuĩ. É uma festa que envolve diversas comunidades vizinhas, durante a qual um *Shaneibu* (liderança) de uma aldeia convida o *Shaneibu* de outra comunidade, do clã oposto ao seu. Se o anfitrião é *Dua* (clã do brilho), ele convida um *Inu* (clã da onça). Se é *Inu*, convida um *Dua* (Kaxinawá, J. 2011). Joaquim Maná explica alguns procedimentos da festa do *Katxanawa* em sua dissertação sobre os “registros e memórias da língua e da cultura Huni Kuĩ”:

A organização da festa Katxa é iniciada um ano antes. Durante esse ano, prepara-se o local, a alimentação, as roupas, as armas para a caça e o local de abertura dos roçados. Os homens preparam os roçados para garantir alimentação durante a festa. As mulheres preparam os vasos de cerâmica e cestaria para o dia da festa. Quando o milho vai ficando maduro, os homens saem para caçar, e podem levar de 20 a 30 dias no mato. A tendência é garantir muita carne e, principalmente, muitas cabeças de animais para dar aos convidados de outras comunidades e para os seus cunhados. As mulheres ficam preparando o mingau ou caiçuma, *mabesh*, para os dias da festa e outras alimentações típicas do katxa. Prepara-se também o genipapo e o urucum para pintar os homens, mulheres, jovens e crianças. Quando os caçadores chegam com a carne, as mulheres começam a preparar a alimentação para o katxa. Enquanto isso, as mulheres que dominam as pinturas corporais começam a pintar seus maridos e filhos. E os homens vão derrubar a palmeira paxiubão, *tau pustu*, para enfeitar o local onde vai acontecer a dança. A festa começa quando os grupos familiares chegam de outras comunidades. Dança-se mais ou menos uma hora. Após isso, a dança é interrompida para os cumprimentos e para que os convidados comam e bebam a caiçuma/mingau. Depois disso, eles continuam a dançar e a dança vai até o dia seguinte. A festa pode continuar por mais de uma semana. (KAXINAWÁ, 2011, p. 24).

A festa e o filme foram feitos, segundo Zezinho Yube, para que os fundamentos desse ritual fossem conhecidos pelos Huni Kuĩ mais jovens e para que sua prática pudesse ser retomada por aqueles que dela participaram, em um lento processo que ali apenas se iniciava. A celebração seria filmada como uma forma a mais de potencializar o saber do ritual no interior das comunidades.



O pajé Agostinho é destacado pelo filme como um dos velhos que ensina os cantos e os procedimentos da festa. Em suas aparições, ele é colocado (e se coloca) no lugar de transmissor do conhecimento.

O câmera, em *Katxanawa*, está atento às orientações dadas pelos pajés e sabe prever, de certa maneira, o que vai acontecer no transcorrer da festa. Um filme como esse jamais poderia ser feito guiado por um olhar estrangeiro. A câmera de Zezinho nos leva ao lugar certo, nos momentos certos, como na sequência final do filme, em que o câmera corre atrás daquele que partiu o tronco de paxiúba e saiu correndo do *Shubuã* (maloca tradicional). O câmera vai atrás para apanhar os últimos procedimentos do ritual. Só um Huni Kuĩ poderia nos conduzir nesse contexto.



Zezinho corre atrás daquele que “quebrou o Katxa”, o tronco da palmeira de paxiúba, e que cumpre um último procedimento ao deixar um cesto cheio de legumes em uma casa.

Além de atualizar, reviver e reinventar a festa tradicional, *Katxanawa* reforça o alinhamento entre o cinema e a retomada cultural, que se retroalimentam. As práticas, cotidianas ou não, inéditas ou não, são ao mesmo tempo fomentadas pelo filme e garantem a continuidade do seu impulso inicial. O filme induz o ritual; o ritual sustenta o filme.

Os filmes *Troca de olhares* e *Bimi, mestra de Kenes* foram curtas feitos por Zezinho Yube em momentos diferentes: são produções intermediárias, que antecederam seus trabalhos mais significativos. *Troca de olhares* foi um projeto pensado pelo Vídeo nas Aldeias que atendia a uma demanda e a uma expectativa do grande público por filmes que explicitassem o que os índios pensam de nós, não indígenas (CARELLI, 2011). A ONG aprovou um projeto de intercâmbio entre aldeias e cineastas indígenas do Acre e participantes da TV Morrinho, no

morro Pereira da Silva, no Rio de Janeiro. No entanto, esse projeto chegou a um impasse, pois não era uma demanda pessoal nem de Zezinho e Wewito Ashaninka, que participaram dos trabalhos, nem dos anfitriões do morro carioca (CARELLI, 2011). O projeto atendia a uma demanda do público *nawá* e acabou sendo mal sucedido, pois a visita dos jovens cariocas às aldeias não rendeu um filme. O VNA acabou lançando apenas um curta de cinco minutos sobre a visita dos índios à favela. Carelli indica algumas das dificuldades que marcaram a realização do projeto:

Era evidente que, pelo fato de serem índios, a temática do índio seria a mais óbvia como resposta das pessoas, até mesmo se sobrepondo às perguntas dos índios sobre a vida dos personagens da comunidade. Essa era a cena que surgiria e, provavelmente, a questão mais importante para esse trabalho. E, de fato, o que ficou no filme é essa devolução do olhar e o próprio processo de realização do vídeo, o embate dos índios com o lugar e com os procedimentos do VNA, que não funcionavam ali, por diversas questões. O Zezinho reflete sobre isso: por que este procedimento funciona na aldeia? Porque devolvemos a imagem, mostramos para a aldeia o que filmamos e, a partir daí, a comunidade se envolve. E não conseguimos fazer isso aqui, de modo que as pessoas não se envolvem e não compreendem o que estamos fazendo. Isso rompia com todo um procedimento com o qual os cineastas estavam acostumados. Apesar do aparente fracasso do filme, no sentido de que não coincidia com o que inicialmente esperávamos, a experiência foi muito positiva, por nos colocar frente a uma série de questões, de procedimentos, de escolhas, de abordagens. (*Video nas Aldeias, 25 anos*, 2011, p. 133).

O curta *Troca de olhares* não vai além desse contato distanciado e do estranhamento que pautou os encontros entre os dois universos: o dos índios e o dos moradores dos morros cariocas. A breve duração do filme não alcança realmente a troca de olhares que se dava costumeiramente na relação com os sujeitos filmados no contexto da aldeia.





Zezinho Huni Kuĩ e Wewito Ashaninka visitam o morro carioca, mas a troca entre os índios e os *nawá*, pelos filmes, não ultrapassa a forma e a “temática mais óbvia”. Na tentativa de gerar um filme sobre esse encontro, Ernesto de Carvalho, integrante do Vídeo nas Aldeias, resolve filmar os índios que filmam.

Bimi, mestra de Kenes é outro curta que antecedeu a finalização de um longa, o *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene*. O curta de quatro minutos foi montado a partir do material gerado durante a gravação do longa e privilegia apenas uma das mestras dos *Kene*, Marina, ou Bimi. Ela conta um pouco de sua história, de como aprendeu os desenhos com sua mãe e dos procedimentos que a artesã deve cumprir e respeitar. Bimi canta, passa a erva *bawe* nos olhos das mulheres e explica que, depois que fizeram isso com ela, passou a enxergar os desenhos que antes não via. No fim, ela ensina a Joaquim Maná e aos outros homens presentes a diferença entre alguns desenhos e os nomes de cada um. Esse curta, que é um pequeno retrato de uma mestra dos *Kene* que esteve presente no grande encontro para as discussões em torno da patrimonialização dos grafismos, deu origem ao filme *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene*.





Marina conta como aprendeu com sua mãe e com sua tia uma variedade dos padrões *Kene*. Ela ensina às mulheres mais novas e aplica a erva *bawe* em seus olhos. Ela corrige as classificações dos *Kene* de Joaquim Maná e promete entregar seu tecido desenhado a Zezinho, aquele que promove o encontro para o filme.

Zezinho Yube realizou seu último filme em 2010, antes de se tornar assessor do governador do Acre para assuntos indígenas, cargo que o afastou da carreira de cineasta. *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene* (ou, literalmente, o “espírito” do *Kene*) segue as pesquisas de seu pai Joaquim Maná, em uma continuação dos processos iniciados em *Manã Bai, a história do meu pai*. É como se Zezinho realmente fechasse um ciclo em que começa e termina filmando as pesquisas de seu pai. A construção desse filme ultrapassou em muito o motivo que o originou. Yube teve que se confrontar com as mulheres, as verdadeiras conhecedoras dos *Kene*. Em *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene*, Zezinho se vê imerso em várias relações de conflito que envolvem tanto a feitura do filme quanto as classificações e as formas dos *Kene*. As mulheres, por exemplo, discordam dos nomes que Yube apresenta a partir da pesquisa de seu pai.

Os *Kene* são padrões gráficos utilizados pelos Huni Kuĩ em pinturas corporais, tecelagem em algodão, cestaria em palha, artesanato em miçanga e cerâmicas, tidos como ornamentos rituais e pinturas cotidianas para beleza estética. Os *Kene* são iconografias encontradas em todos os povos da família linguística Pano e são como uma escrita ideogramática. Entre os Huni Kuĩ, existem cerca de setenta padrões gráficos que cumprem função de linguagem e se apresentam material e corporalmente. O primeiro *Kene* a ser aprendido pelas meninas é o *Txere Beru* (olho de periquito). Os *Yuxibu* (coletivo de *yuxin* ou *yuxĩ – ibu* = dono, pai ou mãe) são aqueles que detêm a linguagem dos *kene*, que pode ser aprendida pelas mulheres. Os grafismos têm sua origem na pele da jiboia mítica, que transmitiu o saber dessa linguagem às mulheres ancestrais²³.

²³ O filme *Basne Puru, a aranha encantada* (2006), trabalhado mais adiante, conta essa história.



Os *Kene* são tecidos em algodão, palha, miçangas ou pintados nos corpos das pessoas.

O professor Ibã Sales define o *Kene* como um mapa “que o espírito do olho tem que visualizar e seguir no mundo dos seres e imagens” (FERREIRA, 2013, p. 139). O *Kene* é um desenho abstrato e geométrico que também é associado à nossa escrita alfabética²⁴. Maria Sampaio, uma mestra do *Kene*, indagada sobre o significado dos padrões gráficos, disse: “*Keneki yuxinin hãtxaki* – O *Kene* é a linguagem dos *yuxin*” (LAGROU, 2007, p. 70). Nas palavras do pajé Agostinho:

Cada um desses *Kene* é como um chefe de uma família Kaxinawá numerosa. Como as pessoas, esses *Kene* vão se casando com outros *Kene* e vão formando outros e outros... Nesses desenhos, também estão representados muitos outros elementos da natureza, bichos e plantas. Eu comparo esses *Kene* com as letras do abecê dos brancos, que servem para formar as palavras. As mulheres vão combinando esses desenhos com outros e formam outros *Kene* diferentes, e cada *Kene* tem um nome. (MAIA, 1999, p. 15).

²⁴ No filme *Educação indígena diferenciada*, editado por mim e Adelson Siã no contexto da implantação dos Pontos de Cultura Indígena, José Itsairu, filho do pajé Agostinho, explica que a forma tradicional de ensino sempre prescindiu da escrita alfabética dos brancos, mas que, hoje, eles utilizam ambas as formas de escrita: “Os cantos e o *Hãtxa Kuĩ* se aprendem sem depender da escrita. Só ouvindo, já aprendemos. Hoje em dia, tem a escola, e foi ela que trouxe a escrita. Antigamente, não tinha escola, e aprendíamos na prática, mas, hoje em dia, também usamos a escrita alfabética. Nossos *Kene* e os *Kene* do nawá (letra A) são bonitos e viemos trabalhando com os dois”.

O *Kene* é uma linguagem que necessita de um conhecimento adquirido e algum suporte material para existir. As meninas, desde muito novas, já aprendem a desenvolver a habilidade dessa escrita. O *Kene* tem a capacidade de agir no mundo, possibilitando a comunicação com os Espíritos²⁵. O pajé Agostinho traduz o *Kene* como um “Espírito visível” dos trabalhos das mulheres e considera “Espírito invisível” todos os outros elementos com os quais as mestras se relacionam para trabalhar o *Kene*:

Nós acreditamos que tudo que tem na natureza tem ‘Espírito’, na nossa língua chamamos de yuxin. Quando uma mulher trabalha com *Kene*, ela trabalha com vários yuxin da natureza: da água, do fogo, da folha para tingir o algodão, da palha para tecer. O *Kene* é o Espírito visível de todas as forças da natureza reunidas. E nós podemos conversar e trabalhar com outros yuxin porque também temos yuxin. Ele está no olho, por isso podemos ver (MAIA, 1999, p.15).

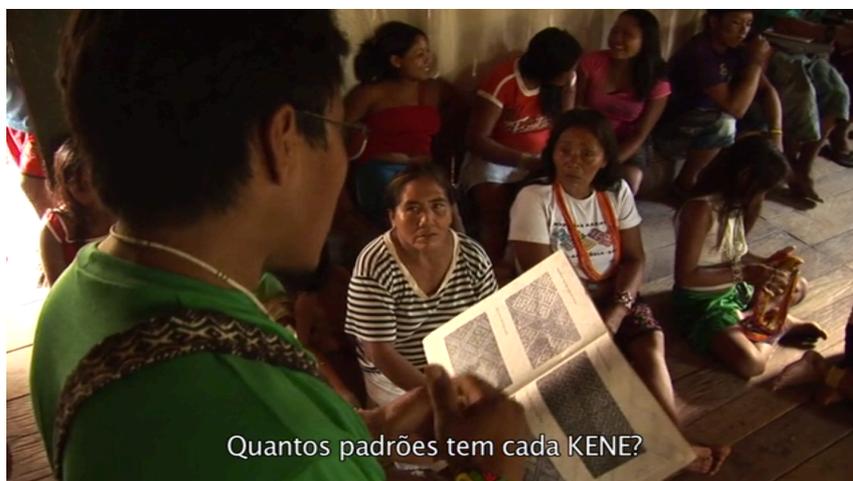
Os *Kene* são agências que abrem caminhos de transformação, são movimento, e não representações estáticas ou padrões de classificação (LAGROU, 2007). Ao cumprir função comunicativa, adquirem uma dimensão relacional, apontam sempre para essa relação com as forças da natureza, pois os nomes dos *Kene* não representam seus donos, mas levam a eles (LAGROU, 2007). Os *Kene* necessitam de um suporte material para se manifestar. O corpo e o tecido são suas principais matérias de expressão escolhidas. No dia-dia, os Huni Kuĩ pintam-se com os *Kene* para trabalhar, para passear, usando genipapo (*name*) e urucum (*mashe*).

O cineasta, em *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene*, se vê às voltas com dois complicados processos de registro: a patrimonialização do *Kene* Huni Kuĩ pelo IPHAN envolvia inúmeras questões internas à comunidade e também cosmológicas, além de embates com os conceitos das instituições não indígenas. Filmar esses debates tornava o filme um espaço privilegiado para construção dos discursos que, muitas vezes, contestavam a realização do próprio filme e as atitudes do cineasta.

Zezinho Yube optou por incluir no filme os conflitos e as dificuldades para realizá-lo. Dessa forma, a narrativa fílmica exhibe, conscientemente, os processos que a envolvem. A intenção explicitada por Yube, tanto na narração em *off* quanto nas negociações das cenas, era que as filmagens pudessem acionar procedimentos de transmissão do conhecimento, de tal

²⁵ “el termino yushin en lengua Huni Kuĩ significa a la vez el espíritu del ser humano y esos otros seres que son los habitantes de la selva profunda. El espíritu principal de los hombres se llama yushin Kuĩ.” (DESHAYES; KEIFENHEIM, 1982, p. 229). Grafamos “Espírito”, com inicial maiúscula, para designar os seres da floresta e “espírito”, com inicial minúscula, quando nos referimos ao espírito humano.

modo que as mestras, filmadas, pudessem elaborar seus saberes e suas memórias em cena. A discussão em torno do saber tradicional fez emergir aspectos carregados de ambiguidades e contradições. É o caso da sequência em que Zezinho é proibido de entrar no Jordão por seus próprios parentes, que exigiam dinheiro e o acusavam de estar vendendo o conhecimento ancestral. Há também outro momento do filme em que Zezinho vai até o Purus e, lá, encontra a maioria dos jovens parentes envolvida com os valores e as práticas das religiões evangélicas. Zezinho conta que, diante dessas dificuldades, quase desistiu do filme, mas que, por fim, resolveu incorporar os embates com os quais se deparou à própria narrativa filmica, com o intuito de ampliar o debate em torno das práticas que o filme pretendia, a um só tempo, registrar e revigorar.



Zezinho debate com as mulheres as classificações e os nomes dos *Kene* a partir da pesquisa de seu pai.



Quando chegam ao Jordão, a entrada de Zezinho e de sua família é barrada por seus próprios parentes, que o acusam de tirar vantagem do conhecimento tradicional em seu próprio proveito.



de vida espiritual em nome de Jesus.

Zezinho decide continuar a pesquisa em outras terras Huni Kuĩ e vai até o Purus. Lá, ele correlaciona a “perda da religião tradicional” e a necessidade da “preservação da cultura” buscada pelas pesquisas em torno dos *Kene*: “Aqui pude observar a força que a religião dos brancos tem entre nós. Fiquei impressionado com o que vi e não pude deixar de relacionar a perda de nossa religião com as dificuldades que temos em preservar os *Kene* e a cultura”.

Para Zezinho, diante dos embates provocados pelas filmagens, aquilo que mais se aproximava da expectativa de “retomada da cultura pelo filme” eram os encontros entre mulheres de todas as idades: vindas de diferentes aldeias, ao discutirem sobre o *Kene*, solicitadas pelo filme, elas elaboravam a memória coletiva e pessoal no desenrolar mesmo das cenas em que atuavam.



Mãe, você poderia me
contar porque e como aprendeu



Nos encontros promovidos pelo filme, as mulheres trocavam informações sobre os *Kene*, refletiam sobre seu aprendizado, além de ensinarem “procedimentos tradicionais” às mais novas. É o que acontece quando a mãe de Zezinho, Siriani, mostra às meninas como tingir os tecidos “sem a tinta dos brancos”.

Diante das diferenças de processos e efeitos produzidos pelos filmes, vemos que cada filme Huni Kuĩ adota diferentes operações e procedimentos para arranjar os elementos da “cultura”. Escolhemos alguns deles para investigar, em suas escrituras, como a “cultura” é construída com os recursos expressivos do cinema. Optamos por não escolher aleatoriamente partes dos vários filmes que viessem a comprovar ou ilustrar aquilo que argumentamos. Por isso, consideramos o conjunto dos recursos expressivos de alguns deles, atentos aos processos de produção e escolhas de montagem, principalmente. Além disso, escolhemos a figura central do pajé Agostinho para nos guiar, por meio de suas experiências, nesse processo amplo do “tempo da cultura” que envolve todo o povo Huni Kuĩ.

4.4 Pajé Agostinho Manduca Mateus Ika Muru: de seringueiro caboclo²⁶ a pajé *dauya*

Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos. O filme também incentiva outras terras Huni Kuĩ. (Agostinho Muru, em Já me transformei em Imagem).

²⁶ O título faz referência à dissertação de mestrado do Txai Terri Aquino, *Kaxinawá: de seringueiro “caboclo” a peão “acreano”* (UnB, 1977). O pajé Agostinho trabalhou como seringueiro e ajudante de *regatões* (vendedores viajantes) durante sua juventude. Aprendeu muito bem o português e foi um grande parceiro de Terri Aquino durante o “tempo dos direitos” para a demarcação das terras. Era tradutor e mediador entre os nawá e os Huni Kuĩ. No “tempo da cultura”, o pajé Agostinho se tornou um grande conhecedor das medicinas da floresta (*dau*), das histórias, dos cantos e das curas tradicionais.

Agostinho Muru se transformou diante daqueles que o viram como pajé, em um processo de dupla face, que envolvia tanto a transmissão de seus saberes para a aldeia, quanto constituía uma aparição para os *nawá*. Ao ser filmado, Agostinho se investia do papel social que desempenhava e se portava conforme os preceitos que seu lugar social e função exigiam, trabalhando naquilo que o tornava um pajé. “Já me transformei em imagem” é uma afirmação que remete diretamente a seu engajamento na “transmissão” de seus conhecimentos: “Vocês vão me assistir, meus netos e as novas gerações”, afirma o pajé. O cinema cumpre, assim, a função de mediador e de agenciador da transmissão do saber, e Agostinho é o agente desse processo. Os filmes não eram vistos por ele como lugares para simplesmente dar uma notícia, fazer um relato ou transmitir um conteúdo, mas eram, antes, modos de acionamento de processos de transmissão e transformação, que reconectavam elementos dispersos no mundo, acionavam redes de troca, provocavam a elaboração da memória e da experiência histórica. O cinema era uma ocasião, uma chance para que as histórias fossem novamente contadas, para que os cantos fossem lembrados, e servia como o lugar mesmo de elaboração e criação. Ali, a transmissão da língua, de práticas, saberes, cantos e histórias, poderia se dar de uma maneira efetiva. Os filmes, na sua feitura, eram operadores de produção de saberes e de acionamento da sua transmissão, agora em novo formato (se comparado com as formas tradicionais da transmissão oral).

O pajé Agostinho nasceu em 1944, no rio Tarauacá, no seringal Seretama. Seu pai nasceu nas cabeceiras do Rio Envira, e sua mãe, nas cabeceiras do Rio Jordão. Apenas aos 18 anos de idade, em 1963, encontrou seu povo reunido, vivendo em comunidade e praticando os saberes tradicionais. Antes, ele vivia como seringueiro junto aos brancos. Ele conta que, quando era mais novo, não tinha nenhuma memória das histórias de seu povo: vivia trabalhando para os patrões seringalistas e seus seringueiros *nawá*. Sabia apenas algumas cantigas de cipó que seu pai cantava:

Quando cheguei no Envira foi que, pela primeira vez, vi festas *katxanawa*, *txirin*, *bunawa* e *nixpu pima*. Pela primeira vez, vi o *kene* desenhado nas redes, nos pratos, nos cesto e no corpo das pessoas. No Envira, os meus parentes ainda moravam todos juntos, como no tempo do *Shubuã*. Foi ali que tive contato pela primeira vez com as festas do meu povo, com a minha história. Isso foi no ano de 1963. A partir de 1979, os Kaxinawá passaram a reconquistar seus territórios. Nessa luta, andei em 15 Terras Indígenas falando dos nossos direitos. Mas eu não sabia quase nada da minha cultura, da minha memória, e percebi que isso era o mais importante para nos dar direito à terra. (KAXINAWÁ, 2006, p. 61).

Agostinho viveu grande parte da sua vida trabalhando entre os brancos, o que fez com que, no “tempo dos direitos”, ele viesse a se tornar um grande mediador entre os índios e os brancos envolvidos com a criação das primeiras cooperativas indígenas de borracha e com a demarcação das terras. Ele entendia muito bem o mundo dos *nawá* e foi um grande pensador Huni Kuĩ sobre os processos de transformação sofridos pelo seu povo, tal como demonstra em uma entrevista concedida ao antropólogo Txai Terri:

Terri: Seu velho Agostinho Manduca Mateus, queria saber de você... Porque a gente ouviu falar do tempo das correrias, do tempo do cativo, do tempo dos direitos. Queria que você falasse um pouco do tempo do cativo. O que era esse tempo? O que significa isso pra você, quando fala desse tempo do cativo?

Agostinho: Então, eu não posso responder isso tudo. Mas quando eu comecei a lutar com a minha própria vida mesmo, eu posso contar um pouco. Agora, esse tempo das correrias, não alcancei, né? Eu ouvi alguma história dos meus parentes que contava. Depois, principalmente no tempo do cativo, posso dizer o que eu vi, no cativo, com a própria minha pessoa mesmo. Quando cresci e comecei a trabalhar como seringueiro, eu trabalhava ganhando realmente somente o alimento. Eu ajudava a cortar seringa, porque eu não tinha nem pai nem mãe, nem os meus parentes davam conta de mim. Pra mim viver, eu tinha que trabalhar com seringueiro. Eu não tinha salário, eu não tinha ganho de nada, nem roupa eu não ganhava. Pra mim ganhar uma roupa, eu tinha que trabalhar com o patrão, na diária. Aí, eu não estava nem sabendo se o meu serviço tinha valor. Por causa disso é que eu acho que era o tempo do cativo, que nós vivia trabalhando de graça pros patrão, tanto para os seringueiros como para o seringueiro. Ninguém tinha condição de viver, por quatro ou cinco anos, aquelas famílias junto ali. Se ajuntasse muita gente, com sua família, o patrão botava a gente fora. Aí a gente saía e ia pra outro lugar. Pedia permissão ao patrão seringueiro para ver se ele arrumava um localzinho pra gente fazer a casa, pra sobreviver também. Então eles davam, né? Onde não tinha seringa podia viver, ganhando diária, como diarista, como empregado dele, pra ele. Onde tinha seringa, não tinha condição de ter uma pessoa que morasse sem cortar seringa. Era só do seringueiro mesmo. Então, do índio colocar seu roçadinho, cuidar da sua casa, cuidar da sua caçada, não tinha condições. Porque ele chamava o índio de preguiçoso, não estava querendo cortar, só estava querendo plantar e caçar. Dizia que era melhor colocar outro seringueiro. Tanto o seringueiro como o índio era uma coisa só. (MURU INU, 2005, p. 153).

Agostinho foi um incansável lutador pelos direitos de seu povo, uma das principais lideranças na reconquista e demarcação dos territórios a partir da década de 1970. Na companhia do antropólogo Terri Aquino, mobilizava os índios a se unirem para a libertação do cativo dos patrões. Após liderar o movimento de reconquista das terras, o pajé ajudou a conceber a *Educação Indígena Diferenciada*, em parceria com organizações como a Comissão Pró-Índio, FUNAI e UFAC. Ele viabilizou a criação de escolas nas aldeias, cursos de magistério indígena e a produção de livros didáticos de autoria indígena. Com as terras demarcadas e a organização das aldeias²⁷, nos últimos quinze anos de sua vida, Agostinho se

²⁷ “Hoje em dia, cada aldeia Huni Kuĩ tem seu chefe, pajé, professor, agente de saúde, agente agroflorestal, segurança, parteira, artesão, agricultores, seringueiros, criadores de animais domésticos, caçadores, pescadores, merendeira, alunos e aposentados” (KAXINAWÁ, 2006, p. 14).

dedicou a ser um importante pajé, conhecedor de muitas ervas medicinais, de processos de cura, cantorias e histórias dos antigos (*shenipabu miyui*). No filme *Xinã Bena, novos tempos*, ele relembra como foi escolhido para ser um pajé:

*Em 1979, eu fui para a aldeia Novo Segredo, e o Terri veio para demarcar a terra e fazer os brancos saírem. Em 1976, fui pela primeira vez para Brasília. Pode ser 76 ou 86... Até 95, andei pelo mundo. Vinha só visitar minha família, como você está fazendo. Viajando para Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Equador, Costa Rica e Lima. Depois, para Porto Rico, Cochabamba, La Paz, Copacabana, Puno, Cusco, Machu Pichu, Lima, e de Lima para Pucalpa. Em 2002, meu povo falou pra mim: 'Você já trabalhou muito e agora a gente quer que você trabalhe como pajé. Nossos antepassados tinham pajé e hoje nós não temos nenhum. A gente quer que você seja o pajé. Você já viajou e tem muito conhecimento. Eu disse: 'não posso dar certeza para vocês. Mas eu posso tentar. Eu já vi muitas coisas nas minhas viagens. Eu vi que escrita ensina como fazer o espírito que assobia falar. Eu vi também que a gente pode encontrar com os espíritos e trabalhar com eles. Eu também li no livro como encontrar com eles. Foi no livro chamado... livro... como que é? Esqueci o nome, acho que é livro de montanha. Foi o primeiro livro de pajelança que eu ganhei de um cara chamado Sirley. O Sermão da Montanha!'. (Agostinho Muru no filme *Xinã Bena, novos tempos*).*

Ao cumprir a função de ligar o mundo dos brancos ao dos Huni Kuĩ, o universo dos antepassados ao mundo atual, o cosmos à terra, estava em jogo continuamente para o pajé o gesto forte da mediação e da transmissão, isto é, uma operação e um destinatário. O pajé é aquele que promove passagens, estabelece trocas e oferece uma experiência repertoriada para adequar os sentidos aos contextos e os contextos aos sentidos. A transmissão operada pelo pajé não apenas resgata um conhecimento que estava perdido, à maneira de um conteúdo intocado a ser salvo da desapareição. A transmissão é um processo de elaboração, de transformação, de trocas. Na iniciativa do “resgate cultural” – termo que os próprios indígenas empregam –, está implícito o gesto de uma operação de transformação, de elaboração, de adequação das práticas e dos conhecimentos a novos contextos e a novos usos.

O que nos interessou quando buscamos as imagens da vida de Agostinho na aldeia não foi a coleta de informações sobre o que ele achava do filme e do processo de gravação, mas a maneira como atuava para *ganhar uma existência em imagem*. Atuar era transformar-se em imagem. Tornando imagem, ele deve prosseguir com aquilo que se espera de um pajé. Agostinho foi o grande personagem e guia dos cineastas em formação das oficinas do Vídeo nas Aldeias, conta Vincent Carelli²⁸, tendo participado ativamente de todo o processo de criação do trabalho, inclusive roteirizando cenas inteiras do filme *Xinã Bena, novos tempos*, como a sequência em que interpreta a si mesmo na época em trabalhava para os seringueiros.

²⁸ Entrevista cedida por Vincent a mim, na sede do VNA, em outubro de 2014.

O pajé foi personagem, roteirista, articulador e diretor de certas cenas dos filmes *Xinã Bena, novos tempos* e *Huni Meka, cantos do cipó*, ambos gravados no mesmo ano das oficinas que deram origem ao *Já me transformei em imagem*, que foi finalizado somente em 2008. Agostinho também participou ativamente dos filmes *Basne Puru, a aranha encantada* (2005), *Katxanawa* (2007), *Uma escola Huni Kuĩ* (2008), *Kene Yuxĩ, as voltas do Kene* (2010) e *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* (2011). Zezinho Yube conta que foi a partir de *Xinã Bena, novos tempos*, sob as orientações do pajé Agostinho, que começou a pensar sobre a cultura Huni Kuĩ e a relação com os filmes: “O que é a cultura Huni Kuĩ e como, através dos filmes, podemos reanimar nossa gente e retomar nossas festas?” (*Vídeo nas Aldeias*, 2011, p. 119).

O pajé Agostinho mobilizava os processos de feitura dos livros e dos filmes como lugares de elaboração, de pensamento e reflexão, da sua própria história e das transformações e conhecimentos do povo Huni Kuĩ, estabelecendo novas conexões a cada processo de criação. Nascido e criado no seringal dos brancos, decidiu, ainda jovem, reencontrar seu povo e sua cultura, promover a união entre os Huni Kuĩ para a criação das primeiras cooperativas indígenas e para a demarcação das terras. E foi da *ayahuasca* que ele ouviu o conselho para aprender sobre sua própria cultura:

Foi numa dessas viagens com Txai Terri, visitando os Ashaninka do rio Amônia no município de Marechal Taumaturgo no estado do Acre, que vi o quanto a nossa cultura é nossa proteção, o nosso poder. Depois de uma longa reunião com os Ashaninka, eles nos convidaram para tomar cipó. Na nossa língua, chamamos de *Huni*. Foi aí que o dono do cipó me disse: - *Você só fica falando dos patrões, da luta do seu povo... Cadê a sua história? O que você sabe da sua cultura? Aqui você bebeu caçuma, tomou cipó, ouviu muitas histórias, muitas músicas... E você? Apresentou alguma coisa? Fica só andando pelo mundo, falando português. O que você aprendeu da sua cultura? Se não procurar desenvolver, aprofundar os seus estudos, você não deve mais sair de casa. Você não vai ter mais força para andar no mundo.* Foi seguindo um conselho de *huni* (*ayahuasca*) que me interessei em aprender a pesquisar a minha própria história, minha própria vida (KAXINAWÁ, 2006, p. 61).

A participação do pajé Agostinho nos filmes responde a esses processos de pesquisa e construção da sua própria história. O pajé *dauya* (aquele que conhece as ervas medicinais *dau*) tomou para si o desafio de elaborar e transmitir seus conhecimentos e consolidá-los entre os mais jovens.

Colocamo-nos à escuta do pajé Huni Kuĩ Agostinho Muru, tomando sua fala, nos filmes, como expressão de uma “cultura” que ele define com seus próprios termos. Tentamos compreender aquilo que ele elabora em suas afirmações, na suposição de que elas incidem, de

algum modo, na forma dos filmes. Os Huni Kuĩ, pela intermediação da figura de Agostinho Muru, fazem do filme uma instância de criação e de alteração, pois o pajé é aquele que elabora e faz o trânsito entre mundos, entre índios e brancos, entre os humanos e o cosmos. Ele há de ser precavido, em constante aprendizado, atento aos riscos. As forças cósmicas precisam de preparo, cuidado e procedimentos específicos dos quais o pajé se encarrega.

Agostinho Muru e Osair Siã.



Fonte: foto tirada no *Festival de Cultura Huni Kuĩ Xinã Bena, novos tempos*, na aldeia Lago Lindo, alto Tarauacá. Acervo Ponto de Cultura da aldeia São Joaquim.

5 CINEMA COMO LUGAR DE ELABORAÇÃO DA “CULTURA”

Alguns filmes indígenas no Brasil têm sido considerados por pesquisadores como manifestações peculiares daquilo que a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha denominou “cultura com aspas”, ou seja, o uso reflexivo da noção antropológica de *cultura* pelos índios. André Brasil, por exemplo, analisa o filme *Bicicletas de Nhanderú* (Ariel Ortega, 2011), da coleção Mbya-Guarani-VNA – em que os índios reelaboram as histórias oficiais das missões jesuíticas – relacionando-o a um novo tempo de uma antropologia nativa feita pelos índios, construída também com os meios do cinema. O autor dialoga com o conceito de *antropologia reversa* formulado por Roy Wagner e se refere ao conflito entre a maneira como cada etnia concebe a própria cultura e a forma como os brancos imaginam ser a “cultura indígena” (BRASIL, 2012, p. 102).

Manuela Carneiro da Cunha (2009) distingue a cultura da “cultura”, remetendo a primeira a um funcionamento interno da comunidade, a suas práticas e seus costumes diários, e a segunda à sua existência em uma estrutura interétnica na qual o contato com grupos diferentes provoca a “reflexividade”, o que leva o termo cultura a ser tomado como uma metalinguagem. A “cultura” passa então a existir no discurso indígena, transformando, consequentemente, a prática da cultura diária. Esses dois sistemas coexistem e se afetam mutuamente: enquanto a cultura reúne práticas cotidianas, costumes e hábitos de uma sociedade, a “cultura” concerne à teorização que os praticantes da cultura fazem dela e de si mesmos. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). As populações indígenas, nas diferentes situações de contato, se viram obrigadas a sistematizar seus hábitos, modos de pensamento, práticas cotidianas, de forma a se distinguirem enquanto grupos sociais e garantirem direitos territoriais e políticos. A sobrevivência dos povos indígenas depende de negociações com outros grupos, da apropriação de elementos, objetos e conceitos externos à cultura tradicional de maneira que esses povos não sejam exterminados nem percam suas diferenças. As produções de filmes, livros, discos e outros modos de pensar e de comunicar a cultura são como materializações da “cultura” com aspas, objetos novos que criam novos sujeitos. Essas materialidades possuem importância na afirmação de direitos específicos diante de pessoas, grupos ou instituições externos à comunidade e serão, principalmente, tratadas como produtos para fortalecerem os laços internos de transmissão de conhecimento.

Para Manuela Carneiro da Cunha (2009), a concepção de cultura nascida na Alemanha setecentista remetia a uma “essência” comum a determinados indivíduos, que os aglutinava em um determinado grupo. Essa ideia, que resiste até hoje, atribui às culturas diferentes

visões de mundo de determinados indivíduos como se, por uma “ação divina”, pensassem diferente uns dos outros e coletivamente construíssem sua cultura, de dentro para fora. Carneiro da Cunha chama atenção para esse “sentido de autoria coletiva e endógena que permanece até hoje”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 355).

Nesta dissertação, interessa-nos compreender, de maneira geral, como essa concepção ocidental de cultura não corresponde às concepções que os indígenas fazem deles mesmos e à forma como pensam a própria cultura. A questão chave para Carneiro da Cunha é pensar como os povos indígenas lidam – prática e intelectualmente – com a imaginação limitada que os brancos têm sobre eles, e como eles reorientam ou reinventam, de maneira própria, os conceitos ocidentais. Os indígenas se utilizam dos termos “cultura” e “conhecimento” para falarem de si, mas os sentidos atribuídos a esses termos não são os mesmos das concepções ocidentais.²⁹

Para Manuela Carneiro (2009), é fundamental distinguirmos a “estrutura interna” dos grupos étnicos da “estrutura interétnica”, que ocorre em situações de diálogo e relação entre os diferentes. No momento em que diferentes grupos sociais se põem a negociar em situação interétnica, não é, necessariamente, a lógica do mais forte que prevalece, sem tensionamentos. Há uma tentativa de organização das ideias estabelecidas a partir de outras lógicas. A partir das reflexões de Carneiro da Cunha, a pesquisadora Marcela Coelho de Souza elabora:

[...] uma vez que a reflexividade indígena pode tomar formas muito diferentes daquela que chamamos cultura, e porque essas formas não podem não deixar suas marcas sobre essa metacategoria “importada”, nunca podemos estar certos de saber de antemão o que os índios querem dizer quando dizem “cultura”. Quando usam nossa palavra – ou alguma tradução engenhosa dela – eles estão produzindo um objeto que significa *sua relação conosco*, mas trata-se ainda da produção *deles*: o que eles devem estar fazendo – eles não têm alternativa – não é objetificar *sua* cultura (sem aspas) por meio de *nosso* conceito, mas sua relação conosco por meio dos conceitos *deles* – quero dizer, por meio de sua própria compreensão do que constitui criatividade, agência, subjetividade. (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 112).

²⁹ Em Hãtxa Kuĩ, o conhecimento (*una*) é “aquilo que o corpo adquire pela experiência ou pela vivência. Grande parte do conhecimento necessário para a feitura dos roçados, por exemplo, estaria acumulada nas mãos dos trabalhadores (*mekẽ una*). Da mesma forma, o conhecimento relacionado à ambientação do corpo ou a previsões climáticas é um conhecimento da pele (*bitxi una*).” (KENSINGER, 1995 *apud* LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 236). Para os atuais processos de “retomada cultural”, há, em Hãtxa Kuĩ, diferentes acepções: “*beya xarabu*, que se traduz comumente por “cultura” ou por conhecimentos (sendo *beya* um termo normalmente usado para designar as festas); *mimã xarabu*, cuja tradução comum é “artesanatos”; e *mimawa xarabu*, que podemos traduzir por “muitas músicas” ou “todas as músicas”. Nesses três casos, os termos escolhidos para falar da “cultura” exemplificam práticas ou saberes específicos, não se colocando, assim, como uma totalidade representada ou significada por um artefato ou ação.” (LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 237).

É importante compreendermos “cultura” com aspas e sem aspas sob o modo da coexistência da cultura vivida e da cultura no discurso, como algo sistematizado no encontro entre os diferentes, e não como a diferença entre uma cultura pretensamente pura, intocada, primitiva, prévia ao contato com os brancos e sua versão “contaminada” ou “degradada” derivada dos encontros com os brancos. As aspas colocadas em “cultura” indicam o uso reflexivo ou metalinguístico desse conceito. Para os autores do artigo *Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kuĩ*, seguindo os conceitos de Carneiro da Cunha,

A “cultura” (com aspas) é o conjunto heteróclito de aspectos da cultura (sem aspas) considerados e recrutados conscientemente pelos coletivos indígenas em suas elaborações e relações políticas com o Estado e com outros grupos. Falar de cultura com aspas não significa perpetuar uma dualidade entre a cultura para dentro e cultura para fora, mas chamar a atenção para o fato de que a cultura se *enuncia*, sempre, imediatamente, *entre* o dentro e o fora. No limite, em diversos casos, seria adequado afirmar que, se há cultura, esta é uma decantação ou uma estabilização da “cultura”. (COELHO DE SOUZA, 2010 *apud* LIMA; KAXINAWÁ; MATOS; FERREIRA, 2014, p. 219).

Sabemos que não existe cultura “pura” e “original”, pois esses termos remetem a um estereótipo que condena sociedades múltiplas e singulares a um estado de museu da humanidade (BENTES, 2004). As culturas vividas são saberes e modos específicos de existência de determinados grupos de pessoas. As culturas são sempre híbridas, resultantes de trocas e, desde sempre, as sociedades indígenas trataram a cultura como empréstimo (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), como abertura para o Outro (LÉVI-STRAUSS *apud* CARNEIRO DA CUNHA, 2009) e não como algo fechado e intocado. Nas relações interétnicas, um grupo se afirma como tal diante de outro grupo e, nesse processo, os grupos e os sujeitos se constituem. Ocorrem trocas, espelhamentos, comparações e “traços cujo significado derivava de sua posição num esquema cultural interno passam a ganhar novo significado como elementos de contrastes interétnicos.” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 356). A relação dos indígenas com suas riquezas culturais se reconfigura e se reconstitui na situação interétnica. Essas negociações ocorrem no âmbito da “cultura” com aspas e, nesses momentos, os grupos podem dar novos significados a termos já conhecidos.

O uso das aspas em “cultura”, proposto por Manuela Carneiro, remete, portanto, às “unidades culturais” desses grupos sociais em um sistema interétnico (os grupos sociais entendidos como elementos de uma estrutura, a partir das ideias de Lévi-Strauss). Quando falamos dos Huni Kuĩ, por exemplo, tratamos esse povo como algo unitário e coeso, algo que só poderia existir no discurso, muito diferente da multiplicidade característica de qualquer grupo social. Há um entendimento de duas esferas imbricadas: o ser e o dizer que o é. Para

definir a cultura sem aspas, Manuela Carneiro cita o crítico literário Lionel Trilling do seguinte modo:

Um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre as mentes dos homens. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 357).

No momento em que esses modos de existir se tornam objetos da consciência, a cultura passa a existir no discurso (daí as aspas). Reflexividade e metalinguagem são seus principais atributos. Ao desenvolver esses conceitos, a intenção central de Manuela Carneiro é pensar as maneiras com as quais o Estado, a legislação e o senso comum lidam com as situações de reconhecimento dos direitos indígenas. A autora sugere que “quanto menos uma sociedade concebe direitos privados sobre a terra, mais desenvolve direitos sobre ‘bens imateriais’ exemplificados em particular pelo conhecimento.” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 357). E se por um lado o Estado, hoje, não garante os direitos territoriais indígenas, por outro, ele está bastante interessado na catalogação dos conhecimentos dessas populações, como abordamos no segundo capítulo.

A “cultura” pode ser construída tanto por meio do discurso como da escrita, e, acrescentamos, também pelos recursos expressivos que o cinema tem para materializá-la sensivelmente, dando a ver os corpos, gestos, afetos e falas. Quando adquire as aspas, convocada pelas relações interétnicas, a cultura passa, necessariamente, por uma operação de tradução e o cinema é um meio que dispõe de recursos para isso. A tradução, operada na passagem entre a cultura e a “cultura”, vai além de uma simples ordenação e não consiste apenas em ajeitar cada coisa em seu lugar. A tradução exige remanejar os sentidos – apropriar-se deles, modificá-los e colocá-los em circulação em um novo arranjo. O mundo dos brancos é totalmente diferente dos mundos da floresta. Como poderiam existir termos e conceitos já prontos, que explicassem instâncias com propriedades totalmente distintas? Tais termos devem ser criados, adaptados, remanejados. As formas de vida e de pensamento precisam ser ressignificadas. Novos sentidos e objetos surgem nessas relações e as tentativas de tradução funcionam dinamicamente e se abrem para a negociação de usos e significados compartilhados. As diferenças entre os mundos aproximados ou colocados em contato quase

nunca encontram uma tradução unívoca ou um termo comum. O “equivoco”, de maneira mais ou menos pronunciada, sempre atravessa as operações de tradução.³⁰

Na época das “correrias” e do “cativeiro”, segundo a periodização que os Huni Kuĩ estabeleceram para sua história, os pajés lideraram grandes viagens até as cabeceiras dos rios, nas regiões da floresta profunda, fugindo do contato com os *nawá*. Mas os colonizadores sempre os perseguiram e grande parte dos grupos indígenas se tornou cativa dos sistemas de extração de matéria-prima operados na Amazônia. No caso do Acre, os lugares de saída da matéria-prima, à montante dos rios, sustentavam todo o comércio à jusante dos rios. Era nas bocas dos rios que se encontravam os padrões que traziam os objetos manufaturados das grandes cidades e compravam a borracha trazida pelos índios da floresta adentro. À montante se situava o local, o nativo, o recurso natural e, à jusante, o global, o mundo de fora, o produto manufaturado (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). A montante estava para a cultura assim como a jusante para a “cultura”. Aquele que transitava da montante à jusante era necessariamente um tradutor, que se deslocava entre dois mundos, ia da origem à sua circulação e era por meio dele que o novo também chegava. O pajé (termo Tupi sinônimo de *xamã*, que tem origem siberiana), viajante por excelência, desde sempre transitou entre os extremos. Cabia a ele, por dever de ofício, reunir em si mais de um ponto de vista, ver de diferentes modos, assumir o olhar de outrem. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 112). Por transitar entre mundos incomensuráveis, ele é quem decifra e traduz. O pajé faz a passagem entre os mundos, agencia relações entre as pessoas, entre elas e os Espíritos. Ele é o mediador entre os Espíritos e os humanos, entre o mundo físico e o metafísico. Os pajés são aqueles que enxergam no escuro, que podem “entrar” em outros mundos e ter acesso a seus aliados (animais, vegetais, minerais), a seres de outras dimensões e também entrar em contato com os espíritos ancestrais. O pajé manifesta poderes sobrenaturais e invoca Espíritos da natureza. Esse contato lhe permite orientar e ajudar as pessoas – sempre com o auxílio dos Espíritos – a resolverem ou superarem situações de conflito, doença, dor e desafios. Em *Hãtxa kuĩ*, o pajé é

³⁰ O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro criou a noção de *equivocação* para reconceitualizar procedimentos que, para ele, fundam a relação entre o antropólogo e o nativo: a *comparação* e a *tradução*. Ao traduzir conceitos práticos e discursivos do nativo, o pesquisador sempre os conforma sob sua própria lógica. Pela impossibilidade de conceber o outro nos termos dele mesmo, a antropologia “compara para traduzir”, o que necessariamente gera equívocos no entendimento de outros sistemas de pensamento. Para Viveiros de Castro, “traduzir é sempre trair. A boa tradução é aquela que trai a língua do destino, não a língua original. A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 2). Ou ainda, em outra formulação: “Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equivoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocalidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 7).

chamado de *Nai Bai* (nai = céu / bai = caminho) e traduzir é a sua missão, como afirma Manuela Carneiro:

Os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas. Cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas. Essa ordenação não se faz sem contestação e, frequentemente, é objeto de ásperas disputas que se assentam tanto na política interna quanto nos sistemas de interpretação. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 107).

Podemos inferir que há, no interior de cada grupo indígena, elaborações específicas – que envolvem a cosmologia própria de cada povo – sobre as significações concedidas ao contato e aos encontros com novos seres, práticas materiais, objetos e conceitos. Em relação aos Huni Kuĩ, o filme *Já me transformei em imagem* (que aborda o contato dos indígenas com os invasores de suas terras) mostra como, ancorados na dinâmica transformacional e mutante da natureza, os pajés explicam e classificam os brancos e seus objetos a partir da ciência cosmológica que os sustenta. Em *Já me transformei em imagem*, as novas tecnologias de hoje equivalem às novas tecnologias de ontem, como na cena em que o pajé Nilo, logo no início do filme, afirma que os Huni Kuĩ deixaram de matar caças com flechas para alvejá-las com espingarda após o contato. Ele se surpreende quando imagina os antepassados matando caças grandes com flechas. Para ele, os Huni Kuĩ de hoje não seriam mais capazes de tamanha façanha, pois o costume e a tecnologia mudaram. De maneira análoga, ele toma o vídeo como uma nova maneira de transmitir um antigo conhecimento. Novo ou velho pouco importa, já que hoje as histórias tradicionais podem ser contadas também pelos filmes para serem exibidas em salas de aula nas escolas das aldeias.

A reflexividade do campo do vivido e do campo do discurso (relacionada ao conceito de “cultura”) encontra uma forma de organização nos filmes Huni Kuĩ que, por vezes, tematizam o “tempo da cultura” e o uso do cinema no seio das relações tradicionais, como no caso de *Já me transformei em imagem* e *Xinã Bena, novos tempos*. Esses filmes são, de certa maneira, metalinguísticos, assim como a cultura com aspas, e não apenas tematizam esse novo tempo como são, eles próprios, materializações da cultura com aspas, discursos elaborados para a sistematização da especificidade da sua cultura. O filme se torna o agente e o lugar mesmo da cultura com aspas, é o pensamento entre aspas, e seu processo e linguagem tanto provocam como são constituídos pela cultura com aspas. O filme é fruto de novas relações no campo da cultura e da “cultura”. Ele suscita o autorreconhecimento e potencializa as relações no âmbito do vivido sendo afetado por elas. Nos filmes, há a sistematização de modos de vida, de lugares, gestos, objetos, detalhes, recortes de realidade que geram “autoetnografias” que jamais poderiam ser realizadas por um olhar externo.

Foi fundamental, nesta pesquisa, vincularmos sempre os filmes ao seu contexto de produção, constantemente atualizado pelas significações próprias do mundo Huni Kuĩ. Os indígenas, quando se referem aos brancos e a seus objetos e conceitos, operam frequentemente sob a lógica da conjugação entre experiência histórica e cosmologia. Os cantos e as histórias contadas pelos pajés são reelaborações dos mitos de origem dos tempos e dos caminhos da vida que podem explicar e significar acontecimentos históricos recentes. Foi nosso interesse investigar como algumas categorias nativas estão impressas nas imagens realizadas entre os Huni Kuĩ, tendo em vista as especificidades desse povo. As imagens carregam, de certo modo, traços de seu pensamento sobre o cinema que eles tomam para si. Se o cinema é um modo de fazer e de pensar que traz consigo as categorias dos brancos, quando os Huni Kuĩ fazem o “seu” cinema, algum equívoco se produz aí, pois não há tradução plena de parte a parte, e isso também nos alcança quando nos debruçamos sobre os filmes; na condição de analistas, não estamos livres da equivocação.

6 A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DA “CULTURA”

A principal hipótese que nos guia nesta pesquisa é que, nos filmes Huni Kuĩ, a cultura com aspas (segundo a formulação de Manuela Carneiro da Cunha) é construída cinematograficamente. Hoje, o cinema é um meio encontrado para produzir – por meio dos elementos sensíveis que lhes são próprios – aquilo que a autora chama de cultura com aspas. Nossa pesquisa aborda essa mediação propriamente fílmica: os processos de mediação peculiares oferecidos pelo cinema na construção do “tempo da cultura” Huni Kuĩ.

6.1 *Basne Puru, a aranha encantada e Shuku Shukuwe, a vida é para sempre: uma comparação*

Uma das maneiras pela qual o filme produz a cultura com aspas é quando se põe a encenar³¹ os mitos. Entre os Huni Kuĩ, os mitos pertencem ao gênero conhecido por eles como *shenipabu miyui*, “histórias dos antepassados”. Os Huni Kuĩ propõem uma diferenciação entre *miyui*, relatos que remetem a experiências vividas ou testemunhadas por alguém, e os denominados *shenipabu miyui*, que “representam um *corpus* de saber sobre a formação do mundo”. (MCCALLUM, 2000, p. 386). Os mitos fazem referência à irrupção de um “tempo primordial” no “tempo dos homens”, evento que está na origem da realidade mais vasta, do mundo e do que existe nele. (ANTONIO, M., 2005, *online*). Os mitos se referem ao tempo da criação do mundo, à origem dos humanos e suas práticas. Eles expressam a presença de laços entre diferentes qualidades de tempo, que se encontram na “origem como fundamento” ou na “origem como princípio”. (ANTONIO, M., 2005, *online*). Para a pesquisadora Cecília McCallum, os mitos Huni Kuĩ

descrevem as várias idades que levaram à constituição das formas contemporâneas de vida social e constituem fontes primárias de saber acerca do presente. Dão às pessoas informações sobre outros tempos e lugares sem que o narrador ou seus informantes tenham vivido pessoalmente os acontecimentos. O conhecimento desse reino do tempo mítico, que existe além da consciência comum, também pode ser adquirido pelas viagens da alma: por meio de visões induzidas por alucinógenos ou

³¹ A encenação é um dos procedimentos da ficção, que pode se servir de vários expedientes. Os termos “procedimento ficcional”, “construção ficcional” e “ficcionalização” dizem respeito a uma esfera discursiva mais ampla que abrange a encenação e a narrativa. A narrativa diz respeito à história contada pelo filme. Nessa história contada, a encenação é a maneira como a narrativa ganha uma representação propriamente cinematográfica a partir da atuação dos atores e da estruturação espaço-temporal dos eventos e das ações.

por meio das visões dos sonhos. As viagens da alma ao tempo mítico são paralelas às viagens do corpo descritas nas *miyui*. (MCCALLUM, 2000, p. 386).

Os mitos relatam como o mundo foi modificado, enriquecido, transformado, e abordam fenômenos do cosmos, dos seres e dos objetos que existem nele, além de fenômenos sociais, políticos e econômicos que acontecem entre os humanos e entre os não humanos. Os mitos narram e justificam uma “situação nova”, que não havia desde o princípio do mundo, dando-lhe uma explicação e oferecendo os motivos pelos quais algo ganhou existência. Ao narrar como surgiram as coisas do mundo, os mitos relacionam acontecimentos primordiais a características e fenômenos da atualidade. Os mitos não possuem autor, pertencem ao grupo social que os relata, e são ancorados em uma tradição oral coletiva. Cada mito possui uma unidade projetada virtualmente, que será reorganizada a cada vez que for contado.

O filme *Basne Puru, a aranha encantada* apresenta uma encenação dos mitos de origem da tecelagem e dos *Kene*. Já *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre* propõe outro tipo de procedimento ficcional para apresentar o mito de origem das ervas medicinais. Ambos os filmes se utilizam de recursos de ficção, manejados de modos diferentes, para pôr em circulação relatos míticos. Em *Basne Puru, a aranha encantada*, o pajé Agostinho aparece em cena instruindo a encenação, procurando conduzir a atuação dos participantes de modo a exibir os aspectos mais importantes do mito. Já em *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre*, a encenação preocupa-se menos em definir as ações dos personagens do que em promover uma estruturação em quadros ou cenas de passagens do relato mítico, que, por sua vez, trazem para primeiro plano o discurso especialmente proferido para o filme. Enquanto *Basne Puru* possui certa continuidade narrativa, *Shuku Shukuwe* é feito de cenas relativamente autônomas.

Basne Puru inicia-se com o mito da origem da tecelagem, atividade exclusivamente feminina entre os Huni Kuĩ. Essa prática foi ensinada por uma Aranha Encantada às mulheres ancestrais em tempos remotos. Depois disso, as mulheres aprenderam a tecer desenhos (*Kene*) – instruídas pela Jiboia, que os trazia estampados em sua pele – nas “redes-sem-desenho” ensinadas pela Aranha. No filme, o pajé Agostinho Muru é o narrador dessa história e conta para todos presentes no centro da aldeia como a produção de redes e roupas de algodão se iniciou entre o povo Huni Kuĩ. As mulheres ouvem a história e, em seguida, a encenam. Eis o relato do pajé Agostinho:

Meus filhos, meus netos, eu vou contar um pouco de história para vocês. Prestem bem atenção, eu vou falar de como a aranha encontrou com o nosso povo. Era uma vez uma aldeia. Estavam começando a ter os seus primeiros filhos. E os primeiros bebês estavam nascendo. Viram uma criança e perguntaram: Que criança nasceu? Nasceu uma menina. Aí perguntaram: que nome vamos dar? Eu não tenho mulher pra colocar o nome dela. Aí apareceu uma mulher que foi dizendo: ela pode ser é a minha Xarapinha (xará). Eu sou 'Basne Puru Yuxibu' (a aranha encantada). E já chegou dando rede. E falou pra mãe colocar ela na rede. E deu a rede pra ela.

Aí depois que ela tinha dado a rede quando a menina nasceu, ela voltou no outro dia. E trouxe semente de algodão. E deu as sementes pra sua Xará e mostrou a elas como plantar. Ela falou: Eu trouxe semente de algodão pra minha Xarapinha e vou mostrar pra vocês como planta. E plantou a semente de algodão. E quando cresceu o algodão, começou a dar bola de linha como fruta do algodão. E cada bola de uma cor: preta, amarela, branca. Aí elas pegavam a linha, colocavam no cesto. E tampavam, e no outro dia quando abriam estavam as redes prontas. E dava roupa...

E depois que a aranha fez rede pras mulheres, e deu também roupa, uma mulher falou: A gente tem vontade de aprender, mas ela está dando as coisas prontas, não está deixando a gente fazer. Aí ela disse: Então vocês querem trabalhar, né? Então vocês trabalharão. Eu bem que queria fazer pra vocês, mas vocês reclamaram que querem trabalhar. Então vocês trabalharão pra fazer uma rede. E foi isso que a aranha falou pra elas. Depois que fez isso, então começaram a tecer. Mas não era uma rede com desenho, era só rede sem desenho.

Aí como a aranha fez, foi a Jiboia, que ensinou os Kenes. A Jiboia, que veio depois da Aranha, encontrou com a moça Siriani. Aí ela ensinou a fazer os Kenes. Antes disso todos os tecidos eram feitos sem os desenhos Kene. Mas aí a Siriani encontrou a Jiboia no caminho da cacimba de água. E ela se encantou com a pele da Jiboia. E a Jiboia perguntou pra ela: O que você está olhando? Ela disse: Eu quero aprender a fazer um desenho como a sua pele. Eu quero fazer assim também. Aí ela disse: Então já que você quer aprender, eu vou te ensinar. Aí começou a ensinar. Depois de a Siriani encontrar com a Jiboia, e ela mostrar os Kenes, ela aprendia com a Jiboia e ensinava pras outras mulheres. E começou a ensinar para o povo dela. E ela ficava ensinando todos os dias. E assim foi ensinando. Todos os Kenes. Aí que elas aprenderam a fazer os Kenes. E hoje vocês estão fazendo os Kenes, desde lá para cá. Vocês já fazem redes com os Kenes, chapéu com Kenes. O que vocês estão fazendo de Kenes, foi Yube (a Jiboia) que ensinou. A Jiboia que ensinou pra Siriani.

Basne Puru, a aranha encantada foi realizado em 2005 após as primeiras oficinas do VNA na aldeia São Joaquim. O pajé Agostinho, seu filho Tadeu Siã, que havia participado das oficinas, e outras pessoas da família, decidiram encenar o mito da origem da tecelagem e filmar o processo. O filme expõe certas negociações das cenas entre o câmera e os personagens. Logo no início, Tadeu diz a seu pai: “Já tá no ponto”. O pajé lhe devolve o olhar e começa a narrar. As mulheres encenam aquilo que o narrador acabara de relatar e a narrativa se desenvolve acolhendo a inscrição das marcas de seu processo de produção. Em *Basne Puru*, vemos como o filme se constrói, notamos como o registro da encenação se inscreve na ficção construída.



Logo no início do filme, o câmera Tadeu Siã diz a seu pai, o pajé Agostinho, que ele já pode começar a contar a história.



No contra-plano do narrador, as mulheres ouvem a história mítica para, em seguida, encená-la.

As mulheres encenam a história da Aranha Encantada no centro da aldeia, no mesmo lugar em que está o narrador. O pajé Agostinho, ao narrar, ensina e transmite a antiga história que deve ser conhecida por todos Huni Kuĩ. Ele é investido do lugar de detentor e transmissor do conhecimento tradicional. Ele é quem sabe dos pormenores do acontecimento mítico.

Vestido com sua *Kusma* tradicional e usando um grande cocar de penas de arara, ele propõe a todos que vivenciem corporalmente aquela história. Sua performance é carregada de expressividade. Homens e mulheres, reunidos no centro da aldeia para ouvir a história, manifestam alegria com as revelações do mito. As mulheres incorporam as personagens e atuam para o filme, e o câmera é seguro naquilo que quer filmar, na composição dos planos, na centralidade concedida aos personagens em cada cena.

O pajé-narrador conduz a ficção encenada pelas mulheres, orienta as cenas a partir do relato mítico, mas não sugere diretamente como a encenação deve ser feita. Quem se encarrega disso é o câmera. O pajé está a cargo da *transmissão*, no sentido forte do termo, na relação do tempo presente com o tempo remoto do mito. O pajé guia as mulheres e não o câmera, pois ele é a autoridade que sabe contar a história; é ele quem constrói a ordenação dos acontecimentos encenados. O pajé atua para o filme firmemente em seu papel de narrador, e quem atualiza o mito, pela encenação, são as mulheres.



As mulheres encenam o mito no centro da aldeia: em primeiro plano, a Aranha Encantada e as mulheres ancestrais. Do lado esquerdo, as pessoas que não participam diretamente do filme assistem a encenação e a filmagem. Do lado direito, vemos o pajé-narrador, que observa a encenação para prosseguir o relato do mito.

Gradualmente, a narração conduzida pelo pajé vai conferindo inteligibilidade ao arranjo dos elementos do relato mítico. O câmera segue as mulheres para orientá-las em relação à construção filmica, mas elas têm uma margem de liberdade para representar as personagens que lhes foram designadas. Em *Basne Puru, a aranha encantada*, quem filma negocia com os sujeitos filmados os arranjos das ações e a atuação das personagens. Aqueles

que atuam nessa encenação não têm o controle pleno de suas performances, pois elas são, em parte, instruídas pelo pajé, em parte, criadas pelos sujeitos que atuam, orientados, por sua vez, pelas práticas corporais e pelo repertório simbólico partilhado por todos. O filme acompanha as ações das personagens, sugere como devem agir, mas isso é negociado (de algum modo) e nem sempre é algo bem sucedido. O câmara dirige a encenação das mulheres durante as gravações e esses movimentos compõem o filme. Quem filma está atento aos detalhes do mito, como se percebe em determinadas passagens do relato, na filmagem. Há, por exemplo, alguns planos-detelhe de aspectos específicos da história que realçam sua importância na transmissão. Por vezes, o câmara se aproxima daquilo que julga mais importante na encenação e destaca determinados aspectos particulares da história contada.



O câmara se aproxima da menina que, no mito, acabara de nascer. Foi por causa dela que a Aranha Encantada entrou em contato com as mulheres.



Depois que a Aranha Encantada deu a semente de algodão às mulheres, a árvore cresceu e começou a dar bola de linha como fruta do algodão.



No mito, as mulheres colocavam a bola de linha no cesto e tampavam. No outro dia, abriam e as redes estavam prontas. Dessa forma, o câmara orienta a encenação da Aranha, para que ela coloque a bola de linha no cesto e o tampe em seguida.

Em *Basne Puru*, ao mesmo tempo em que vemos a ação encenada, vemos também o processo da encenação. A encenação é o momento em que as pessoas da comunidade são convocadas pela câmara e instruídas pelo pajé a atuarem de acordo com os papéis dos personagens míticos, desenvolvendo certas ações, gestos, cumprindo certos procedimentos que lhes são indicados. O espectador vê as ações e os eventos encenados, e também acompanha o processo de construção dessa encenação.



O pajé Agostinho conta o mito, enquanto as mulheres batem e tecem o algodão. Nesse momento, a encenação e o cotidiano da aldeia se misturam. Todos estão atentos à história do pajé.

Ao exibir o processo de construção da encenação, o filme promove passagens fluidas entre a encenação e as instruções para a sua realização. Os atores têm liberdade para fazer a encenação porque a maneira deles encarnarem os personagens do mito não demanda um realismo ilusionista, à maneira de uma dramaturgia guiada por uma verossimilhança estrita. O filme não pretende construir uma ficção ilusionista que apague a distinção entre o mundo criado pela encenação e o mundo histórico no qual a narrativa, encenada, se expõe. Ele não se interessa pela construção de uma semelhança dada unicamente na aparência, pois talvez seja mais importante, na hora de encenar o mito, apresentar os personagens, mostrar as ações que realizam e os encadeamentos dessas transformações. A Jiboia e a Aranha míticas do filme são artefatos de madeira e isso é suficiente. Na construção dessa encenação, importa menos que os eventos e as ações nos pareçam verdadeiros sob a forma de uma semelhança dada na aparência visível, e mais a maneira como se apresentam os personagens, as atitudes que eles tomam e o que lhes acontece em razão disso.

O filme prescinde de uma interpretação dos atores que nos convença pela atuação feita nos moldes tradicionais da ficção ilusionista. Trata-se de uma encenação em que é mais relevante que seja construída segundo as instruções dadas em cena, processualmente, do que à maneira de uma ficção que esconde seus procedimentos de construção. Se assim fosse, o espectador entraria naquilo que se chama de denegação: “eu sei bem que é encenado, mas pra mim parece verdadeiro; eu sei que tudo é fabricado, mas o que vejo me leva a crer de tal maneira que eu suspendo a minha descrença”. Se *Basne Puru, a aranha encantada* recorre à encenação, não é segundo os moldes tradicionais do nosso cinema ficcional. Mesmo que as mulheres estejam encenando segundo as instruções do pajé, o mais importante é que a situação construída exhiba, exemplarmente (e quase que “didaticamente”), as transformações advindas dos encontros com os seres ancestrais, tal como repertoriados nos relatos míticos.



A Aranha ensinou às mulheres o saber da tecelagem e a Jiboia transmitiu à Siriani o segredo dos *Kene*.

Em *Basne Puru*, a câmera acompanha a encenação do mito de tal maneira que não há um processo de decupagem dos planos, nem uma preparação calculada *a priori* para a constituição das cenas. A câmera segue os protagonistas sem prescrever orientações ou indicações precisas para a cena filmada: ela age, de certo modo, de acordo com as proposições de quem atua. A maneira como a câmera se põe a seguir e a acompanhar a encenação indica que não houve um preparo prévio das cenas. A maneira pela qual a encenação é construída, segundo as orientações do pajé, é que é determinante para a escritura do filme.



Após as mulheres baterem o algodão, o pajé Agostinho conta como aprenderam a tecer os *Kene*. Sua filha Ayani o observa atentamente.



Ayani encena o papel de Siriani e o encontro com a Jiboia tal como relatado pelo narrador. Após a flechada do marido, o câmera chama atenção para a morte da Jiboia.

Ao encenar o mito, *Basne Puru, a aranha encantada* se constitui como um processo de aprendizagem coletiva e, simultaneamente, como uma lembrança partilhada (pelos que nele atuam e pelos espectadores encontrados entre os Huni Kuĩ). Encenado o mito, com os recursos expressivos do cinema, o filme promove uma nova forma de transmissão dos saberes tradicionais entre os Huni Kuĩ. Retornado mais uma vez, na circularidade temporal que o define (o mundo remoto dos ancestrais toca novamente o presente, graças ao relato encenado), o mito prolonga sua existência sob novas modalidades de transmissão e vem permear outra vez a vida cotidiana.

A maneira com que a cultura com aspas é produzida pelo cinema é governada, em *Basne Puru, a aranha encantada*, pela reciprocidade entre a criação do filme, que recorre à encenação do mito, e o mito encenado que, sob forma filmica, passará a circular como elemento de construção das práticas do “tempo da cultura”. A construção filmica do mito não vem apenas “retomar” os saberes tradicionais, mas também atualizá-los, colocá-los novamente em outra forma de transmissão. Esse processo permite, por um lado, a constituição de uma memória interna para o grupo e, por outro, permite também construir uma interface com o mundo dos brancos. O processo conduz tanto a um modo de transmissão de saberes interna ao mundo dos Huni Kuĩ (deles para eles mesmos), quanto dos Huni Kuĩ para os *nawá*. Os filmes são a produção efetiva (material e simbólica) pelos meios do cinema da cultura com aspas. O cinema, feito dessa maneira, permite que a força do mito reapareça, e o filme permite, de certo modo, uma reparição do mito.

Em *Basne Puru, a aranha encantada*, o experimento cinematográfico da encenação se torna parte do aprendizado tradicional. A memória coletiva (em torno dos mitos e de seus ensinamentos) não está ali simplesmente como algo disponível para o filme, exterior a ele: o filme contribui para fomentá-la, por assim dizer. Retornado pelo cinema, o mito reaparece sob novo modo, colocado entre aspas, e vem reativar elementos da memória coletiva e reanimar elementos da identidade Huni Kuĩ, agora situada no “tempo da cultura”. Os indígenas são os primeiros a afirmar que têm novos procedimentos para fazer valer aquilo que nós chamamos do seu conhecimento tradicional. Estamos trabalhando com esses processos de mediação e não somos nós que dizemos em primeira mão que encenar o mito é o que permite essa reativação e fortalecimento da memória coletiva. Eles são os primeiros a falarem isso, do ponto de vista dessa noção da cultura com aspas. O mito está sendo encenado porque os Huni Kuĩ vivem um movimento em que investem, com os meios do cinema, na produção da “cultura”, assim como estão escrevendo os seus livros, registrando os seus cantos e suas histórias. Eles são os primeiros a dizer “esta é a nossa cultura. Essas novas ferramentas nos

ajudam a retomar, resgatar, reavivar, reanimar nossos costumes”. O que propomos aqui é mostrar como isso é produzido com os meios do cinema, pois ele opera uma tradução concreta, material da cultura com aspas.

Em nossa investigação, demos ênfase à encenação, ao enquadramento, ao papel da câmera, à presença do narrador, à escolha de determinados elementos que devem ser registrados ou não. O filme faz da encenação do mito um acontecimento propriamente cinematográfico e é esse acontecimento que vem animar outro modo dos saberes tradicionais reafirmarem a memória coletiva e, ao mesmo tempo, renovarem os processos da sua transmissão. O filme busca transmitir um conhecimento encenando histórias ligadas a um tempo primordial que é o tempo mítico, e que traduz, metonimicamente, a identidade dos Huni Kuĩ. E, ao mesmo tempo, quando se faz isso, quando as histórias são encenadas, eles estão investindo o filme da capacidade de reapresentar, retomar e recolocar o mito novamente em circulação.

O que talvez esteja em jogo é que o cinema permite colocar em circulação a força que é própria do mito e, para isso, há uma operação de mediação e de tradução. A tradução trata de transportar sentidos, com todas as transformações que isso exige. Agora, no tempo presente, ou no “tempo da cultura”, eis que o cinema permite retomar o mito sob nova forma e o acontecimento fílmico da transmissão torna-se uma nova modalidade de aprendizado.

Em *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre*, filme que realizamos juntos em 2011, a preocupação central era construir imageticamente determinados aspectos da narrativa mítica acerca do surgimento das ervas medicinais. A criação do mundo, o surgimento do povo Huni Kuĩ, a chegada das doenças e a transformação das pessoas em ervas medicinais eram passagens cruciais que deveriam se tornar as principais cenas do filme. Eram esses os componentes do relato mítico que culminaram no atual uso e conhecimento em torno das ervas medicinais. Se, em *Basne Puru*, o pajé Agostinho, apesar de atuar na cena e aparecer no quadro, assume a função de narrador extradiegético e não está “propriamente dentro” da ficção, pois seu papel é instigá-la e orientá-la, em *Shuku Shukuwe*, ele é o protagonista da encenação; ele atua como personagem da encenação do mito e conduz sua narração em cena.

Em *Basne Puru, a aranha encantada*, havia uma encenação mais espontânea em relação aos acontecimentos-chave do mito, mesmo se realizada de acordo com as indicações do pajé Agostinho. Já em *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre*, as ações dos personagens foram planejadas antes das gravações e orientadas por escolhas prévias. Enquanto *Basne Puru* se aproxima mais de um regime de representação, sugerimos que *Shuku Shukuwe* está mais próximo de uma *apresentação* das passagens da narrativa mítica, apanhadas em cenas ou

quadros autônomos (do ponto de vista do encadeamento das ações) e que trazem para o primeiro plano a narração – liberada da necessidade de conduzir ou explicar as ações encenadas, como era o caso de *Basne Puru* – assim como os cantos e as danças.



Assim foi a criação do nosso povo.

O filme se inicia com uma panorâmica vertical de baixo para cima. O foco da imagem já estava preparado para se fixar nas lagartas. O pajé Agostinho narra o surgimento do povo Huni Kuĩ e canta seu canto de origem, enquanto o plano permanece fixo. Durante a gravação, o pajé estava em cena, mas não no quadro, deitado em baixo das lagartas. A narração se vale da voz *off*.



Yuxibu veio soprando o vento

Ao nascer da lua, Isaka, filho de Agostinho, canta o mesmo canto de origem que acabara de ser cantado pelo pajé. Ele dança, deita-se na água, assopra. Está escuro, pouco enxergamos, e ouvimos seu canto em primeiro plano.



O pajé Agostinho está atrás das folhas de coqueiro (detalhe para a pena vermelha de seu cocar), à direita de Ayani, sua filha, que representa a velha Yushã Kuru, a primeira conhecedora das propriedades medicinais das plantas. O pajé está em cena e no quadro, mas não o vemos. Nessa cena, ele narra todo o mito encenado pelo filme e sua fala está em primeiro plano.

Se em *Basne Puru* é o encadeamento das cenas que garante a integridade da história contada, *Shuku Shukuwe* enfatiza a força de uma encenação ordenada em cenas autônomas, que traduzem, imagética e sonoramente, determinados aspectos do mito. É como se *Basne Puru* estivesse mais próximo da prosa e *Shuku Shukuwe* da poesia.

Em *Shuku Shukuwe*, os corpos podem aparecer misturados às folhagens. As plantas que compõem as imagens não formam um cenário, mas estão correlacionadas aos corpos dos atores. Cada uma delas tem uma razão de existir e pode pertencer à mesma família dos humanos. Se os corpos estão ocultos em meio às plantas por causa da sua relação de parentesco, a voz desses corpos, que diz o texto, ou que canta, está sempre em primeiro plano. A voz ou o canto são mais importantes do que simplesmente a fala de um personagem interpretada por um ator que segue uma sequência preparada para o personagem que interpreta. Trata-se de um filme que dá um valor de presença àquilo que os corpos enunciam: eles não estão, simplesmente, a serviço da atuação do ator.



Na última cena do filme, o pajé e o arbusto *Inu* concluem a apresentação das famílias de ervas. O pajé ainda anuncia que o *Livro Vivo* será a continuidade do filme, com a classificação das ervas, seus usos e receitas.



Quando os pajés Agostinho e Dua Busê cantam o mito de origem do povo Huni Kuĩ, o plano fixo dura o tempo integral do canto, que explica toda a história encenada pelo filme.

Nos quadros de *Shuku Shukuwe*, notamos que as passagens da história mítica narrada são mais importantes do que a maneira pela qual cada ator incorpora seu personagem. Nesse filme, as falas e os cantos são escolhidos mais em função de seu valor de enunciação do que pelas informações contidas nos enunciados. A apresentação dos corpos em cena, em *Shuku Shukuwe*, vem para o primeiro plano nos planos estáticos, o que é diferente da aparição dos corpos das mulheres que entram nos papéis reservados a elas pela encenação do mito em *Basne Puru*. No procedimento narrativo de *Basne Puru*, o corpo está a serviço do papel que desempenha. Em *Shuku Shukuwe*, se o corpo vem para o primeiro plano enunciar a fala ou o canto que são mais importantes para o filme, o papel que encarna fica em segundo plano. *Shuku Shukuwe* é, por vezes, um filme quase imóvel na composição dos quadros, porque

prefere dar destaque ao canto que remete à formação do mundo do que encenar essa criação com o auxílio da narração. Pensamos naquele plano-sequência que dura oito minutos, em que os pajés Agostinho e Dua Busê cantam à noite, na beira do rio. Nessa longa sequência, o que é mais importante é justamente a expressão sensível do canto, sua duração, seus elementos materiais e sensíveis, a disposição poética dos seus componentes, o timbre das vozes, seu ritmo, sua entonação, etc.

É importante marcar essa diferença entre um filme que privilegia as ações dos personagens (*Basne Puru*), de feição mais narrativa, e outro mais fragmentado, não linear, que se interessa mais pelos quadros encenados do que pela encenação de eventos guiados por uma ordenação espaço-temporal marcada pela continuidade. Em *Shuku Shukuwe*, os quadros são autônomos e interrelacionados por associação. Do ponto de vista da *mise-en-scène* – tomada em uma dimensão mais abrangente, para além da encenação na qual os sujeitos desenvolvem seus papéis –, não é necessário um encadeamento narrativo entre um e outro quadro, nem entre as ações dos personagens, que são mais livres e não cumprem uma pré-determinação dada pela estrutura do relato mítico. Não é apenas porque o pajé já é um personagem e não mais simplesmente aquele que instrui a encenação, mas também porque a natureza do que é encenado e o modo de encenar também mudaram. Em *Shuku Shukuwe*, o pajé Agostinho não é mais aquele que instrui alguém a entrar numa encenação e retomar um elemento mítico. Ele mesmo se põe a interpretar, como na cena em que recebe a criança recém-transformada do sangue do porquinho, ou quando entoia o canto de origem e se coloca no lugar de narrador inserido na encenação.

Shuku Shukuwe, a vida é para sempre e *Basne Puru*, a aranha encantada estão às voltas com elementos míticos e encenações que aludem a um tempo primordial, remoto, originário. O diferencial é que, em *Basne Puru*, o pajé, visível no quadro, orienta a construção da encenação e não assume um papel no interior dessa encenação, apesar de ser muito importante como narrador (detentor do saber e da arte de narrar) e, simultaneamente, também como agente que dirige e orienta a encenação. Já em *Shuku Shukuwe*, o pajé, liberado da função de narrar (extra-diégetico, mas presente no quadro), aparece em sequências mais “desamarradas” (do ponto de vista da estrutura narrativa), que privilegiam os cantos, as danças (com sua gestualidade peculiar) e fragmentos dos relatos míticos que não serão acompanhados de encenação, pois ganharam um valor autônomo.



O pajé, como narrador, em *Basne Puru* passeia pela encenação, mas não assume um papel no seu interior. Em *Shuku Shukuwe*, o narrador faz parte do mito encenado, como na passagem em que ele narra a história ao mulateiro, aquele que ouviu o canto da vida eterna.

Em *Basne Puru*, o pajé narra a história e deixa a encenação a cargo das mulheres. Em *Shuku Shukuwe*, é ele próprio que se põe em cena e incorpora os personagens míticos. O que aproxima os dois filmes é a maneira pela qual, utilizando procedimentos diferenciados, estão às voltas com elementos do mito, performados. Mas as maneiras pelas quais o mito é encenado e a narrativa é construída, o modo como o pajé atua num e noutro filme, e a forma como a montagem constrói cada um deles são distintos. Em *Shuku Shukuwe*, o pajé Agostinho, sempre em campo, seja pela presença do corpo ou apenas da voz, relata as transformações que geraram o surgimento do mundo e dos seres viventes. Seu discurso é o mais importante para o filme e os quadros – imóveis – vêm apresentar elementos destacados do relato mítico, como vemos na sequência que abre o filme:

Assim foi a criação do nosso povo. Quando a terra respirou pela primeira vez, nasceram as duas vozes: A É. A primeira árvore nasceu da nata da terra e nela Yuxibu criou quatro lagartas. O ar correu rasgando a escuridão criou a luz, o sol, as estrelas e toda a natureza, a proteção da terra. Assim é a história de criação da vida (Narração do pajé sobre imagem das lagartas em *Shuku Shukuwe*).

Em *Shuku Shukuwe*, o pajé Agostinho, narrador inserido na ficção e incorporado à história que ele mesmo apresenta e explica, é investido novamente do lugar de transmissor do conhecimento, aquele que deve ensinar a história dos mais velhos aos mais novos e se utilizar dos processos do filme para realizá-lo. Em *Shuku Shukuwe*, o câmera não se propõe simplesmente a seguir e a registrar uma encenação que se desenvolve diante da máquina, pois há um trabalho – dirigido pela equipe de realizadores – de construção dos planos e de composição dos espaços, associado às performances dos personagens. Os planos fixos ajudam a limitar as bordas da imagem e tudo está no campo, o antecampo não se manifesta.



Estes quadros abrigam a passagem da história em que o canto da vida eterna é revelado por *Yuxibu*, mas a ancestral Huni Kuĩ não soube ouvi-lo em silêncio. *Yuxibu* é representado por Agostinho, que sai de cena para desaparecer do quadro e das vistas da mulher, escondida atrás das folhagens.

Se em *Basne Puru*, no quadro, vemos a encenação e as instruções para a sua realização, os planos fixos de *Shuku Shukuwe* limitam a encenação à porção geométrica visível que a câmera apanha, e tudo acontece limitado pela borda do quadro. *Basne Puru* tem um enquadramento sempre dinâmico, na maneira como a câmera se põe a seguir o acontecimento encenado; no filme, as bordas da imagem são sempre móveis: à medida que a encenação acontece, a câmera tenta seguir as ações que se desenrolam. Em *Shuku Shukuwe*, o enquadramento estático tem a força de colocar tudo o que vai acontecer na cena delimitada pelas bordas do quadro e os planos fixos fazem valer fortemente a função do enquadramento como elemento propriamente cinematográfico. Não é um filme que se preocupa com o extracampo, com a vizinhança das bordas laterais do quadro. Em *Basne Puru*, a câmera acompanha e é, de certa maneira, obediente a esse núcleo da encenação. Ela não segue simplesmente a encenação, mas quer manter, no quadro, os elementos em interrelação na encenação. Nós vemos a construção da encenação no campo, ela não está no extracampo, não está na vizinhança das bordas do quadro, vemos a câmera interagindo com as mulheres e o pajé orientando a encenação. Já em *Shuku Shukuwe*, as cenas fixas foram previamente planejadas em função da narrativa e não houve interação entre quem filmava e quem era filmado, pois o câmera seguia marcações fixadas anteriormente pela equipe e, na maioria dos planos, utilizou-se o tripé. Optamos por uma montagem que excluía aspectos da feitura das

cenar para tentar ocultar o antecampo interétnico, de forma que tudo estivesse no quadro. Se *Basne Puru* se constrói dando notícias de seus processos, *Shuku Shukuwe* os oculta para deixar tudo dentro do quadro, sem menção ao extracampo.

Se em *Basne Puru* a filmagem foi disparadora de toda a situação de encenação – as cenas eram improvisadas no espaço compartilhado pelo narrador – e se a montagem escolheu expor as orientações dadas pelo câmara, em *Shuku Shukukuwe*, cada cena acontece em um espaço diferente: há a composição e preparação dos espaços filmados e seu processo de feitura não é revelado. As aparições do pajé Agostinho são múltiplas e variadas. Ora ele está em cena como narrador, ora incorpora os personagens do mito, ora os personagens são humanos, ora não.

Ao olharmos para as especificidades dos elementos sensíveis de *Shuku Shukuwe*, que não estão ligados nem a uma dimensão narrativa, nem a uma função informativa ou explicativa (que privilegiasse depoimentos, por exemplo), notamos que os signos são autônomos, mais livres, daí a força plástica do filme, de seus quadros, e uma presença forte dos barulhos da floresta, do entorno, do canto, da fala, da musicalidade *hãtxa kuĩ* e da sonoridade da língua (que, inclusive, aparece em uma dimensão mais fortemente poética, porque não está simplesmente a serviço de uma história encenada).

6.2 A agência do cinema: *Ma Ë Dami Xina, Já me transformei em imagem*

No filme *Já me transformei em imagem*, as conversas entre pajés e cineastas giram em torno dos diferentes tempos históricos vividos pelos Huni Kuĩ e das diferentes tecnologias apropriadas por eles, que variaram ao longo do tempo. Narrador e entrevistados comentam os cinco tempos, comparando as transformações por que passou o povo Huni Kuĩ para que hoje eles pudessem filmar a própria cultura. A narrativa é construída a partir dos depoimentos associados a imagens de arquivo do VNA e de pesquisadores em expedição nos tempos anteriores ao da “cultura”. Há imagens feitas pelo pesquisador e cineasta alemão Harald Schultz de um grupo Huni Kuĩ peruano que viveu isolado até 1950. O grupo mostra para a câmara antigos costumes, tal como acender fogo com taquara e algodão, se enfeitar com penas no septo nasal, utilizar o cinto peniano. Práticas já transformadas ao longo do tempo e não mais utilizadas pelos Huni Kuĩ nos dias de hoje. Essas imagens materializaram, de certa forma, as memórias dos antepassados: após assistir aquelas imagens, um grupo resolveu fazer fogo à moda antiga, tal como viram no filme de Schultz.

O apanhado histórico proposto por *Já me transformei em imagem* nos ajuda a compreender alguns aspectos que geraram e governam os novos tempos da sociedade Huni Kuĩ, em que os indígenas pensam sistematicamente seus saberes e práticas tradicionais. O desejo de “guardar pela imagem” os rituais, histórias, saberes, para fortalecer a tradição para gerações futuras é recorrente no discurso dos mais velhos, que justificam o uso do vídeo nos processos tradicionais de transmissão do saber. Guardar não como algo a ser escondido ou trancado, mas para ser dado a ver, colocado em circulação, para servir como mediador de uma “comunicação por imagens”, como um verdadeiro mediador geracional. (DIAS, 2011, p. 300).

As imagens de arquivo utilizadas em *Já me transformei em imagem*, bem como os testemunhos e relatos, proporcionam uma reelaboração da experiência histórica dos Huni Kuĩ. A apropriação da história faz do tempo uma matéria a ser elaborada e a natureza dessa reelaboração é configurada por elementos próprios do mundo Huni Kuĩ. Hoje, eles reconfiguram-se para dar consistência a algo que estava desmembrado, disperso.

O narrador de *Já me transformei em imagem* diz que as atuais escolas e associações indígenas são, no “tempo da cultura”, novas ferramentas para o fortalecimento da língua e dos costumes e que o cinema é utilizado por essas novas instituições de forma bastante eficiente. A tecnologia *nawá* serve aos estudos e pesquisas da própria comunidade:

Com as novas ferramentas eu e demais realizadores que já trabalhamos com vídeo, participamos deste momento, contando nossas histórias, do nosso jeito, para nós mesmos e para os outros. (Narrador em *Já me transformei em imagem*).

No “tempo da cultura”, a imagem torna-se um operador de escrita (no sentido mais amplo), marcador do tempo e um princípio de inteligibilidade discursiva. A imagem ajuda a construir uma nova visibilidade para os Huni Kuĩ, pois eles tomam a cultura para si e a devolvem (como um duplo) sob a modalidade de imagem colocada em circulação, em um duplo movimento (interno, ao promover o autorreconhecimento) e externo (ao afirmar sua diferença perante os não indígenas). A afirmação feita pelo pajé – “Já me transformei em imagem” – aponta para uma metamorfose escolhida: ele assume a forma da imagem para prolongar a existência de seus conhecimentos na terra. Ao mesmo tempo, as imagens adquirem vida própria e circulam em diferentes contextos. As imagens que consistem na transformação do pajé Agostinho revelam, em todos os aspectos da construção das cenas, muita negociação – interna e externa – e processos duradouros de reflexão. O pajé se dedicou

integralmente ao processo de filmagem com o intuito de dar a ver o modo de vida Huni Kuĩ a partir de seus costumes e hábitos diários na aldeia.

Já me transformei em imagem foi a tradução em português encontrada para a afirmação do pajé Agostinho *Ma Ë Dami Xina* (Ma=Já / Ë=eu / Dami= transformação e imagem / Xina=passado recente). Um dos desafios consistiu em tentar entender a maneira como os Huni Kuĩ lidam com a imagem. Há, neste povo, uma intensa presença dos desenhos, imagens, pinturas, na vida cotidiana e nas experiências visionárias. A alteridade e a agência de objetos, desenhos, tecidos, imagens, seres não humanos, são condições fundantes da vida Huni Kuĩ, que se constrói a partir da transformação das formas, da metamorfose dos seres. A imagem é vista como algo que tem agência entre os Huni Kuĩ (LAGROU, 2007) e seu poder em orientar a percepção da vida humana e as relações com outros seres e objetos não humanos é fundamental para a vida.

Para nós, não indígenas, a imagem, frequentemente, é reduzida à sua função de representação, rebaixada a um duplo da realidade (o modelo) ao qual se assemelha. Produzida e disseminada pelos meios de reprodutibilidade técnica, entre nós, a imagem é correntemente banalizada, comercializada, espetacularizada, reduzida a mercadoria. Para os Huni Kuĩ, a imagem tem agência e produz transformação: ela tem função performativa, é um acontecimento que age sobre o mundo. Ela é investida de uma procura e de uma invenção: “símbolos não somente representam, mas transformam o mundo”, afirma Els Lagrou ao se referir à arte Huni Kuĩ como um “sistema de ação com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele.” (LAGROU, 2007, p. 47). As agências são importantíssimas na vida social Huni Kuĩ: são mediadoras de relações e transformam a vida das pessoas. Quando o pajé pronuncia sua transformação em imagem naquele contexto, remetendo também a seu povo, que já se viu nas imagens de outra maneira (objetificado pelo pesquisador, tratado como mercadoria), refere-se a uma ideia de imagem que se distancia muito de um uso corriqueiro ou banal. A imagem, para o pajé, não é a mesma imagem utilizada pelos *nawá*. A imagem de hoje não é a mesma de outrora, ela funciona em outro contexto. Enquanto as imagens feitas pelos brancos, em outra época, apresentavam cenas de uma vida exótica, estruturadas pelo percurso dos viajantes, gerando etnografias do explorador – como as de Harald Schultz, que aparecem em *Já me transformei em imagem* –, as imagens de hoje, feitas pelos próprios Huni Kuĩ, servem para apresentar seu ponto de vista e outras formas de ver e retratar o mundo que habitam.

A imagem cinematográfica feita pelos Huni Kuĩ (*dami, yuxin*) alude a uma transformação (*damiai*), o que a evidencia mais como um fenômeno do que como uma coisa,

e seu poder de agência afeta materialmente aqueles que ganham uma existência em imagem. Os sentidos de *Yuxin* (essência, imagem, espírito) muitas vezes se confundem com os de *Dami* (desenho, imagem, transformação). O termo *Damiai* designa a “transformação do ser” (material ou imaterial) em algo que é diferente dele mesmo, mas em conexão direta com sua existência. Uma escultura de madeira, por exemplo, é chamada *hidami*, que significa “transformada do pau”. *Dami*, como substantivo, significa desenho, imagem, foto, escultura, figura, retrato, caricatura. (LAGROU, 2007). Associado a um sujeito ou objeto, significa transformação (*damiai*). O termo *Dami* se relaciona também a outros eventos, como a miração da ayahuasca. Usa-se o verbo *Dami* para descrever a transformação de imagens percebidas na ayahuasca *dami ã uĩ* (vejo transformações) ou para mencionar a transformação que o próprio tomador percebe em si mesmo, *ã damiai* (Estou sendo transformado ou Estou transformando) (LAGROU, 2007). A mesma expressão *damiai*, transformar, é usada na metamorfose da borboleta. *Dami* significa modelar, produzir formas e pode também ser traduzido como disfarce. (LAGROU, 2007). A pintura das mulheres com urucum (*mashe*) e genipapo (*nane*) no ritual dos Espíritos dos legumes *Katxanawa* é chamada *dami* e seu sentido remete diretamente à transformação: a pintura transforma o corpo e o prepara para novas relações. Nessa festa de nomeação dos legumes, os Huni Kuĩ comemoram as colheitas dos roçados e pedem aos Espíritos dos legumes que garantam a fartura de alimentos.

Dami foi a noção utilizada para caracterizar a imagem de cinema e atribuir ao filme determinadas propriedades nativas. Ao fazerem este movimento é como se, tomados pelos sentidos nativos, os lançassem para fora, dando ao cinema novos significados. *Dami* foi adaptado ao surgimento de um novo tipo de imagem, que é posta a circular, impregnada de novos sentidos.

Dami é um tornar-se ou um devir (transformação) e conota movimento. *Dami* significa imagem, mas é uma imagem deformada, ou uma imagem no processo de ser formada. Deste modo, a palavra *dami* é um termo relacional, um signo que existe enquanto referência a algo que é exterior ou que o transcende. (LAGROU, 2007 p. 129).

A espiritualidade dos Huni Kuĩ não está no plano do sobrenatural. Os *Yuxin*, espíritos visíveis e invisíveis que não se encontram fora do mundo, estão em todos os seres vivos e fenômenos da natureza. (MAIA, 1999). A noção de imagem (*yuxin*, *dami*, ou até mesmo *yuda baka*, que remete a vulto ou sombra) entre os Huni Kuĩ se funde com a ideia de espírito, *yuxin*, que também remete a essência. É pela experiência imagética que os *Yuxibu* (donos dos *Yuxin*) se apresentam aos humanos e permitem ser vistos pelo “*yuxin* do olho” de cada um.

(LAGROU, 2007). É o espírito (do olho) humano que vê o Espírito não humano e essa comunicação imagética entre os espíritos pode atuar ao mesmo tempo nas formas materiais (corpos e objetos). Há uma constante relação com os *Yuxibu*, oferecida pela visão, que aponta para um fenômeno dialógico e que não remete simplesmente a um sujeito (humano) que lança seu olhar a algo (imagem). Os *Yuxin* e seus donos são seres à procura da forma, sempre tentando se transformar em algo diferente. (LAGROU, 2007). No caso do filme, é como se a imagem do pajé encontrasse, no cinema, uma forma material de existir.

Para os Huni Kuĩ, cada ser, o humano e o Espírito da floresta, possui corpo e espírito (*yuda+yuxin*) (DESHAYES; KEIFENHEIM, 1982). Os seres humanos apresentam uma maior evidência do corpo em detrimento do espírito, pois se apresentam em corpo e se alimentam de corpos de animais, ao passo que os Espíritos possuem corpos ocasionais e são primordialmente mais espírito que corpo. Mas ambos possuem as duas instâncias. Os Espíritos são também caçadores, tal como os humanos. Eles se alimentam dos espíritos dos animais, enquanto os homens se alimentam dos corpos. Entre os Huni Kuĩ há uma complexa classificação dos animais que podem servir de alimento para os humanos sem oferecerem riscos por serem também alimento dos Espíritos. (DESHAYES; KEIFENHEIM, 1982).

As câmeras de cinema são chamadas de “captadores de *yuxin*” (*Yuxinbiti*) e são vistas pelos Huni Kuĩ como “máquinas que acumulam imagens perfeitas de corpos, ou seja, os *yuxin*.” (LAGROU, 2007, p. 137). O termo *biti* remete a uma captura prolongada, que envolve duração. Já a máquina fotográfica é chamada de *Yuxintsekati*, sendo que *tsekati* remete a algo que foi arrancado de uma só vez: o *yuxin* da pessoa é instantaneamente capturado pela máquina fotográfica. Já a câmera de cinema exige duração.

Os Huni Kuĩ não separam, portanto, o ser e a aparência, a realidade da sua representação: a imagem não é representação, mas, sim, ação. O retrato não é a fixação de um momento. Produzir a imagem é criar um outro momento que age materialmente naquele que ganha uma existência em imagem. Entre os Huni Kuĩ, a imagem não representa ou substitui algo, ela produz transformações e põe em relação os seres vivos (humanos e Espíritos). Para melhor compreender essa outra função da imagem, vejamos o exemplo de outro povo indígena.

Entre os Maxakali³², um mesmo termo (*Koxuk*) designa Espírito e Imagem, assim como *Yuxin*, entre os Huni Kuĩ. *Koxuk* é traduzido ora como espírito, ora como alma, ora como sombra, ora como imagem. (TUGNY, 2013). Os Maxakali diferenciam o Espírito

³² Os indígenas Maxakali habitam o nordeste de Minas Gerais e se autodenominam Tikmu'un.

incorporado nos corpos dos homens (*Yãmĩy* ou no coletivo *Yãmĩyxop*) do Espírito desincorporado, *Koxuk* (Espírito em imagem, sem corpo provisório).

Quando veem os *yãmĩyxop*-cantores chegando às suas aldeias, os Tikhũ'ũn geralmente me explicam: é *koxuk*. Traduzem esse termo como “imagem”. É o termo que empregam para as fotografias. Mas *Koxuk*, imagem, não é em definitivo algo que se encontra para nós no domínio da aparência, da imaterialidade, do invólucro visível ou da representação, supondo que algo mais verdadeiro repouse na invisibilidade. *Koxuk* seria o corpo verdadeiro que se dá a ver em toda sua plenitude. (TUGNY, 2013, p. 10).

Os sentidos atribuídos ao termo *Koxuk* deixam claro que não se trata de um objeto ou de uma coisa, mas, sim, de um fenômeno. O atributo de agência da imagem-espírito ou do espírito-imagem está implícito no próprio termo que o designa e remete sempre a uma dimensão relacional, pois há uma “interafetação mútua” (TUGNY, 2013, p.7) das partes envolvidas, entre os Espíritos e os homens. Para os Maxakali, e também para os Huni Kuĩ, não existe separação entre a realidade e o sonho, aparência e essência; eles também não concebem a vida material e imaterial como dimensões separadas e excludentes. *Koxuk* (imagem, espírito) faz parte de uma rede complexa de significações em torno dos *Yãmĩyxop* (“povos-Espíritos”) que vivem na floresta e governam a vida social, se manifestando imaterial ou materialmente, na casa de religião (*kuxex*), alimentados pelas mulheres (*ũhex*). Transformação, semelhança, aparência, imagem e essência são noções que compõem a ideia da imagem fotográfica (*Koxuk*), assim como em *Hãtxa Kuĩ* ver-se numa imagem é ver-se transformado (*Damiai*). Em Maxakali, a expressão utilizada para “parecer com”, “assemelhar-se a” – *yã y hã* – é a mesma que se utiliza para “transformar-se em” (TUGNY, 2013, p. 11).

Os etnólogos franceses Patrick Deshayes e Barbara Keifenheim estiveram entre os Huni Kuĩ do Peru nos anos 1970 e realizaram uma pesquisa sobre a concepção de alteridade para eles. Essa pesquisa ajudou a antropóloga Els Lagrou em seus estudos sobre arte, agência e alteridade, realizada entre os Huni Kuĩ do Brasil, anos mais tarde. No livro *Pensar el otro entre los Huni Kuĩ de La Amazonía Peruana* (1982), Deshayes e Keifenheim mencionam a chegada do cineasta e antropólogo Harald Schultz às terras Huni Kuĩ do Peru na década de 1950 como um terrível evento que afetou profundamente aquela população:

[...] en 1951 vino el cineasta y antropólogo Harald Schultz. Su visita se vio acompañada por una terrible epidemia de sarampión que redujo en más de ochenta por ciento la población de los Cashinaua del Curanja. (DESHAYES; KEIFENHEIM, 1982, p. 12).

Lagrou também cita a visita do cineasta:

Deshayes e Keifenheim (1982) reportam que os Kaxinawá do Peru interpretam a causa de uma epidemia de sarampo que os afligiu pouco tempo depois de uma visita a suas aldeias do cineasta/antropólogo Schultz e sua esposa Chiara, em 1950/1951, como efeito da filmagem realizada por estes na ocasião. A captura do *yuda baka*, *yuxin* do corpo, teria reduzido seu tamanho e deixado as pessoas que foram filmadas fracas e suscetíveis à doença. (LAGROU, 2007, p. 137).

Deshayes e Keifenheim (1982) relatam que o contato com o cineasta Schultz na década de 1950 – um dos primeiros contatos realizados pelo grupo Huni Kuĩ, que vivia isolado na floresta peruana – foi feito para que os índios conseguissem produtos manufaturados, principalmente objetos de metal (machado, facão, foice). Esses Huni Kuĩ eram mais vulneráveis às doenças dos brancos e foi nessa empreitada pioneira que encontraram Schultz. As filmagens realizadas pelo cineasta aparecem como material de arquivo do “tempo das malocas” no filme *Já me transformei em imagem*.³³

As filmagens de Schultz foram consideradas pelos Huni Kuĩ como “reduzoras de almas”, pois atingiam diretamente o *yuxin* da pessoa filmada que, capturada e reduzida em seu tamanho, era levada à morte. A imagem objetificante do pesquisador era mais uma arma de aprisionamento. A imagem era causa e consequência de um fenômeno dolorosamente real: era, ao mesmo tempo, agente mortífero, reflexo do genocídio e o próprio veículo da relação interétnica.



Huni Kuĩ recém-contatados do lado peruano e filmados por Schultz aparecem em *Já me transformei em imagem* como representantes do “tempo das malocas”

Se as imagens produzidas pelos Huni Kuĩ de hoje são *Dami* e as do cineasta antropólogo Schultz aprisionavam o *Yuxin* da pessoa filmada, a transformação a que se refere Agostinho se encontra em uma outra esfera, regida por outras linhas de força. Enquanto a câmera, hoje em dia, ajuda os Huni Kuĩ a constituírem a “cultura”, outrora, manipulada pelos

³³ H. Schultz, Kaschinawa (Amazonasgebiet, Oberer Purus) Fischzug und anschließendes Fest. N.E 113/1952, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen. Acervo Vídeo nas Aldeias.

brancos, ela podia causar até a morte³⁴. Ao verem seus territórios invadidos, os índios não diferenciavam o branco que mirava com a câmera daquele que mirava com o fuzil. Uma das armas atingia o corpo, a outra, o espírito.

Em uma época remota, muito antes do contato com os brancos, não havia, para os Huni Kuĩ, distinção entre os seres humanos, os animais, os Espíritos e as plantas³⁵. Todos viviam juntos e se comunicavam. Nessa época, não era necessário rezar para se comunicar com os Espíritos, pois todos coabitavam o mesmo lugar. Em um certo momento da história, as árvores se tornaram mudas, os animais começaram a gritar e os homens criaram uma linguagem que funcionava como uma forma degenerada dessa antiga comunicação, que se tornou uma constante fonte de confusões. (DESHAYES e KEIFENHEIM, 1982.). Após o contato com os brancos, os corpos, objetos e espíritos dos Huni Kuĩ também se transformaram.

A imagem produzida hoje em dia, por eles mesmos, não é tida como destrutiva. Ao contrário, ela ajuda a construir vínculos e memórias, identidades e alteridades. A imagem de cinema se revela agenciadora de processos que atuam como forças na transformação. Transformar-se em imagem não é somente ganhar um registro em imagem, produzido por um dispositivo técnico. A imagem na qual se transforma o pajé Agostinho é de outra natureza, diferente das que até então foram feitas. A imagem da transformação é tomada no processo de transmissão de saberes e práticas que o pajé domina e possui uma dimensão relacional. *Dami* funciona aqui com um outro sinal, fruto de outras relações intermediadas pela câmera, que foi operada diferentemente pelos brancos, em outros contextos. A câmera de cinema que hoje fabrica *Dami* antes capturava os *Yuxin* das pessoas. As imagens do pesquisador e as imagens dos Huni Kuĩ de hoje, aparentemente feitas para um mesmo “dispositivo cinematográfico”, são radicalmente distintas. Ao serem produzidas em contextos de relações muito diferentes, se tornam material e significativamente distintas. *Dami* atribui à imagem de cinema outros sentidos, impregnando-a de significados que o termo já carrega em *Hãtxa Kuĩ*, em que é sinônimo de transformação. Os Huni Kuĩ encaram a imagem diretamente ligada a seus aspectos oníricos e estes não estão isolados da forma material. *Dami* é um ser-imagem-agente que olha o ser olhado e que transforma aquele que é filmado.

³⁴ A câmera aprisionadora de espíritos foi também mencionada por Andrea Tonacci quando filmou entre os índios Canela, do Maranhão: “Quem entre nós falou pela primeira vez do *carom* foi Andrea Tonacci, fotógrafo e cineasta empenhado, desde 1977, num trabalho de contato e confronto com as civilizações indígenas do norte do país. Em língua Jê, *carom* é o nome que os índios canelas apaniecras do Maranhão dão às imagens e às vozes das pessoas e das coisas, sejam elas atuais dos vivos ou virtuais dos mortos que retornam sob a forma de fantasmas. As câmeras – de fotografia, de cinema, de vídeo – são entendidas pelos canelas como aparelhos de captar o *carom*, aprisioná-lo dentro da máquina e restituí-lo quando necessário.”(MACHADO, 2001, p. 235.).

³⁵ Relato do Pajé Agostinho Muru, registrado no material bruto do filme *Shuku Shukuwe* (2011).

Diante do modo como os índios fabricam as suas imagens podemos ressensibilizar o nosso olhar. Frequentemente, no caso dos filmes indígenas, aspectos peculiares da cosmologia alcançam as imagens, seja no processo da sua feitura, seja no modo como são vistas pelos grupos filmados. Categorias indígenas de pensamento, por assim dizer, atravessam os filmes. Um outro cinema surge aí, um cinema *do* outro.

6.3 O cinema-verdadeiro: *Xinã Bena, novos tempos*

*Falei para ele que a gente ia trabalhar do nosso jeito, sem representar. Por isso você tem que trabalhar direito. Você sai daqui, dá explicação, trabalha e volta. Assim fica bonito, sem representação. Se você ficar dando pulinho, he, he... Não fica bom, tem que mostrar as coisas verdadeiras. Por isso agora nós temos que pensar direito, tem que ser verdadeiro. (Agostinho Muru em *Xinã Bena, novos tempos*).*

O filme *Xinã Bena, novos tempos* é o primeiro filme Huni Kuĩ do “tempo da cultura”, resultado de oficina de formação audiovisual em terras Huni Kuĩ. O curso do Vídeo nas Aldeias aconteceu em 2005, no rio Jordão, aldeia São Joaquim Centro de Memória, moradia do pajé Agostinho e sua família. Toda a comunidade e visitantes vindos de outros lugares se mobilizaram para aquele acontecimento, que agregou alunos, personagens e produtores locais para a formação audiovisual. As imagens do filme *Xinã Bena, novos tempos* foram produzidas pelos indígenas durante a oficina de formação e a montagem, por sua vez, foi realizada posteriormente, em 2006, na sede do Vídeo Nas Aldeias, acompanhada por um único indígena, Zezinho Yube. Os momentos de produção das imagens e da montagem configuram processos autônomos e independentes, ainda que inter-relacionados. Enquanto as gravações se deram em momentos coletivos, protagonizados pelos cineastas indígenas, a montagem aconteceu longe da aldeia, conduzida por profissionais não indígenas.

O aprendizado da linguagem cinematográfica durante a oficina se dava na prática, na produção e visionamento diários das imagens. Durante três semanas, três alunos indígenas filmaram os “personagens” que haviam escolhido no primeiro dia do curso e as imagens foram projetadas e assistidas diariamente por toda a comunidade, alunos, personagens e professores da oficina. O pajé Agostinho, sua esposa Dani, e seu sogro Joaquim foram as lideranças mais velhas escolhidas para que, pela filmagem de seus hábitos cotidianos, o modo de vida do povo Huni Kuĩ pudesse ser apresentado. Durante as filmagens, os personagens constantemente conversavam sobre o funcionamento interno da comunidade, suas práticas e seus costumes diários, as relações com o mundo externo, com os brancos e os tempos vividos

pelos Huni Kuĩ. *Xinã Bena, novos tempos* explicita processos históricos e processos da oficina que permitiram a realização do filme, além de revelar negociações que se deram no momento das cenas. Duplamente reflexivo, o filme trata, ao mesmo tempo, do processo histórico em que se insere e do próprio fazer filmico no contexto da chegada do cinema na aldeia Huni Kuĩ. Agostinho Muru, pajé e patriarca da aldeia, sua mulher Dani e seu sogro Joaquim são os personagens que relembram os tempos de cativo nos seringais e caracterizam os “novos tempos” – época de um novo pensamento (*xinã* significa, literalmente, pensamento).³⁶ Hoje, com as terras demarcadas, os Huni Kuĩ podem ensinar suas tradições e o cinema se insere no “tempo da cultura”.

Composto de 187 planos em 51 minutos de duração, a narrativa de *Xinã Bena* contraria, em parte, o método de criação do VNA. Se este privilegia a continuidade das ações dos personagens, a escuta paciente dos depoimentos, a duração dos planos sem cortes repentinos e a variação de perspectiva da câmera, a montagem final do filme não acompanhou os tempos da filmagem e acabou por se apresentar excessivamente recortada. Logo na segunda cena do filme, vemos o barco que traz a equipe do VNA e os equipamentos da oficina sendo descarregado pelos índios. No plano seguinte, o pajé Agostinho explica a seu sogro Joaquim o que está acontecendo:

Soubemos que a oficina seria aqui. Eles vieram ensinar a filmar. Eles trouxeram 5 câmeras para os alunos filmarem, para eles treinarem. Isso é chamado oficina. Eles vão registrar nosso dia-a-dia, e não uma representação. A nossa vida do jeito que ela é. Cada personagem que foi escolhido. O Zezinho me escolheu como personagem, para filmar meu cotidiano. Por isso estou indo mostrar as coisas para ele.

³⁶ *Xinã Bena* foi traduzido como *Novos Tempos*, mas a tradução literal de *Xinã Bena* é *Novo Pensamento*. O termo *Xinã* pode também ser usado para remeter a um futuro breve. No dicionário *Hãtxa Kuĩ*, Capistrano de Abreu glossa *Xinã* como *pensar, lembrar-se* (ABREU, 1853-1927, p. 618) e também como *logo* (ABREU, 1853-1927, p. 15).



Agostinho expõe sua auto *mise-en-scène*.

Em seguida, Zezinho Yube segura uma folha de caderno e ensina Josias Maná a bater o branco da câmera:

- *Apareceu o sinal para medir a luz? – Apareceu.*
- *Agora pressiona e segura um pouco. – Espera aí.*
- *Você solta quando parar de piscar.*

Zezinho Yube também instrui Tadeu Siã, filho do pajé Agostinho:

- *Você só começa a filmar quando vê que está com foco, daí já pode filmar.*

Tadeu Siã brinca com o amigo que segura a câmera:

- *Essa câmera aqui está parecendo rifle quando você é acostumado a usar espingarda. É muito diferente.*



No início do filme, os índios se familiarizam com os equipamentos de filmagem e com o contexto e as relações que eles provocam.



Tadeu Siã compara a câmera de filmagem com uma arma.

Enquanto o pajé Agostinho refere-se diretamente ao contexto do curso de formação e à aquisição de equipamentos para aldeia, Zezinho Yube está envolvido com a construção das cenas, com a produção do filme, com o funcionamento da câmera. O pajé enfatiza a conquista política, da qual ele é um dos protagonistas desde a década de 1970, na luta pela demarcação dos territórios. Com a chegada das câmeras e sua utilização no processo de retomada da cultura tradicional operada pelos Huni Kuĩ há mais de 30 anos, Muru se propõe a criar uma “imagem verdadeira” de sua “gente verdadeira”.

A busca de Muru pela “imagem verdadeira” se dá no filme pela fabulação e pela encenação de sua vida. A construção da “imagem verdadeira” faz do filme um lugar de elaboração da “cultura”. “Por isso nós temos que pensar direito”, afirma Muru. Pensar sobre como dizer sobre a cultura, sobre como representar o modo de vida cotidiano e elaborar, pelo

filme, a própria vida para ser vista pelos outros. O cinema é convocado como mediador de uma experiência histórica e o filme participa do processo histórico, produz relações no seu fazer e é também afetado pela história.

O acontecimento fílmico em *Xinã Bena, novos tempos* é ancorado no presente ao mesmo tempo em que, pela rememoração, estabelece-se uma ligação com o passado e com o futuro. Colocado em perspectiva, o passado reencontra seu vínculo com o presente, tempo no qual se afirmam as mudanças e a abertura do futuro: novos tempos, novo pensamento. O filme não apenas reorganiza e elabora a experiência histórica dos Huni Kuĩ (em seus cinco tempos), mas agencia relações novas no presente dos sujeitos filmados.

Durante a oficina que gerou o filme *Xinã Bena*, foram gravadas 52 horas de material bruto, sendo que, desse total, 35 horas foram produzidas por Zezinho Yube e o pajé Agostinho Muru. Os três personagens que aparecem em *Xinã Bena* (Agostinho, sua esposa e seu sogro) são mostrados em suas atividades cotidianas, interagem entre si, rememoram – cada um à sua maneira – os diferentes “tempos” vividos desde o contato com os brancos, praticam e falam sobre a “cultura”. A aparição dos personagens foi montada em paralelo, conferindo, de certa maneira, a mesma importância a cada um. Esse equilíbrio entre os personagens apresentado no filme não condiz, no entanto, com a forma do material bruto, feito majoritariamente de imagens do pajé Agostinho, filmadas por Yube.

Tivemos acesso a esse material bruto na sede do Vídeo nas Aldeias e encontramos um riquíssimo documento da vida cotidiana do pajé, seus ensinamentos na aldeia, sua interminável pesquisa na floresta, performances, orações, preparações e curas medicinais, intimidades, discussões políticas, longos depoimentos. A montagem final de *Xinã Bena* não revela isso e a maior parte desse rico material etnográfico que não está no filme permanece no acervo do Vídeo nas Aldeias. “Yube não desgrudou de pajé Agostinho”, afirma Vincent Carelli, coordenador das oficinas. O cineasta acordava antes e dormia depois de seu personagem e, assim, registrou a generosidade de um pajé que vivia para transmitir seus ensinamentos e ajudar os outros.

Junto a Zezinho, Agostinho se empenhou em construir uma “imagem verdadeira” (*dami kuĩ*) de seu povo. Para isso, cedeu seu corpo, sua voz e sua imaginação, chegando mesmo a roteirizar e dirigir sequências inteiras. O câmera Zezinho Yube estabeleceu, juntamente com seu personagem, momentos propícios para a fabulação, instigou a invenção e se deixou levar pelo mais velho, que o ensinava e, ao mesmo tempo, o ajudava a construir a cena. Agostinho roteirizou a própria vida para narrar suas histórias. O cineasta tornou-se interlocutor do pajé e acabou também se transformando em mediador: ao mesmo tempo em

que estava “dentro” da cultura Huni Kuĩ, filmando um dos seus, estava também no antecampo, na esfera da produção das imagens. O pajé já se apresentava como um mediador de mundos por excelência, em todas as circunstâncias: mediador de mundos visíveis e invisíveis, ao mesmo tempo atuava como porta-voz nas relações interétnicas e como liderança política e religiosa. As imagens de Agostinho carregam a força do encontro mediado pelo cinema, pois as cenas são o lugar da transmissão do conhecimento e do aprendizado filmico.

Caso o filme *Xinã Bena* optasse por apostar na força desses encontros mediados pela câmera, em vez de se construir em função das cenas que expõem seus processos de feitura, daria a ver uma dimensão interna das filmagens em que a transmissão do conhecimento é o que sustenta os diálogos, as encenações e os depoimentos. O acesso ao material bruto nos permitiu investigar as dinâmicas construídas na gênese das cenas. Elas revelam aspectos de um diálogo interno aos Huni Kuĩ, pelas imagens, e que, nas cenas, criavam formas de compor o modo de vida Huni Kuĩ. Em *Xinã Bena, novos tempos*, nos parece que a escolha por inscrever os processos de feitura na própria narrativa filmica é uma opção de montagem que privilegia a relação interétnica histórica com os brancos. *Xinã Bena* é um filme feito “para fora”, para apresentar aos espectadores brancos a história Huni Kuĩ e reafirmar o valor político da sua produção cinematográfica.

Podemos detectar no filme quatro fios condutores da narrativa, montados paralelamente: os três personagens – Agostinho, Dani e Joaquim – em suas atividades cotidianas a oficina de vídeo e o contato interétnico como contexto de produção daquelas imagens. Os retratos dos personagens gerados na relação com os cineastas em formação revelam momentos de íntima cooperação para a construção da “cultura” Huni Kuĩ. Vemos ações cotidianas dos personagens, que saem para trabalhar, colher milho, pescar, assistir ao futebol contra os brancos, dançar mariri, filmar. As filmagens se misturam às práticas cotidianas e isso é evidenciado pela montagem paralela entre os personagens e as negociações para a filmagem. Os cinegrafistas em ação, o visionamento coletivo do material, as discussões sobre as cenas, a autonomia em relação ao equipamento de filmagem, tudo isso faz da realização cinematográfica uma peculiar prática cultural indígena.



Dani colhe o milho (*sheki*) e canta música tradicional com suas amigas. Depois se vê nas imagens durante o visionamento diário da oficina.



Joaquim relembra o “tempo dos seringais” enquanto colhe o milho. Em outro momento, dança com sua mulher para a câmera “assim como antigamente”.



O Pajé Agostinho narra sua história. Em outro momento, participa do visionamento das imagens.

A narrativa de *Xinã Bena, Novos Tempos* expõe o imbricamento de três diferentes esferas de relações que envolvem sua feitura: os processos históricos, os processos da oficina e os processos propriamente fílmicos. O filme é fruto dos “novos tempos” ao mesmo tempo em que constrói esse tempo novo ao se realizar. Sua elaboração é uma forma de sistematizar aspectos históricos e sociais e, ao mesmo tempo, ele intervém no presente para reelaborar o passado e apontar direções para o futuro. Nesse novo e atual momento histórico, os Huni Kuĩ pensam sistematicamente sua própria cultura. Novas formas de transmissão do conhecimento são incorporadas à vida tradicional e essas mudanças são repensadas pelos indígenas.

Ao expor os processos relacionados à filmagem, *Xinã Bena* expõe também sua elaboração negociada, tanto internamente, em cada cena, quanto na rede de relações

necessárias para a realização daquela oficina de cinema na aldeia, além do histórico da relação dos Huni Kuĩ com os brancos. Essa confluência entre processo filmico e processo histórico faz do filme, de certa maneira, um agente de um novo tempo histórico, ao se tornar um espaço de reflexão dos indígenas e de construção da memória em torno dos processos culturais. As performances e negociações que se dão nas cenas, assim como as negociações mais ampliadas que envolvem a feitura do filme e são exibidas na narrativa, sublinham o processo filmico como agente de construção da história e fazem com que *Xinã Bena* remeta, constantemente, ao que está “fora dele”, ao apontar para processos anteriores e posteriores às filmagens.

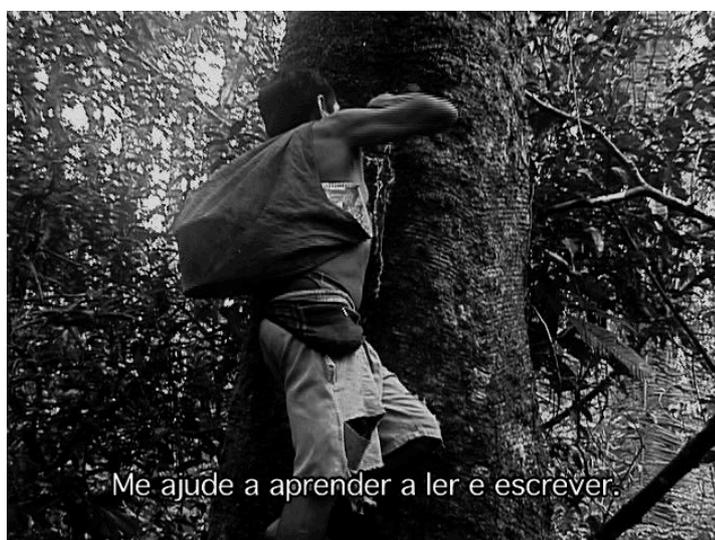
No filme, os personagens referem-se, mais fortemente, ao “tempo dos seringais”, tempo da juventude dos velhos e da proibição da cultura tradicional pelos brancos. Esse tempo se opõe radicalmente ao atual “tempo da cultura”. As elaborações dos personagens são possíveis devido ao contexto histórico que as favorecem, ao mesmo tempo em que esse contexto histórico só existe a partir dessas elaborações. O cinema é um instrumento de mediação e uma nova prática cultural e os discursos provocados por ele, ao agirem sobre a realidade social e histórica, afetam os sujeitos filmados.

Há, em *Xinã Bena*, uma cena emblemática criada pelo pajé Agostinho na qual ele revive seu passado como seringueiro. Para mostrar o que seria a “história verdadeira” de seu povo, Agostinho encena sua própria vida. Encenar para ser mais verdadeiro foi um recurso recorrente nos filmes que ele ajudou a realizar. Ao interpretar a si mesmo, o pajé caminha pela floresta em direção à seringueira, com uma espingarda e um caderno nas mãos. Ele lê, andando na floresta: - *A, B, C, D, E, F, G...* A imagem fica preta e branca (um recurso figurativo para representar os cacós de memória) e o pajé adentra o seu passado. Ele conversa com a árvore enquanto raspa seu tronco:

Há muito tempo que eu te corto, te judio. Me ajude a aprender a ler e escrever. Quando aprender vou te deixar em paz, e você vai viver com a pele macia.



O pajé anda na mata lendo o ABC. Ele interpreta a si mesmo quando era seringueiro.



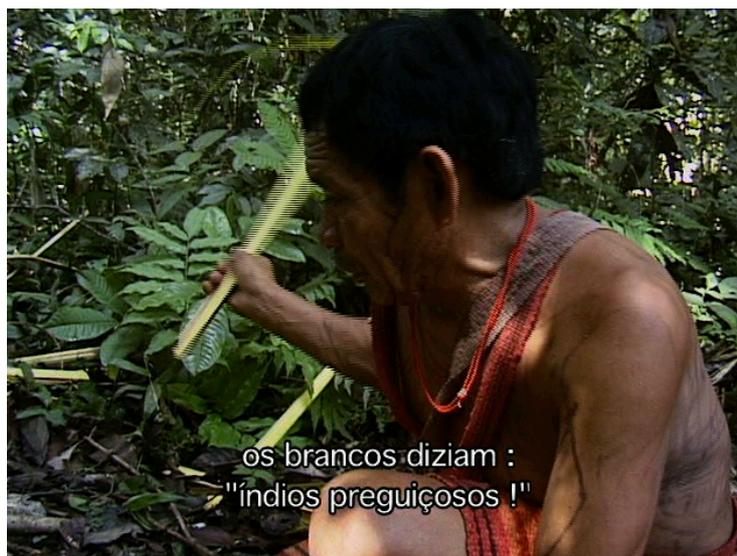
Agostinho conversa com a seringueira e pede *una* (conhecimento, aprendizagem).

Na cena seguinte, o pajé canta em português, enquanto extrai o látex:

A vida do seringueiro é uma vida aperreada, se deita pouco a noite, levanta de madrugada. Pega balde e a faca e sai o seringueiro, cortando aquelas árvores para sair o leite o dia inteiro! O trovão ronca no centro, é até de perigo, vem a chuva tomar leite, lá vai ter dia perdido.

Ele emite um sopro xamânico. O pajé performa para a câmera para elaborar, por meio de suas ações e reflexões, aquilo que o filme deve apreender como a história Huni Kuĩ. Em outra sequência, ele retoma os relatos históricos enquanto extrai as palhas de um broto de coqueiro para fazer mochilas tradicionais:

A nossa língua e as nossas sementes a gente não perdeu. Eles fizeram a gente perder nossos rituais. Isso porque a gente não tinha terra. Tinha que arrendar, como se fosse aluguel, as estradas de seringa cortando ou não. Tinha que pagar 70 kg de borracha por mês. A gente fazia borracha como seringueiro, mas a gente caçava e plantava também. Não tinha tempo pra ensinar as nossas festas. A gente trabalhava na seringa, mas assim mesmo a gente plantava pequenos roçados para comer. Quando a gente fazia nossas festas os brancos diziam: índios preguiçosos! E nos tiravam pra colocar nordestinos que vinham da cidade pra ganhar dinheiro. Assim a gente ficava com medo de celebrar nossas festas.



O pajé Agostinho executa suas atividades diárias para ser filmado e elabora nas cenas suas memórias.

Os brancos (*nawá*) aparecem relacionando-se com os Huni Kuĩ em dois momentos do filme³⁷: no futebol, quando o time da Vila Jordão chega até a aldeia São Joaquim para disputar uma partida com os Huni Kuĩ e quando o pajé Agostinho vai com seu filho Shane até a cidade para sacar sua aposentadoria e comprar produtos de primeira necessidade como sal, sabão, gasolina, pilhas, isqueiros. A sequência do jogo de futebol é muito interessante, pois todos os personagens do filme estão reunidos. Muito animados, eles se juntaram para torcer a favor dos Huni Kuĩ e contra os *nawá*. No visionamento das imagens, montadas no filme logo em seguida, estão reunidos também todos os câmeras, que estiveram envolvidos com o mesmo evento, cada um atento a seu personagem.

A sequência em que Agostinho vai até a cidade sacar seu dinheiro nos lembra muito do filme *Shomõtsi* (Valdete Pinhanta Ashaninka, 2001), da coleção Ashaninka do VNA, em que o velho Shomõtsi permanece dias na cidade esperando chegar sua aposentadoria. Em *Xinã Bena*, porém, o problema não é a espera pelo dinheiro, mas o enfrentamento com o

³⁷ Há aparições, no fora de campo, das vozes de Vincent Carelli e Pedro Portella, professores da oficina, além do extracampo do filme ser povoado de *nawás*, desde o tempo da seringa até o tempo de hoje.

nawá, gerado pela presença da câmera: assim que o pajé Agostinho e Zezinho Yube chegam à mercearia, o dono (seu Ferreira, descendente dos patrões seringalistas) logo reage à câmera, dizendo que não poderiam filmar ali porque não haviam pedido. “Quando a pessoa pede, eu deixo filmar, sai” diz o comerciante. Os índios seguem então até uma agência da Caixa Econômica para sacar o dinheiro de Agostinho. O pajé entrega seu cartão de banco ao atendente e pergunta se ele já decorou a senha: o homem diz que não. Agostinho recebe duzentos e sessenta reais e volta novamente para a mesma mercearia. Ele entrega seu dinheiro a Ferreira que, dessa vez, aceita ser filmado. O comerciante faz as contas, mas o pajé continua devendo.



As relações com os filhos dos seringalistas se assemelham às da época do regime de *aviamento* nos barracões dos seringais.

Ao retornar à aldeia, Agostinho participa das comemorações do “dia do índio.” Durante a festa, Zezinho Yube pergunta-lhe o significado daquele dia. O pajé responde:

Como dizem nossos parentes “todo dia era nosso dia”. Depois que os brancos tomaram nossas terras eles dizem que hoje é o nosso dia. A gente ouve dizer que todos os índios comemoram fazendo apresentações. Aqui o prefeito pegava o pessoal da aldeia para se apresentar no município. Nós não queremos levar nossos filhos pra lá. Eles já nos escravizaram, tomaram nossas terras e foram os responsáveis pela perda de nossa cultura. Como nós já conseguimos um pedaço de terra, nós temos que praticar as nossas festas, sem precisar mostrar isso para os brancos. Vamos ensinar aos jovens parte dessas festas. Eu disse isso para toda aldeia.

Os espelhamentos entre as histórias dos personagens e a história do próprio filme e entre dimensões que envolvem o processo histórico que permitiu *Xinã Bena, novos tempos* e que o filme impulsiona fazem do filme um agente na construção da história e um meio de criá-la e contá-la. A construção da “cultura” pelo filme se dá por meio do registro atento de momentos cotidianos e também por meio da encenação. A cultura são os hábitos alimentares, as formas de falar, de relacionar com as pessoas, de estar no mundo, de relacionar com a natureza e com seres não humanos. Ela se constrói a partir de todos os aspectos da vida, que só pode ser vivida naquele determinado contexto e jamais é reduzida aos bens culturais ou aos momentos de realização dos rituais.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Motivados pela convivência com o pajé Agostinho e sua família, pelos trabalhos que realizamos juntos e pelas diversas leituras sobre o povo Huni Kuĩ, procuramos estudar os filmes atentos às posturas e iniciativas do pajé para elaborar, mediado pelo cinema, aspectos de sua vida. Ele realizou depoimentos, encenações, conversas, aulas, caminhadas e excursões à mata, cantorias. Promoveu festas e rituais e permitiu ser gravado na intimidade de seu cotidiano. Os filmes eram vistos por Agostinho como lugares de construção e transformação, que poderiam também estimular a criação de contextos rituais e práticas tradicionais. As imagens dão a ver os corpos, expressões, gestos, falas, elementos sensíveis que oferecem um jeito de estar no mundo. Desde um banho de rio, uma caminhada na mata com as crianças, até a preparação de remédios e longos depoimentos, Agostinho tomou para si a empreitada de se transformar em imagem filmica com a intenção de retratar sua vida de pajé. Ele se utilizou, deliberadamente, das situações filmicas para compor um modo de vida Huni Kuĩ a partir de suas próprias experiências. Experimentamos, nas imagens de Agostinho, um conhecimento encarnado num corpo, num canto. A imagem vem materializar esse conhecimento para ser mediadora de relações. Como já dissemos, ela é meio de construção e transmissão da “cultura”. Olhamos para esses filmes, à luz da formulação de Manuela Carneiro da Cunha sobre a cultura com aspas, como um conjunto de gestos que põem aspas naquilo que eles designam como seu, e que é oferecido tanto para eles mesmos, numa operação de reconhecimento e de autoafirmação de seu modo de viver, quanto para os não indígenas.

Agostinho Muru queria compor sua imagem de pajé Huni Kuĩ relacionada à vida coletiva e ao contexto histórico e cosmológico que a ampara. Ele optou por elaborar a cultura Huni Kuĩ ao fabular sua própria identidade, tornando-se um personagem emblemático da história de seu povo. Nos depoimentos, explica como adquiriu seus saberes, de que se trata seu trabalho, as histórias que tem para contar, os deveres de um pajé. Ele age como tradutor, explica minuciosamente seus propósitos. Há diversos momentos de ensinamento criados pelo pajé em cena, quando elaborava e transmitia seus conhecimentos. Agostinho, durante as filmagens, levava seus alunos aos lugares onde plantava o *Livro Vivo*, ensinava as propriedades medicinais das folhas, contava mitos e histórias, cantava e rezava. Ele fazia das cenas dos filmes o lugar mesmo da transmissão para, nelas, elaborar suas ideias, sua história e a “cultura” de seu povo. Nos filmes que estudamos, é ele quem faz a operação de tradução e passagem entre a cultura e a “cultura”. É ele que viaja, faz os trânsitos, transcodifica os signos ao seu redor. Ele lê o livro dos brancos (o Sermão da Montanha, ele diz) e faz seu próprio, o

Livro Vivo. O filme vem legitimá-lo nesse lugar e ele faz do filme um lugar de afirmação. Agostinho mostra, performa e afirma seu papel e seu lugar de pajé. Ele se transforma para si e para os outros. Ver-se numa imagem é ver-se transformado, e é ele quem faz o movimento e o gesto da passagem para o seu devir-imagem.

O filme *Xinã Bena, novos tempos* utiliza os depoimentos e as falas dos personagens – geralmente elaborados enquanto executam suas atividades cotidianas – para construir um retrato do “tempo da cultura”, relacionado aos outros tempos da história Huni Kuĩ, desde o contato inicial com os brancos até o momento atual em que realizam seus filmes e produzem seus livros. Ao explicar seu contexto de realização e os processos que envolvem o filme, *Xinã Bena, novos tempos* organiza, na montagem, a periodização da história criada pelos Huni Kuĩ. A montagem distribui a aparição dos personagens a partir de situações de diálogos, como acontece, por exemplo, quando eles abordam as diferenças entre o tempo da seringa e o tempo atual: depois que Joaquim menciona as longas e excessivas jornadas de trabalho, sob o jugo do patrão, dizendo que ele “não era relógio para trabalhar o dia todo”, Agostinho, por sua vez, lembra que tinham que pagar (em trabalho e em borracha) aos patrões para viverem em suas terras.

A bela sequência, em *Xinã Bena, novos tempos*, em que o pajé revive sua vida de seringueiro é o único momento, no filme, em que a encenação aparece como recurso expressivo e é muito diferente daquelas propostas em *Basne Puru* e em *Shuku Shukuwe*. Em *Xinã Bena, novos tempos*, Agostinho encena a si mesmo. Em *Basne Puru*, ele ocupa um lugar social, o de pajé transmissor do conhecimento e em *Shuku Shukuwe*, interpreta os papéis dos personagens míticos. Em *Xinã Bena, novos tempos*, ele escolhe representar o “tempo dos seringais”, executando a extração da borracha, atividade que envolvia suas relações com a natureza e com o “astral”, tal como ele demonstra em sua “conversa” com a seringueira.

Em *Já me transformei em imagem*, a periodização da história segundo os Huni Kuĩ ancora a construção da narrativa do filme. Ela é o mote organizador e estruturante do filme; orienta os depoimentos e as discussões em torno do “tempo da cultura”. *Já me transformei em imagem* é um filme construído a partir de depoimentos e imagens de arquivo, sob um molde de documentário mais convencional, seja pelas entrevistas (feitas por Vincent Carelli, Mari Corrêa e Ernesto de Carvalho), seja pelas escolhas de montagem, que organizam a periodização da história dos Huni Kuĩ de maneira linear, coerente e didática. A força do filme – parece-nos – reside no fato dele confrontar a história oficial da colonização do Acre e contar uma outra versão sobre os “áureos tempos da borracha”. De certa maneira, o filme se torna um documento histórico segundo os termos e a narrativa dos próprios Huni Kuĩ.

É no contexto desse filme que o pajé Agostinho afirmou que a experiência como personagem em *Xinã Bena, novos tempos* proporcionou essa “transformação em imagem” que o motivou a criar diferentes formas de compor seu retrato como pajé Huni Kuĩ. Os retratos do pajé resultaram da disposição dos elementos escolhidos, elaborados entre quem filmou e quem era filmado. Foi necessário que as imagens, de alguma maneira, acessem aos elementos e às propriedades que o constituíam como pajé: seus hábitos, as formas de se relacionar com pessoas e seres, os trabalhos diários, as aulas, os conhecimentos.

Em *Basne Puru, a aranha encantada*, ao experimentarem a construção cinematográfica de aspectos da “cultura” sem a presença dos brancos, Agostinho e sua família se viram, de alguma forma, livres da necessidade de explicação de seu contexto de vida, da história com os brancos e de seus hábitos e costumes Huni Kuĩ. Sem a presença dos *nawá* na aldeia, o cinema foi rapidamente transformado em um lugar de diálogo interno, de elaboração e discussão das próprias histórias, deles para eles mesmos e para os de fora também. A função assumida pelo pajé em *Basne Puru* – narrar o mito encenado pelas mulheres – permitiu-lhe conceder uma continuidade narrativa aos gestos dos atores da encenação, que, junto ao câmara, acabavam por destacar alguns aspectos do mito.

Já em *Shuku Shukuwe*, a encenação está mais livre das necessidades narrativas e, mesmo que haja a narração do mito pelo pajé Agostinho, ela não tem a função de acompanhar a encenação de eventos. A narração da qual se encarrega o pajé, em *Shuku Shukuwe*, é parte da encenação do mito, e já está liberada tanto de uma função explicativa quanto narrativa. Além disso, há, neste filme, uma presença pronunciada da sonoridade da língua *hãtxa kuĩ*, ressaltada pela duração dos planos e pelas formas estáticas escolhidas para enunciar o mito e apresentar os cantos.

Hoje, no “tempo da cultura”, época em que foram transformados (e se transformaram) em imagem fílmica, o que pode o povo Huni Kuĩ tirar para seu proveito diante do conjunto dos filmes? Torná-los um lugar de construção e transmissão da “cultura”, diria Agostinho. O pajé não se transformou imediatamente em imagem, nem somente uma vez. Suas transformações, acreditamos, não tiveram uma significação transparente e unívoca. Parece-nos que elas se deram aos poucos, processualmente, com uma duração própria. Agostinho Muru e os cineastas que o filmaram criaram condições e procedimentos para a transformação do pajé em imagem, procuraram, juntos, a forma adequada. As imagens em que o pajé se transformou jamais poderiam ter sido geradas por um estrangeiro. O câmara era seu interlocutor e aprendiz, ao mesmo tempo em que executava uma nova forma de elaborar e aprender a cultura, mediada pelo cinema. Transformado em imagem, o pajé, com suas falas,

ensinamentos, cantos, gestos, atitudes, passa a circular em um contexto de duas faces: uma, interna, convoca ao reconhecimento da identidade de um povo, reconstruída e reelaborada; outra, externa, expõe sua diferença diante do mundo dos brancos.

Se fôssemos tratar dos sentidos da circulação das imagens Huni Kuĩ entre os brancos, teríamos que abordar inevitavelmente sua transformação em mercadoria, a mercantilização da cultura e das imagens. Atualmente, os Huni Kuĩ circulam bastante entre os brancos, divulgando sua “cultura”, disseminando as medicinas e os cantos associados a elas, além de seus vastos conhecimentos sobre a floresta. Hoje, os Huni Kuĩ promovem, para si mesmos e para os *nawá*, grandes “festivais de cultura” e há um grande mercado da cura e do xamanismo, do qual eles se beneficiam, mas no qual podem também ser tratados como mercadoria.

No panorama do *cinema indígena* no Brasil, para os Huni Kuĩ, os filmes talvez tenham tido um papel particular. Cada etnia lida com isso de uma maneira e, talvez, uma grande marca desses filmes resida na consciência do valor que os filmes adquiriram para eles. Podemos dizer, por exemplo, que os filmes Xavante de Divino Tserewahú, em seu conjunto, privilegiam os rituais e as práticas tradicionais Xavante sem muita menção à história do contato com os brancos e às transformações decorrentes disso. O filme Xavante que propõe uma discussão histórica sobre o contato com os missionários é justamente *O Mestre e o Divino*, feito por Tiago Torres e Ernesto de Carvalho, integrantes não indígenas do VNA, e não pelos próprios Xavante. Parece-nos que não é uma preocupação dos Xavante explicar as diferentes épocas de contato com os brancos nos filmes VNA.

É claro que os Huni Kuĩ devem compartilhar determinados movimentos com outros povos, mas, ao considerarmos a série *Cineastas Indígenas Vídeo Nas Aldeias*, os filmes de outros povos que tentam compreender o contato com os brancos o fazem de outras maneiras, a partir de outros procedimentos, mais adequados àquelas situações de contato e contexto específicos. É o caso dos Mbya-Guarani, que recontam as histórias das missões jesuíticas e a violenta relação com o Estado e a Igreja em *Duas aldeias, uma caminhada* (Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Benites, 2008) e *Tava, a casa de Pedra* (Vincent Carelli, Patrícia Ferreira, Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, 2012), segundo a versão dos Guarani. Em *Duas aldeias, uma caminhada*, há um momento em que o câmera Ariel Ortega enfrenta um turista branco para questionar e desmontar suas opiniões preconceituosas em relação aos índios. O enfrentamento direto com os brancos é algo recorrente nos filmes Mbya-Guarani – como demonstra o menino Palermo em *Bicicletas de Nhanderú*, ao exprimir sua raiva do fazendeiro –, aspecto que não existe nesse conjunto de filmes Huni Kuĩ do “tempo da cultura”. A relação

com os brancos talvez fosse diferente no “tempo dos direitos”, como demonstram os depoimentos nervosos de Siã em *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*. Mas, hoje, com suas terras demarcadas, as relações com os brancos mudaram em alguns aspectos. Em *Xinã Bena*, quando o pajé Agostinho e o câmara Zezinho são proibidos de filmar pelo dono da mercearia, eles não entram em conflito, voltam em outras condições e tentam resolver as diferenças, “amansando” o *nawá*.

Na realização dos filmes, Agostinho e Yube ocuparam papéis muito distintos. Yube é filho das conquistas de Agostinho, nasceu com a demarcação das terras e fez dos filmes movimentos e lugares de aproximação das histórias de seu povo e dos processos que permitiram os tempos atuais. Agostinho, por ter vivido as histórias (*miyui*) que contava e por deter o conhecimento das *shenipabu miyui* de seu povo, se aproximava das forças vizinhas que conhecia e elaborava suas memórias também nos filmes. Agostinho nasceu no “tempo do cativo”, participou ativamente da conquista “dos direitos” e ajudou a conceber e elaborar o “tempo da cultura”. Yube nasceu na passagem entre o “tempo dos direitos” e o “tempo da cultura” e só pôde alcançar os outros tempos pelas experiências com os mais velhos, pela escuta atenta e pela pesquisa. Os filmes se mostraram lugares eficientes de encontro entre as diferentes gerações. Além disso, realizar os filmes pela “cultura” e pelos “direitos” empoderava os cineastas Huni Kuĩ, tanto internamente quanto nas relações com os brancos. Um reflexo disso é o fato de Siã e Zezinho ocuparem hoje cargos de chefia e representação política dos povos indígenas do Acre. Para eles, os filmes também serviram como um meio de reconhecimento e legitimação.

O pajé Agostinho, nossa grande referência neste trabalho, faleceu em 26 de dezembro de 2011. Cinco dias após sua passagem ao mundo espiritual, seu filho Itsairu escreveu um relato e nos enviou. Eis a transcrição da carta que foi escrita como sendo a última página do *Livro Vivo*. Parte dela aparece no final de *Shuku Shukuwe, a vida é para sempre*:

No dia 24 de dezembro de 2011, Agostinho comemorou com sua família a noite de Natal dentro do ritual sagrado *Nixi Pae*, dizendo que se sentia bem. No dia 25, Agostinho ainda passou o dia dando bom dia, alô para sua família, filho, netos e neta, sobrinhos, falando que se sentia bem na vida. Pajé Agostinho se sentia animado neste dia, andando e visitando casa por casa. Às três da tarde dizia estar curado das dores no xixi, dizendo que a medicina do parque Ika Nai Bai o tratou, que curou pelas ervas misteriosas e sagradas e ficou bem agradecido das plantas. Seus poderes e valores encantados “Yuxin, Yuxibu” ajudou o problema do pajé. No dia seguinte, dia 26, segunda-feira, até 2hs da tarde o pajé dizia estar se sentindo bem. A partir de 3 horas da tarde saiu da celebração da escola, chamou seu filho Itsairu para escrever a última página deste Livro, contando que aprovou o trabalho e o resultado do projeto. Ao começar a escrever junto ao seu filho, parou para ir ao banheiro. De lá já retornou sem se sentir bem, com falta de ar e chegou seu final de

vida deste mundo. Encostou na rede e encarnou (Yuxibu), transformou a vida nova pela encantação ao (Yuxibu). Antes de sair para o banheiro, suas últimas palavras à Itsairu pediam que juntos escrevessem agradecendo a cura recebida e à transformação numa nova vida. O pajé Agostinho curou e salvou muitas pessoas doentes, tanto indígena como não indígena. Já trabalhou muito tempo aqui na terra, viveu na floresta. Hoje representa uma luz que ilumina todos nós ajudar, defender ensinar.

O *Kupixawa* (maloca) onde descansa o pajé Agostinho Muru foi enfeitado, por seus filhos, com seus pertences, esculturas e desenhos. Lá também está a frase “Já me transformei”, escrita em português. Busê, filho de Agostinho, traduziu essa frase por *Ma Ë Dami Shuki*. *Shuki* designa um passado recente. A transformação a que Muru foi submetido em sua passagem, deixando seu corpo na terra para habitar outros lugares na forma imaterial, foi também uma transformação (*damiyai*) em imagem (*Yuxin*).



REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano de. 1853-1927. *Hãtxa Huni Kuĩ: gramática, textos e vocabulário caxinauás: a língua dos caxinauás, rio Ibuacu, afluente do Muru* (Prefeitura de Tarauacá). *Fac-similar* da 2. ed. com as emendas do autor e um estudo crítico do prof. Theodoro Koch-Grunberg. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

AQUINO, Terri Valle de. *Kaxinawá: de seringueiro “caboclo” a peão “acreano”*. 1977. 115p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 1977.

AQUINO, Terri Valle; PIEDRAFITA, Marcelo. *Kaxinawá do rio jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentado*. Rio Branco: CPI-AC, 1994. 272p.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias 2011.

BENTES, Ivana. *Câmera muy very good pra mim trabalhar*. Website do Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>>. Acesso em: <18 maio. 2016>

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderú: lascas do extracampo. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2012.

C M, Marco Antonio. *O mito no pensamento de Lévi-strauss*. Website Resumo de Trabalhos. Disponível em: <http://www.resumose TRABALHOS.com.br/mito-em-claude-levi-strauss.html>. Acesso em: <15 maio. 2016>.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e Pensamento Selvagem. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, 2004.

CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien*. Website do Vídeo nas Aldeias. Disponível em: <<http://videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>>. Acesso em <18 maio. 2016>

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; ALMEIDA, Mauro Barbosa de (Orgs.). *Enciclopédia da Floresta. O Alto Juruá: práticas e conhecimentos das populações*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, 735 p.

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

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer (Orgs.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

COELHO DE SOUZA, Marcela. A vida material das coisas intangíveis. In: COFFACI DE LIMA, Edilene; COELHO DE SOUZA, Marcela (Orgs.). *Conhecimento e Cultura*. Brasília: Athalaia, 2010, p.97-118.

DAHER, Joseane. *Cinema de índio: uma realização dos povos da Floresta*. 2007. 135p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

DESHAYES, Patrick; KEIFENHEIM, Barbara. *Pensar el otro: entre los Huni Kuĩ de la Amazônia Peruana*. Trad. Balbina Vellejo. Lima: Ifea & Caap, 2003.

DIAS, Diego Madi. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. In: *Catálogo Forumdoc.bh.2011 – 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico Fórum de Antropologia e Cinema*, Belo Horizonte, 2011.

FERREIRA, Rafael Otavio Fares. Processos tradutórios entre os Kaxinawá: a experiência de um cantador. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 3, 2013.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas na Amazônia Oriental. *Revista de Estudos e Pesquisas*, Brasília: FUNAI, AAEP/CGGE, v. 4 n. 2, dez. 2007.

GALLOIS, Dominique Tilkin. A escola como problema: algumas posições. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p.509-517.

GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9 n. 2, 2012.

IGLESIAS, Marcelo Manuel Piedrafita. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2008. 415p.

KAXINAWÁ, Isaías Sales Ibã. *Nixi Pae – O Espírito da Floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio-Acre, 2006.

KAXINAWÁ, Isaías Sales Ibã. *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima Maná. *Nukũ Kene Xarabu*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2008.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima. *Confrontando registros e memórias sobre a língua e a cultura Huni Kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*. 2011. 194p. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, 2011.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima. *Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ*. 2014. 322p. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, 2014.

LABATE, Bia. *As plantas que curam*. Website Xamanismo. Disponível em: <<http://www.xamanismo.com.br/Poder/SubPoder1189634475It019>>. Acesso em: <18 maio. 2016>.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawá, Acre]*. PPGSA-UFRJ; Capes; Topbooks, 2007.

- LIMA, Joaquim Maná de; KAXINAWÁ, José Benedito Ferreira; MATOS, Marcos de Almeida; FERREIRA, Paulo Roberto Nunes. Observações sobre o processo de patrimonialização dos Kene Huni Kuĩ. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 219-239.
- MACHADO, Arlindo. Máquinas de aprisionar o carom. In: *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. EDUSP, 2001, p. 235.
- MAIA, Dede. *Kene: a arte dos Huni Kuĩ*. Rio de Janeiro: CNFCP: FUNARTE, 1999.
- MCCALLUM, Cecilia. Incas e Nawas. Produção, transformação e transcendência na história Kaxinawá. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida. *Pacificando o branco: cosmologias do contato do Norte-Amazônico*. São Paulo: UNESP, 2000, p. 375-398.
- MURU INU, Agostinho Manduca Mateus. *Memórias e entrevistas de Ika Muru*. [Edição e Diagramação: Mitsue Morissawa]. São Paulo, 2007.
- ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE (OPIAC). *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. 2. ed. Edição revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- PIEDRAFITA, Marcelo. *Os kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2008.
- SANTOS, Júlia Otero dos. Diferentes contextos, múltiplos objetos: reflexões acerca do pedido de patrimonialização da Ayahuasca. In: COFFACI DE LIMA, Edilene; COELHO DE SOUZA, Marcela (Orgs.). *Conhecimento e Cultura*. Brasília: Athalaia, 2010, p. 229-245.
- TUGNY, Rosângela Pereira. Filhos-imagens: cinema e ritual entre os Tikmũ'ũn. *Kairós – Revue d'anthropologie des pratiques corporelles e des arts vivants*, v. 2, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Equívocos da Identidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2004.
- WEBER, Ingrid. *Um copo de cultura*. Rio Branco: Edufac, 2006.

APÊNDICE A – FILMOGRAFIA

A arca dos Zo'é, 22 min, 1993. Direção: Vincent Carelli e Dominique Gallois. Fotografia: Vincent Carelli. Som e tradução: Dominique Gallois. Edição: Tutu Nunes. Vídeo nas Aldeias.

A festa da moça, 18min, 1987. Direção e fotografia: Vincent Carelli. Roteiro: Gilberto Azanha e Virginia Valadão. Edição: Valdir Afonso, Antônio Jordão e Cleiton Capellossi. Vídeo nas Aldeias.

Bicicletas de Nhanderú, 46min, 2011. Direção geral: Ariel Ortega. Imagens: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega, Tiago Campos Tôrres, Ernesto Ignácio de Carvalho e Vincent Carelli. Edição: Tiago Campos Tôrres. Vídeo nas Aldeias.

Basne Puru, a aranha encantada, 19min, 2008. Direção e fotografia: Tadeu Siã. Edição: Zezinho Yube e Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Bimi, mestra de Kenes, 4 min, 2009. Direção e fotografia: Zezinho Yube. Roteiro: Zezinho Yube, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli. Edição: Zezinho Yube, Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Educação indígena diferenciada, 35min, 2010. Imagens: Tuwe Nilson Sabóia. Edição: Carolina Canguçu e Adelson Siã. Vídeo nas Aldeias e Rede Povos da Floresta

Eu já fui seu irmão, 32min, 1993. Direção e fotografia: Vincent Carelli. Som e produção: Cleiton Capellossi, Pedro Correia e Luis Topramti. Edição: Tutu Nunes. Vídeo nas Aldeias.

Filmando Manã Bai, 18 min, 2008. Direção: Vincent Carelli. Edição: Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Fruto da Aliança dos Povos da Floresta, 25 min, 1987. Direção e fotografia: Siã Huni Kuĩ. Reportagens: Antonio Macedo e Terri Aquino Edição: Vincent Carelli, Cleiton Capellossi, Siã Huni Kuĩ. Comissão Pró Índio Acre, Fundação Cultural Acre, Centro de Trabalho Indigenista, Associação dos Seringueiros Kaxinawá do rio Jordão e União das Nações Indígenas.

Huni Meka, os cantos do cipó, 25 min, 2006. Direção: Tadeu Siã e Josias Maná. Edição: Leonardo Sette. Vídeo nas Aldeias.

Já me transformei em imagem, 32 min, 2008. Direção: Zezinho Yube. Edição: Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Katxanawa, 29 min, 2008. Direção: Zezinho Yube. Fotografia: Tadeu Siã e Zezinho Yube. Edição: Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Kene Yuxĩ, as voltas do Kene, 48 min, 2010. Direção e Fotografia: Zezinho Yube Imagens Adicionais: Vincent Carelli Edição: Ernesto de Carvalho, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso. Vídeo nas Aldeias.

Livro Vivo, 38 min, 2010. Imagens: Tadeu Siã e Ângelo Ikamuru. Edição: Ana Carvalho e Agostinho Manduca. Vídeo nas Aldeias e Rede Povos da Floresta

Manã Bai, a história do meu pai, 14 min, 2006. Direção e imagens: Zezinho Yube. Edição: Tiago Pelado e Zezinho Yube. Vídeo nas Aldeias.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá, duas aldeias, uma caminhada, 63min, 2008. Direção: Germano Benites, Ariel Ortega, Jorge Ramos Morinico. Edição: Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias/IPHAN.

O espírito da TV, 18 min, 1990. Direção e fotografia: Vincent Carelli. Consultoria antropológica para diálogos, tradução e roteiro: Dominique Gallois. Edição: Tutu Nunes. Som e finalização: Cleiton Capellosi. Vídeo nas Aldeias.

O mestre e o Divino, 85 min, 2013. Direção: Tiago Campos Torres. Fotografia: Ernesto de Carvalho. Som direto: Nicolas Hallet Edição: Amandine Goisbault. Vídeo nas Aldeias.

Os povos do Tinton Renê, rio de muitas voltas, 54 min 1991. Produção independente de Siã Huni Kuĩ e Interlab. Direção e edição: João Luiz Araújo Texto: Mauro Almeida. Narração: Oliveira Neto. Capítulo 5 da série “A voz da floresta”.

Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome, 56min. 2009. Direção: Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú. Roteiro: Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres, Vincent Carelli, Amandine Goisbault. Edição: Tiago Campos Torres. Vídeo nas Aldeias.

Quando os yãmiy vêm dançar conosco, 50 min, 2012. Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto. Imagens: Isael Maxakali Montagem: Carolina Canguçu Produção: Milene Migliano. Associação Filmes de Quintal.

Shomõtsi, 42min, 2001. Direção, imagens e locução: Valdete Pinhanta Ashaninka Edição: Mari Corrêa. Cor: Tiago Campos. Mixagem: Gera Vieira. Vídeo nas Aldeias.

Shuku Shukuwe, a vida é para sempre, 43 min, 2012. Direção: Agostinho Manduca Ika Muru. Imagens: Adelson Siã, Ana Carvalho, Carolina Canguçu, Nivaldo Sereno, Tadeu Siã, Isaka Huni Kuĩ, Ayani Huni Kuĩ. Edição: Agostinho Manduca, Carolina Canguçu, Ana Carvalho, Junia Torres e Tadeu Siã. Associação Filmes de Quintal.

Tava, a casa de pedra, 78 min, 2012. Direção e Fotografia: Vincent Carelli, Patrícia Ferreira, Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho. Edição: Tatiana Soares. Vídeo nas Aldeias.

Troca de Olhares, 5 min, 2009. Direção: Zezinho Yube, Wewito Piyãko, Ernesto de Carvalho. Vídeo nas Aldeias.

Uma escola Huni Kuĩ, 2 min, 2008. Realização: Zezinho Yube, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli, Mari Corrêa. Vídeo nas Aldeias.

Xinã Bena, novos tempos, 52 min, 2006. Direção: Zezinho Yube. Fotografia: Tadeu Siã, Zezinho Yube, Josias Maná, Vanessa Ayani, José Mateus Itsairu. Edição: Mari Corrêa, Vincent Carelli, Pedro Portella. Vídeo nas Aldeias.