

IMAGENS QUE VÊM DA AMAZÔNIA: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ALTERIDADE NO CINEMA INDÍGENA

IMAGES THAT COME FROM AMAZONIA: NOTES ABOUT ALTERITY IN INDIGENOUS CINEMA

Fabiano Campelo Bechelany¹

Resumo: A partir de uma experiência do cinema e do indigenismo brasileiro, que forneceu aos povos indígenas da Amazônia recursos audiovisuais para registrarem imagens de si, o trabalho reflete sobre o lugar do outro no cinema indígena. Nessa análise não busco apontar senão linhas de força dos filmes indígenas, aspectos que podem ser assinalados como singularidades dessas produções. A questão da originalidade e autenticidade dos filmes indígena é uma constante no debate, mas aqui buscou-se contrastá-las via observações sobre a perspectiva indígena a respeito das potencialidades do audiovisual dentro seus próprios universos e contextos contemporâneos. Dessa forma, deve-se levar em conta as implicações da estrutura interétnica em que vivem e que motivam movimentos de reificação cultural. Para desenvolver esses aspectos, tomarei aqui o caso dos filmes

produzidos pelos Panará (Jê) no âmbito do Projeto Vídeo nas Aldeias.

Palavras-chave: Cinema indígena; alteridade; Panará (Jê)

Abstract: Starting from an experience of cinema and the Brazilian indigenism movement, which provided the indigenous peoples of the Amazon audiovisual resources to register images of themselves, this work reflects on the place given to Other in indigenous cinema. In this analysis, I seek to point out the lines of force of indigenous films, all of which may be flagged as such singularities of this productions. The issue of originality and authenticity of indigenous films is a constant in the debate, but here I sought to contrast them via comments on the indigenous perspective on the potential of the audiovisual within their own universes and contemporary contexts. Thus, one should take

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UnB

into account the implications of inter-ethnic structure in which they live in and which motivates movements of cultural reification. To develop these aspects, I will

O CINEMA QUE VEM DA AMAZÔNIA

Uma vez que os equipamentos de registro de imagem e som se desenvolveram, ganhando autonomia e menor peso, o cinema se povoou de imagens da alteridade. É fato que desde o início o cinema já serviu à captura de cenas da vida de povos distantes, mas há uma relação entre máquina, técnica e o real filmado que se transformou durante os anos, e permitiu que cineastas chegassem cada vez mais a lugares e povos remotos para o registro da diversidade humana, assim como diferentes ambientes e espécies com as quais o homem interage. A Amazônia foi um desses locais e os povos que a habitam foram abundantemente registrados, e ainda o são. Dentre esses registros, uma fatia considerável serviu para alimentar aspectos do exotismo e da representação da diferença na sociedade ocidental. Tanto quanto em outras regiões onde habitam populações autóctones, o registro cinematográfico na Amazônia colocou desde o início a questão sobre as

take here the case of films produced by Panará under Project Video in the Villages.

Key words: Indigenous cinema; alterity; Panará (Gê).

múltiplas figurações do outro na tela do cinema.

Longa é a trajetória da produção de imagens sobre a Amazônia indígena², que passa não apenas pelo filme etnográfico, mas por inúmeras reportagens e obras de ficção, como o recente *Xingu*, de Cao Hamburger (2011), que atingiu o cinema de grande distribuição. No conjunto das imagens produzidas sobre a Amazônia e seus habitantes, é possível identificar o trabalho de mobilização do imaginário a respeito das culturas prístinas do Brasil, representando as características socioculturais desses povos entre dois polos: de um lado a condição natural do bom selvagem, ain-

² Por economia estou usando aqui o termo “Amazônia” para me referir às áreas do Brasil e do continente americano chamadas também de “Terras baixas da América do Sul”, incluindo-se aí áreas do cerrado, do charco e pantanal, dos pampas e outros ecossistemas, onde habitam as culturas ameríndias que partilham entre si características importantes (como forma de distribuição no espaço, por exemplo). Em outros contextos, as diferenças entre elas são significativas. Amazônia aqui deve ser entendida em contraste com outras regiões etnográficas, como a Melanésia, ou a Sibéria que, em se tratando de populações não-ocidentais (sendo esse um outro contraste importante, que muitas vezes precisa ser nuançado), permite aproximar diferenças internas e contrastar conjuntos regionais.

da não corrompida pela sociedade, do outro seu estado primitivo deficitário, a ser superado. Uma grande variedade de perspectivas transitam entre os dois polos. Uma vertente de filmes, incluindo-se aí muitos filmes etnográficos, dá a ver as transformações por que passam os indígenas, os riscos da expansão destrutiva de empreendimentos econômicos e o desrespeito aos direitos humanos, servindo muitas vezes como filmes de denúncia importantes.

No entanto, as representações dos povos indígenas e sua relação com as imagens da cultura nacional vivem um momento de transformação. Após uma experiência no seio do indigenismo brasileiro, que se aproveitou dos recursos audiovisuais para contribuir na luta pelos direitos indígenas, uma nova cena surgiu nas imagens amazônicas. Levando a sério a ideia de ouvir os índios e de tomar o ponto de vista nativo interno, o trabalho de pesquisa e registro cinematográfico se desenvolveu ao ponto de realizar uma verdadeira rotação de perspectiva, quando a câmera passou das mãos do cineasta branco para a dos cineastas indígenas. O movimento abriu possibilidade para que a produção cultural sobre a região pudesse receber uma inflexão vinda dos sujeitos usualmente filmados,

uma abertura para a *indigenização* dessa produção. Isso significou não só dar a possibilidade para que os indígenas registrassem suas manifestações “tradicionais”, mas ofereceu instrumentos para uma tentativa de “descolonizarem a tela”³.

A experiência não é de origem amazônica, ela já vinha ocorrendo em outros lugares do mundo, com diferentes resultados que ainda estão em curso (Ginsburg, 2011). No Brasil, lá se vão quase duas décadas de consolidação da iniciativa, que tem o “Projeto Vídeo nas Aldeias” (doravante VNA) como um de seus mais significativos resultados⁴. Essa rotação de perspectiva que o VNA exemplifica dá-nos uma dimensão

³ A ideia de “descolonizar a tela” é uma reflexão que anda *pari passu* com aquela da descolonização das ciências (ver Tuhiwai, 1999). Conforme a revisão de Faye Ginsburg (2011) a respeito das “mídias indígenas”, vê-se que a ideia está relacionada a uma transformação dos estereótipos que assombram as representações dos povos indígenas: “Many of the films made by indigenous people since the late 1980s offer alternative and complex accountings of histories and subjectivities, providing a site for a counter public articulation of a broader range of indigenous experience than the depleted repertoire of long-standing cinematic stereotypes. What role do these films – and especially feature films – play in reconceptualizing national imaginaries, destabilizing unified national narratives? Fundamentally, this work can be understood as part of broader effort to “decolonize the screen”. (p. 249).

⁴ O VNA completou 25 anos. Quando digo duas décadas da iniciativa estou me referindo às oficinas de formação de cineastas indígenas, que surgiu apenas no final da década 1990 (ver Carelli, 2004).

de mudanças no campo da alteridade na relação entre índios e brancos no Brasil. A partir do conhecimento antropológico das sociedades indígenas, é possível interrogar as singularidades desse cinema, desde uma perspectiva da alteridade, e colocar a questão de quais são os significados desse movimento para os povos envolvidos.

Para isso, abordarei aqui a produção dos índios Panará, grupo com o qual realizei pesquisa e que viveu uma história prototípica no cruzamento de imagens e representações ao longo do seu histórico de contato com a sociedade brasileira. Em meados dos anos 2000, o VNA realizou oficinas de formação de vídeo na comunidade Panará. A partir do aprendizado de manuseio da câmera e de procedimentos de edição, dois cineastas panará, em conjunto com a equipe do VNA, realizaram pelo menos quatro filmes na aldeia Nãsêpotiti, envolvendo toda a comunidade Panará. Em 2009 os filmes foram reunidos e lançados em formato de DVD (Cineastas Indígenas Panará, 2009)⁵.

Mari Corrêa, coordenadora das oficinas de formação indígena do VNA durante alguns anos, afir-

mou em texto (Corrêa, 2006) que um dos princípios do VNA é a tentativa de dar aos índios as condições para que eles possam produzir a própria imagem de si. Outros aspectos se relacionam à preservação da cultura, a possibilidade de resgatar tradições, de arquivar manifestações que possam ser reproduzidas no futuro ou no diálogo com outros povos. Nesse sentido, trata-se de entender o que o suporte permite dentro das tecnologias de memória de um grupo. Segundo a realizadora: “O Vídeo nas Aldeias quer contribuir com o desejo deles de preservar a cultura sem pô-la em lata de conserva, de dialogar com a nossa sociedade sem ter que se vestir de ‘índio puro’, de fazer filmes sem precisar eternamente que os brancos expliquem quem são eles.” (Correa, 2006).

Para pensarmos os filmes Panará, creio que há dois movimentos distinguíveis mas correlacionados, e que ecoam outras produções do VNA. O primeiro deles, mais explícito, é a própria objetivação da cultura e a objetivação da sua identidade Panará, uma identidade forjada nesse encontro com o outro e que tem elementos como as políticas de estado e o trabalho de ONG’s agindo como interlocutores nesse trabalho de posicionamento no campo interétnico. Nesse campo, o

⁵ Os filmes são “Kiarâsâ Yô Sâty – O amendoim da cutia”, “Priara Jô – Depois do ovo, a guerra”, “De volta à terra boa” e “Para os nossos netos”, reunidos no DVD “Cineastas Indígenas Panará”(2009).

idioma da cultura é usado para traduzir uma indianidade e para dialogar num contexto interétnico definidor de sujeitos de direito. É nesse sentido que podemos falar de um “culturalismo indígena” (Sahlins, 1997), diretamente vinculado à construção de identidades étnicas em situações onde a permanência cultural e o risco da aculturação são espécie de crivo com o qual a vida indígena precisa lidar. Faz parte dessa objetivação da cultura a problemática de uma nova representação de si, uma que desafia o olhar exotizante e primitivista e que desenvolve uma dinâmica dos pontos de vista onde o olhar sobre si reflete uma imagem do outro.

Mas esse movimento cruza com uma segunda dinâmica, que toca o que se convencionou chamar de *indigenização da tecnologia* (Fausto, 2006), uma canibalização dos materiais dos brancos, tanto quanto das suas formas narrativas e de construção de imagens nos termos próprios do pensamento nativo. Mais do que indigenização do cinema, está em jogo uma forma de relação calcada numa filosofia ameríndia da relação, onde a alteridade/alteração é um princípio ontológico. Está em jogo aqui a apropriação do mundo dos outros como movimento de produção de diferenciação interna. Nesse sentido, há o interesse em dominar uma

prática dos brancos, estabelecendo um modo de habitar uma outra perspectiva, um ponto de vista exterior que produz uma alteração.

Desenvolverei esses pontos abaixo. Antes de prosseguir, apresento os Panará e um pouco da sua história. Na sequência apresento o “Projeto Vídeo nas Aldeias” e características de suas produções. Logo após, descrevo alguns dos aspectos que o cinema indígena enfeixa, sem a pretensão de abarcar por completo as suas múltiplas possibilidades. A intenção aqui é levantar questões para pensarmos a singularidade do cinema indígena em sua relação com a figuração da alteridade. Para isso, focarei nos dois movimentos apontados acima, tomando o cinema Panará como exemplo.

OS PANARÁ

Os Panará tornaram-se um dos mais famosos povos indígenas das últimas décadas. Isso porque, ao resistirem em fazer contato com a civilização “branca”, sua vontade de permanecerem “selvagens” foi noticiada, musicada, colocada em verso. Enquanto permaneciam furtivos, intrigavam o imaginário oci-

dental, reavivando mitos nacionais e tocando a sensibilidade mundial. A saga dos *Kreen-Akarore*, como eram conhecidos à época do contato, constitui também um importante capítulo na história do indigenismo brasileiro, trazendo à tona as ambivalências que o caracterizam. Vítimas de uma verdadeira catástrofe provocada pelo “milagre econômico” do Governo Militar, a resistência Panará ao contato prenunciava um encontro de consequências fatais para eles. Depois de longo exílio no Parque Indígena do Xingu (PIX), os Panará conseguiram se reerguer e retomar o controle de seu próprio destino.

Hoje os Panará vivem em um fragmento de seu antigo território, já que o restante foi tomado pelo garimpo, plantações de soja e pasto, em uma região de crescente valorização fundiária. Panará é a autodesignação deste grupo que pertence ao tronco linguístico Macro-Jê e que vive na Terra Indígena Panará, com extensão de quase 500.000 ha, na fronteira dos estados do Mato Grosso e do Pará. Somam cerca de 500 pessoas, divididas atualmente em três aldeias às margens do rio Iriri, um afluente do rio Xingu. A recente história de contato⁶ se iniciou ainda no final da década

de 60, quando um grupo de sertanistas, liderados pelos irmãos Villas-Boas, tentou estabelecer contato e pacificá-los, tentativa interrompida pela falta de recursos. Nos primeiros anos da década de 1970 os Panará entrariam em “rota de choque” com os avanços do governo militar, que iniciava a abertura das rodovias BR-163 e BR-080 ao longo de áreas ainda pouco penetradas pela população branca.

Dali em diante, os Panará viram seu mundo desabar a ponto de dois anos depois desacreditarem que poderiam continuar existindo enquanto povo. Antes mesmo da chegada dos operários e da corrida de colonização da área, os vírus alcançaram os Panará e sucessivas mortes provocadas por doenças geraram o abandono de aldeias e o início da desorientação social. De 1973 a 1975 os Panará se acercaram da rodovia e passaram a frequentá-la assiduamente, procurando os acampamentos da Funai e dos militares que trabalhavam na obra, parando os carros e esmolando bens e alimentos. As mortes continuaram e nesses dois anos a população dos Panará reduziu em quase 80% (segundo estimativas, ao final da década de 1960 a popu-

⁶ Recente porque, como se sabe, os Panará são descendentes dos

conhecidos Caiapós do Sul, que travaram contato com diferentes populações coloniais ao longo dos séculos de penetração branca rumo ao oeste do país (cf. Giralдин 1997).

lação era de 400-600 pessoas [Schwartzman, 1988]). Em 1974, julgando que a situação era insustentável, diante das imagens veiculadas na imprensa de índios pedindo dinheiro aos motoristas que circulavam pela BR, Orlando Villas-Boas e o presidente da Funai decidem transferir os índios Panará para o PIX.



Os Panará chegam ao PIX.

(Foto: Orlando Brito, 1974. Reprodução)

Depois de longo período de crise social, perambulando pelo PIX em busca de uma terra para se as-

sentar e tentando reconstruir-se socialmente, alguns Panará visitaram a região onde antes viviam, naquele momento já devastada pela frente de expansão promovida pelo Governo Federal. Ainda assim, conseguiram encontrar uma parte do território com a floresta em pé e decidiram voltar para aquela área. Em meados da década de 1990 começaram o retorno. Nesse período, ajudado por instituições indigenistas, entraram com um processo contra o Estado pelos danos e mortes sofridos nos anos de construção da rodovia Cuiabá-Santarém (BR 163). Em um ganho de causa histórico, pela primeira vez na história do Brasil uma população indígena receberia uma indenização do Estado, que assumia sua culpa diante dos fatos, e buscava repará-la. Em 2003 o dinheiro foi pago à Associação Iakiô, dos Panará⁷.

Apresento a história panará ao leitor para chamar a atenção de alguns de seus aspectos, que perpassam

⁷ A saga Panará foi narrada no livro “Panará – A volta dos índios gigantes” (Arnt et al. 1997). Schwartzman (1988) traz uma reconstituição mais detalhada e uma análise etnográfica da história do contato panará. Alguns filmes também foram produzidos a respeito da história Panará, desde o contato até o retorno: *The tribe that hides from man*, de Adrian Cowell (1973); *Before Columbus*, de Brian Moser (1992); *Guerre de Pacification en Amazonie*, Yves Billon (1973); e *Return to the extinction*, Adrian Cowell (1999).

a produção de seus filmes. Notadamente, a experiência de desterramento e de retorno, que eles decidiram narrar no filme “De volta à terra boa” (2008). Ela anda junto com a possibilidade de narrar eventos trágicos. Narrar traumas coloca o difícil dilema de representar uma realidade que muitas vezes se coloca para além da significação. O caso do contato interétnico, tal qual ele se apresenta em contextos como o dos Panará, em que uma devastação violenta sucede a aparição do homem branco – “ferozes e perigosos”, como na constatação de uma das testemunhas panará – margem o irrepresentável ao ultrapassar, muitas vezes, a possibilidade de significação na linguagem. Por sua força como evento transformador da estrutura social Panará, a presença catastrófica dos brancos marcou a história do grupo, assinalando um momento decisivo. É curioso notar que, sendo uma história emblemática do contato da sociedade nacional com os povos indígenas, uma que sensibilizou a população através das notícias que acompanharam as tentativas de atração, a narrativa desses eventos se tornou uma história estandardizada para os Panará. Uma narrativa repetida frequentemente, seja para brancos em visita, pesquisadores, ou mesmo na escola na aldeia, quando os velhos

são chamados para dar seu testemunho. Tornou-se um conteúdo elementar da narração da trajetória no tempo e no espaço dos Panará, permitindo reconhecer a importância do contato na percepção atual dos Panará sobre si mesmos

Um segundo aspecto, elemento importante para compreender os eventos que se sucederam no exílio no PIX e no retorno, são algumas das particularidades do indigenismo de Estado na época. Claro está que a violência do contato recente dos Panará tem uma conexão com as políticas do Estado brasileiro dirigidas às populações indígenas. A chamada “guerra de pacificação na Amazônia” traz a marca da ambiguidade do indigenismo brasileiro praticada pelo Estado protetor, como argumentou Alcida Rita Ramos (1998), ao identificar o subjetivismo dessas políticas na figura de seus indigenistas. No caso dos Panará, se a máquina do Estado foi responsável pela desagregação e morte de grande parte da população (responsabilidade assumida pelo Estado ao pagar indenização como reparo a esse mesmo povo, em 2003), é a “face subjetiva do Estado” que transformou escolhas individuais em decisões institucionais. Foi essa ‘versão humana’ do Estado que promoveu o deslocamento Panará e ao mes-

mo tempo desobstruiu a região para a ocupação dos não-índios. A política indigenista protegia os índios da destruição do mesmo Estado que queria lhes proteger.

Diversas versões do contato entre populações indígenas e a sociedade nacional brasileira se caracterizam por aproximações desastrosas, que configuram verdadeiros contextos de violência. Pode-se dizer que tais eventos permanecem obscuros e ausentes nas narrativas de constituição da nação brasileira. Dentro desse panorama, as produções audiovisuais indígenas têm tido grande importância para esses povos, como meio de narrar e construir uma imagem de si em um diálogo ético com o outro, dando a ver o ponto de vista dos índios sobre o contato com a sociedade nacional.

UMA DEMOCRATIZAÇÃO DIGITAL?

Uma das questões mais presentes nas análises a respeito das produções indígenas contemporâneas ao redor do mundo diz respeito a tentativa dos povos nativos de expressar suas experiências e realizar uma revisão das imagens estereotipadas que circulam em mensagens diferentes (provenientes da ciência, mídia, cinema, instituições políticas, etc...) a respeito desses povos, ao

mesmo tempo em que lançam um olhar reverso para o mundo ocidental. A reformulação de sua própria imagem reconfigura também as identidades e as alteridades desses grupos. Segundo Tuhiwai Smith (1999:151):

A representação dos povos indígenas por povos indígenas diz respeito à confrontar a imagem da sociedade dominante dos povos indígenas, seus modos de ser e seus sistemas de crenças. Trata-se também de propor soluções para dilemas da vida real que os povos indígenas enfrentam e tentar capturar as complexidades de ser indígena⁸.

Um efeito mais amplo do encontro e da apropriação indígena de diferentes instrumentos de conhecimento do mundo ocidental ainda está em curso, mas podemos acompanhar o desenrolar e as consequências de alguns desses processos. Pode-se dizer que os efeitos desse movimento são positivos para ambos os lados, na medida em que permitem transformações nas relações entre as partes (em contraposição à longa

⁸ “Representation of indigenous peoples by indigenous people is about countering the dominant society’s image of indigenous people, their lifestyles and belief systems. It is also about proposing solutions to the real-life dilemmas that indigenous communities confront and trying to capture the complexities of being indigenous.”

história de dominação por parte do Ocidente), embora não se possa prever que fim levará cada uma das situações. Algumas vezes acompanhamos resultados que são híbridos, em filmes que estão no trânsito entre os dois mundos, mas que ainda permanecem distantes; outras vezes, formas que tem um caráter de retorno produtora para os indígenas, em imagens que circulam entre os grupos; e uma terceira forma, menos intuitiva e mais perturbadora, que é o retorno do olhar indígena para o mundo dos brancos.

Hoje vemos uma maior facilidade de acesso aos recursos audiovisuais, que permite cada vez mais pessoas habilitadas produzir suas próprias imagens e fazê-las circularem via diferentes canais de distribuição. O consumo de câmeras digitais abundam nas aldeias indígenas e o desenvolvimento das tecnologias de filmagem (vide as câmeras de celular) representou uma variação maior na produção de imagens. Essa disponibilidade pode pressupor uma democratização maior do audiovisual, mas é significativo que algumas desigualdades no acesso e na representação das diferenças permaneçam. Outra questão é quanto os fins que as imagens produzidas pelos indígenas levam.

No contexto amazônico, podemos identificar um

momento importante dessa democratização do audiovisual no trabalho indigenista de Vincent Carelli e seus colaboradores do Projeto Vídeo nas Aldeias, um dos responsáveis por capacitar vários cineastas indígenas que há algum tempo vêm produzindo seus próprios vídeos e documentando sua cultura. O vídeo parece ser uma possibilidade que diminui (ainda que esta persista) a interferência de intermediários na voz indígena.

O Projeto Vídeo nas Aldeias completou 25 anos de existência em 2011. Em 1986 ocorreu a primeira experiência do projeto com a realização de um filme em uma aldeia do povo Nambiquara. A ideia de filmar as realidades indígenas em cooperação entre brancos e índios surgiu dentro do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), idealizado em conjunto com as ações do CTI que acompanhavam o movimento de afirmação étnica de diversos povos. Em *Moi, un indien*, Vincent Carelli (2004), idealizador do VNA, traça a sua trajetória e da instituição relatando como o seu desenvolvimento nasceu a partir do “indigenismo alternativo” que ele e outros buscavam realizar no Brasil. Partindo da iniciativa do cineasta Andrea Tonacci, que anos antes havia proposto ao CTI um projeto de comuni-

cação intertribal através do vídeo⁹, Carelli aproveitou as mudanças na tecnologia de filmagem, que tornou a câmera mais leve e versátil, e decidiu voltar às aldeias para realizar o trabalho de cooperação entre índios e não-índios. Depois de uma fase em que os filmes eram realizados basicamente pelos brancos no contexto das aldeias, em fins da década 1990 a câmera passou definitivamente para as mãos dos índios, marcando de vez a característica do VNA. Hoje o VNA oferece oficinas em diferentes povos, quando alguns de seus membros aprendem a manusear os instrumentos e são apoiados na produção de seus próprios projetos. Xavante, Huni Kuin, Kuikuro, Ashaninka, são vários os grupos que possuem os seus próprios cineastas indígenas e que realizam filmes com e sobre o seu grupo¹⁰.

⁹ A. Tonacci realizou com o CTI alguns filmes em que a experiência dos índios com a câmera já havia sido testada, além de trabalhos de cooperação (ver, p. ex., *Conversas do Maranhão 1987 e Os Arara*, 1983). Apesar do projeto “Inter-povos” não ter vingado, ele foi a semente do que mais tarde se tornou o VNA.

¹⁰ É importante salientar que projetos como o VNA não param de aparecer ao redor do mundo. A experiência da passagem da câmera para os povos que anteriormente eram objetos dos filmes teve sua pedra fundamental nos *Ateliers Varan*, idealizado por Jean Rouch, com a intenção de formar cineastas africanos, ainda na década de 70. Para outras experiências na América Latina, ver por exemplo <http://www.chiapasmediaproject.org/> (Comunidades Zapatistas); e na Bolívia o Centro de Formación e Realización Cinematográfica (CEFREC) [http://www.nativenetworks.](http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/rose/cefrec.htm)

O VNA escreve na história do indigenismo brasileiro um importante capítulo que tem como mote o trabalho de divulgação e diálogo das sociedades indígenas com os não-índios. Um texto fundamental sobre a trajetória do projeto, escrito por Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995), retrata aspectos da circulação de imagens, ao lado da mobilização política. Segundo os autores, o vídeo tem esse papel facilitador da produção e transmissão de conhecimentos, se comparado a outras formas de “resgate” cultural e comunicação entre os povos, pois a sua apreciação passa pela imagem – uma apreensão sensível que permite a reconstrução e atualização de imagens anteriores – e sua apropriação é coletiva – “as sessões de vídeo são situações novas que permitem construir coletivamente conhecimentos diferentes, tanto em seu conteúdo como na forma em que são apropriados” (p. 209).

Ao lado dessa apreensão interna da comunidade, que toca aspectos da memória coletiva, há um outro aspecto relativo ao seu consumo. Como afirma o próprio Vincent Carelli, em entrevista (Caixeta & Carelli, 2009): “O Vídeo nas Aldeias faz os filmes pensando muito no público indígena, que é a nossa audiência

mais aficionada.” Esse é um dado fundamental para compreendermos a importância do projeto e seus usos possíveis. Pois, desde o começo o VNA procurou estabelecer esse tipo de contato e diálogo entre os próprios índios, mobilizando encontros e trocas de imagens. Nessa intenção está o interesse que os povos indígenas compartilhem aspectos de suas histórias, seja em relação ao passado, seja em relação ao futuro. Filme-missiva, conforme a expressão de Bernadet (2004), como nos encontros entre os Waiãpi e os Zo’e (“A arca dos Zo’e”, 1993), ou o dos Gavião-Parkatêjê com os Krahô (“Eu já fui seu irmão”, 1993). Ali as imagens circularam entre as aldeias impulsionando encontros e trocas produtivas entre os grupos. Está na base das produções do VNA favorecer a contextualização dos grupos frente a sua situação histórica e um “retorno do olhar” pelo qual os índios possam rever suas identidades frente às experiências do presente (Gallois & Carelli, 1995).

O conteúdo estético dos filmes indígenas do VNA possui características particulares comparado ao documentário produzido no Brasil. Os filmes trazem uma relação íntima entre quem filma e quem é filmado e apresentam cenas do cotidiano indígena, captando

falas corriqueiras, além de uma observação atenciosa dos gestos das pessoas. Jean-Claude Bernadet (2004) afirma que os filmes dos cineastas indígenas trazem uma atenção afetuosa e cuidadosa. Chama a atenção ainda para a voz no documentário indígena. Diferentemente do documentário no cinema brasileiro, que passou a privilegiar maciçamente a entrevista, o documentário indígena traz a conversa entre as pessoas. Além dessa, apresenta também conversas do filmado com a câmera, explicando para um interlocutor o que está se passando ali na cena. E as falas não são explicativas ou analíticas, ela são, sobretudo, descritivas, conforme o imaginário indígena. “Nestes filmes, o discurso antropológico ou etnográfico não tem lugar.” (Idem).

Segundo Carelli, a vontade coletiva de realização do filme é geralmente muito grande, o que garante a sinergia entre os cinegrafistas e os personagens (Carelli e Caixeta de Queiroz, 2009). Nesta produção, fundamental é o processo de filmagem. O registro de imagens no mundo ameríndio é um aspecto implicado nas formas de conhecimento e da comunicação. Por isso, o foco dos vídeos muitas vezes recai sobre o *fazer* do filme, os seus acionamentos, a realização de um

ritual, a dramatização de uma cura xamânica ou de um narrativa mítica, a encenação do contato. O processo de filmagem é responsável por novos agenciamentos internos, que estão vinculados a auto representação de si e a relação com a alteridade. O processo se manifesta também naquele que filma, pois o desempenho técnico, expressão de uma interação entre corpo e câmera, é um elemento reconhecido e valorizado, porque constitutivo da pessoa e das imagens que esta é capaz de produzir (Madi, 2011). Filmar é produzir sujeitos também através da produção corporal.

É possível assinalar ainda mais um aspecto do vídeo no fluxo de imagens, representações e materiais entre índios e não-índios. Em se tratando de uma nova linguagem, o vídeo oferece um canal comunicativo de ordem distinta da escrita. Isto parece significativo quando se trata de sociedades de tradição oral. Como notaram diferentes autores¹¹, o problema com a escrita da história dos índios por não índios não apenas o que ela inscreve, mas o que ela omite. O registro escrito contrasta com as tradições orais características das sociedades indígenas. A oralidade é aberta ao

mundo da experiência e se relaciona ao diálogo, diferentemente da escrita que tende a “purificar” essa contextualização. No discurso oral, a participação entre quem ouve e quem fala é fundamental. Dessa forma, é forçoso reconhecer que a escrita apresenta alguns desafios para as culturas baseadas na oralidade, no entanto, é ela que ainda pauta os diálogos interculturais – o contexto das escolas para povos não-ocidentais é o mais eloquente. O cinema apresenta algumas facilidades de inteligibilidade que estão ausentes textos escritos.

Indo mais adiante no plano das diferenças onde o vídeo se insere – e estabelece pontes –, noto que há paralelos entre os aspectos sensíveis que o cinema mobiliza e a atenção dada nas cosmopraxis ameríndias às propriedades perceptuais da realidade. Em um artigo sobre o “cinema indígena” e suas relações com “pensamento selvagem”, Ruben Caixeta de Queiroz (2009), argumenta que o modo de proceder do cinema documentário se torna eficaz para expressão do pensamento indígena, que vai de encontro ao modo como este se abre ao real, às performances do corpo e as construções do tipo *bricoleur*. Ou seja, compor com o real, dando espaço para a escuta (plano-sequência

¹¹ Ver, p. ex., a coletânea sobre as relações entre a história dos índios da América do Norte e a escrita dessa história (Miheuah, 1998)

de longa-duração) e para a mise-en-scène dos corpos filmados. Um cinema mais da experiência do que da razão e do intelecto, que não preza por um roteiro prévio, mas filma compondo com os dados disponíveis e busca se abrir para o imprevisível do real.

Bem, esses aspectos do que se costuma a chamar de “indigenização do cinema” é como vozes e imagens indígenas têm se apropriado dos instrumentos exteriores para usos interessados, e que tem uma capacidade de apresentar as maneiras de ser e fazer que lhes são próprias. Da mesma maneira, um dos aspectos de uma política da memória presente no registro audiovisual, além das possibilidades de resgate e registro de tradições, é uma maneira de ‘reenquadrar’ a história do contato e a experiência dolorosa com os brancos. Esse é o caso de muitos dos filmes que recontam a história do seu povo, como “De volta a terra boa” (2008), dos índios Panará, “Iauaretê, Cachoeira das Onças” (2006), dos índios Tariano, e “Já me transformei em imagem” (2008), dos índios Huni Kuin.

OBJETIVAÇÃO DA CULTURA

Uma interpretação usual das transformações vividas pelos povos indígenas - das quais a experiência com o cinema e as tecnologias dos brancos fazem parte - suspeita dos riscos que estas colocam para a integridade e continuidade das tradições, intervindo no modo de ser indígena. Coisas e ideias dos brancos, formas de agir e de pensar, transportadas ao universo indígena teriam efeito desagregador e seriam um vetor de formas de exteriores de comportamento, no caso, dominadoras. Um elemento contido nesse ponto de vista – que quer negar a transformação – é que o uso de câmeras para o registro da cultura seria um olhar essencialmente não-índio sobre o universo indígena.

Essa dimensão do trânsito cultural na Amazônia e do cinema indígena toca a especificidade cultural das imagens registradas. Vimos que há diversas características que marcam o cinema indígena, desde os processos, às suas propriedades estéticas e políticas. Mas sob esse prisma, a questão do cinema indígena levanta a pergunta sobre a sua autenticidade, se ele revelaria uma forma propriamente nativa de ver e filmar a realidade.

O debate envolve a questão sobre quais são os impactos das novas tecnologias no mundo ameríndio. Aqui a pergunta é se os índios seriam capazes de apropriar-se dessas tecnologias e dar a elas um uso original. Ou seja, um ‘cinema-índio’ teria uma capacidade de ressignificar a linguagem cinematográfica a partir de seu próprio repertório cultural (cf. Escorel, 2006)? Nesse sentido, as transformações deveriam ser aproveitadas como forma de inovar o cinema através do olhar indígena.

Me parece razoável se perguntar sobre as diferenças entre a produção indígena e a ocidental, tanto quanto com as continuidades e mudanças nos usos das novas tecnologias, mas hei de concordar com Carlos Fausto (2011) quando este afirma que, talvez, a questão da autenticidade/inautenticidade, assim como a da autoria, não seria a melhor chave interpretativa. Seriam essas as questões que os próprios indígenas colocam a si mesmos? Mais uma vez, seria interessante se perguntar sobre as questões que mobilizam os próprios indígenas.

Um dos aspectos centrais na produção dos filmes panará está relacionada à representação da cultura. Essa representação é um dos efeitos das novas confi-

gurações do campo interétnico, onde a interação com outros atores, em um campo social marcado por posicionamentos étnicos, políticos e também culturais, tem como reflexo uma certa reificação de um modo de ser. A objetivação da cultura panará opera por escolhas, negociações e ênfases a respeito do que é tradicional e por uma performatividade da cultura. Trata-se de uma dinâmica própria destes contextos interativos, onde a organização de diferenças culturais é fundamental. Vale lembrar que esses contextos não são necessariamente promovidos por situações coloniais.

O antropólogo Steve Schwartzman, que esteve com os Panará no começo dos anos 1980, período em que estes estavam ainda em processo de reconstrução social, notou que o complexo multiétnico do Parque do Xingu e a imagem do índio que a perpassava afetou significativamente a autoimagem dos Panará e constituição de suas categorias de alteridade. Notadamente, a noção de *Panará* (=gente), em oposição à de *hipê* (=outro, inimigo), se transformou para dar conta das novas relações (ver Schwartzman 1988). Voltarei aos aspectos de constituição das distâncias sociais na socialidade dos Panará, mas vejamos o que diz Schwartzman sobre esse momento (1988: 367):

As mudanças internas que ocorreram na sociedade Panará estão, obviamente, todas diretamente ligadas às relações com hi'pê, “inimigos”. Uma das mais imediatamente óbvias é que no Xingu hi'pê veio significar caraíba (não-índio), em contraste com a índio. De forma complementar, Panará é às vezes usado para significar ‘índio’, em oposição à caraíba [...] Isto sugere o começo de uma identidade indígena, isto é, o começo de uma identidade étnica em oposição a uma cultural”¹²

Naquele contexto, é forçoso notar, os Panará passavam a se inserir numa estrutura interétnica nova que impunha mudanças na topologia social, ou seja, a proximidade com outros índios, em contexto de contraste com os a sociedade nacional, e a distância em momentos de diferenciação dos índios do Alto Xingu, por exemplo. Mais próximos, os Panará se diferenciavam dos Kayapó ou dos Suyá (Kisêdjê) por outros as-

pectos, como as características da roça, a organização clânica e a própria língua. De todo modo, um processo de reificação da cultura teve início, fruto dessa identificação com a condição interétnica de índio. Nesse processo, a adesão a uma ‘indianidade’ era forjada de acordo com a imagem que emergia do “índio puro”, espelhada nos povos do Alto Xingu.

Para não perder o fio da meada, vale afirmar apenas que os Panará estariam entrando a partir daquele momento num regime que ainda hoje está em curso e tem se intensificado. Trata-se justamente daquele regime de “cultura” (aspado para assinalar sua diferença), identificado por Manuela Carneiro da Cunha (2009), que está necessariamente implicado na cultura (aquela noção antropológica mais geral, hoje combalida). Se a emergência de uma “cultura” produz uma reflexividade – pois aparece agora como metadiscurso sobre a cultura – ela tem efeitos dinâmicos sobre aquilo que ela reflete – a cultura – assim como si mesma.

Por outro lado, esse momento no PIX, de transformação na topologia social e da emergência de uma identidade ‘índia’, mostra que a reificação da cultura que encontramos nos filmes panará não é um processo novo e que sua implicação sobre o modo de ser dos

¹²“The internal changes that have taken place in Panara society are obviously all directly linked to relations with hi'pê, “enemies”. One of the most immediately obvious is that in the Xingu hi'pê has come to signify caraíba (non-Indian) in contrast to índio, ‘Indian’. Complementarily, Panara is at times used to signify ‘Indian’, as opposed to caraíba. [...] This suggests the beginnings of an Indian identity, that is the beginnings of an ethnic as opposed to a cultural identity.” (Schwartzman, 367).

Panará já vem ocorrendo há muitos anos. Isso significa, sem dúvidas, uma certa habilidade para lidar com essa objetivação em uma multiplicidade de campos semânticos e de registros da cultura panará.

Recentemente presenciei a visita de uma equipe de filmagem de uma rede de televisão norueguesa, que procurou os Panará para a gravação de pequenos vídeos sobre a cultura indígena, que seriam veiculados na Noruega durante a transmissão da Copa do Mundo, realizada no Brasil. Tudo foi negociado mediante um pagamento para a Associação Iakiô, dos Panará. Perguntei às lideranças, em negociação com a ONG que mediará a visita, o que eles queriam filmar. Segundo as lideranças, os noruegueses iam querer filmar duas coisas: os Panará jogando futebol e as “coisas de índio” – que seriam, segundo eles, atividades como mulheres fazendo beijú, pintura corporal e as festas. Durante os três dias que a equipe esteve na aldeia filmaram diversas atividades cotidianas, algumas preparadas especialmente para eles. A equipe ainda propôs que uma caçada fosse realizada para que pudesse ser registrada, e decidiram passar uma noite acampados no mato com alguns Panará. A solicitação, soou estranha para os índios, que não acreditavam na capacidade dos

noruegueses de resistir à empreitada. Mas aceitaram e seguiram para a caçada. No entanto, a atividade que os Panará reconheciam como a manifestação mais representativa de sua cultura a ser apresentada eram os rituais. Para o terceiro e último dia os Panará organizaram pequenas esquetes de diferentes rituais, começando com uma corrida de tora.

Rituais são, sem dúvida, o núcleo duro do que os Panará apresentam para o exterior como sendo sua cultura. São também elemento essencial da vida Panará, um modo de se fazerem humanos e um meio pelo qual se relacionam com a alteridade. A assunção desse ponto de vista “culturalista” e externo sobre si mesmos por meio do olhar da equipe de televisão, um olhar que vê os rituais como aspecto da diferença mais valorizado, anda junto daquilo que os próprios indígenas tem como aspecto fundamental na reprodução da sua sociedade. Isso faz parte, talvez, da natureza própria da relação entre “cultura” e cultura, que estão numa processo de idas e vindas. Os Panará operam com seu próprio material cultural para elaborar um metadiscurso sobre a cultura.

Contudo, um elemento complica essas relações. Não deve ser coincidência que os ritos panará, como

mitos e a história atestam, são considerados provenientes de outros grupos indígenas, com quem eles tiveram e têm contato. A “cultura” Panará não seria seu elemento mais tradicional, mas algo que é fruto da própria relação com outras sociedades, e que está sendo continuamente feita e refeita. Veremos abaixo que se trata de um processo elementar da socialidade panará e de como o modo de ser Panará é entendido. Trata-se de uma constituição da socialidade panará por de um fluxo permanente com o exterior. Rituais, cantos e danças são aspectos capturados, roubados, aprendidos e transmitidos por povos diferentes, e adicionados tornando-se panará enquanto ao mesmo tempo que mantém sua origem exógena.

Para os Panará a cultura é algo aberto, que deve ser permanentemente renovada. Nesse sentido, as imagens registradas por cinegrafistas são importantes para a construção de uma identidade, mas andam junto com um aquecimento de sua cultura, a sua atualização por meio dos rituais praticados, por meio das relações com o exterior, por meio da feitura de novos *hipê*. Não-índios que vem filmar a cultura Panará permitem a obtenção de um instantâneo sobre o que é para os Panará algo em fluxo contínuo.

Para tratar do que encontramos no cinema indígena a esse respeito, vale tomar o filme “*Kiarãsa Yô Sáty* - O amendoim da cutia”, que gira em torno de um seus mitos, significativo por tratar de uma aquisição cultural central para o grupo. Conforme o mito, cujos fragmentos são narrados por alguns velhos no filme, os Panará comiam pau podre até que a cutia (no começo dos tempos, a cutia era Panará, ou seja, gente), cansada de cuidar do amendoim, levou os Panará para colhê-los. E ensinou o seu cultivo, contando aos Panará sobre as restrições alimentares que eles deveriam ter para plantá-lo. Trata-se da aquisição de um alimento com alto rendimento cultural para os Panará .

O filme é um registro das *Panará jô soti* (as coisas dos Panará), a forma como glosam a nossa noção de cultura em certos contextos. Como lembra Ewart (2013, p.87), o elemento de intangibilidade na noção de *soti* (coisa) quando fraseada como *Panará jô soti* está ausente de expressão *hipê jô soti* (as coisas do branco), tratando-se aqui dos bens materiais dos brancos. Esse contraste é importante, marcando em um registo a separação entre coisas e o comportamento dos brancos, enquanto no outro (*Panará jô soti*), a vida material dos Panará está conectada ao modo e o ambiente de seu uso.

“O amendoim da cutia” reúne as atividades diárias dos Panará, uma caça, uma pescaria, a preparação de um beijú de mandioca misturado com amendoim. Mostra também os ambientes onde ocorrem, a casa, o rio, a mata, elementos essenciais na realização na compreensão nativa de suas atividades. Os personagens conversam com a câmera e assim explicam o que estão fazendo. Krempy vai com Pâti, seu marido, na mata buscar remédio. Quando encontra o pau que precisa cortar, retira a casca e explica o que é e como usa. Os meninos se reúnem para jogar bola, o técnico explica o jogo da bola como uma atividade de branco, semelhante à corrida de tora, o jogo indígena. Nesse movimento de apresentar à câmera o que fazem, eles observam o que lhes é próprio, como a atividade se insere na vida panará.

Após esse registro, os Panará realizam as atividades rituais ligadas ao mito da cutia. Reunem-se todos para a colheita coletiva do amendoim. Na roça, entre imagens da colheita, anciãos explicam aspectos do rito e encenam algumas de suas características, inclusive o modo como realizavam escoriações no corpo, ligadas também ao ciclo ritual. Todos se divertem muito com essas encenações. E apresentam também uma corrida

de tora, com a exegese de um velho sobre seus aspectos. Antes do fim, caindo a noite, , acompanhamos a reunião de alguns pajés para uma cura xamânica no escuro de uma casa. Ao final, os Panará dançam paramentados na praça central.

Diferentes personagens do filme “O amendoim da cutia” refletem em outro filme, “Para os nossos netos”, acerca deste registro da tradição ressaltando a qualidade do filme que é dar a ver a um público exterior o que fazem e quem são os Panará, através de elementos da sua cultura. Um dele diz: “Eu gostei de fazer o filme “O amendoim da cutia”. Nós começamos a entender como é que se faz um filme. Os filmes ficam para sempre para a gente assistir. Antes, os velhos só contavam as histórias pela boca.” Portanto, me parece que o interesse Panará em produzir filmes deve ser procurado nessa estrutura interétnica que dá sentido a uma objetivação da cultura nos termos que lhes são próprios. Os filmes mostrariam assim a tradição verdadeira dos Panará, de acordo com uma imagem que tem de si mesmos, a autêntica cultura panará.

Mas se a autenticidade da cultura é uma questão Panará, como lidar com a questão da inautenticidade da prática cinematográfica, questão sempre canden-

te no debate sobre a aculturação indígena quando se pensa nos usos de tecnologias ocidentais? Como a relação entre o registro de imagens, uma ferramenta dos brancos, se relaciona para os Panará com produção e reprodução da sua cultura? Seria a chave de leitura que identifica um “cinema-índio” (um olhar específico), apropriada para compreender o cruzamento da “cultura” com a cultura? Reside o interesse Panará no cinema apenas no registro de suas tradições, seja para armazená-las para gerações futuras, seja para mostrar para outras etnias, ou há algo não reificado nessa relação? Estaria a indigenização do cinema na sua possibilidade de veicular uma expressão da “cultura” panará e concretizar, estabilizar o campo de relações interétnicas desde um ponto de vista vantajoso para os Panará? Se atendimento a políticas e maior recursos é moeda de troca valorosa aos nossos olhos, como os Panará julgam a aquisição desses recursos? Vale se perguntar, portanto, se objetivação da cultura é todo caminho ou só meio caminho, ou seja, como a cultura e “cultura” se imbricam aqui? Creio que algumas respostas possíveis a essas perguntas pode, ser encontrada numa melhor compreensão da estrutura da alteridade entre os Panará.

ALTERIDADE E CINEMA

Jovem Panará filma ritual. (Foto do autor, 2014)

Os cineastas panará não fazem mais filmes hoje em dia. A câmera que compraram estragou há anos e não houveram novas produções. Os filmes “*Kiarãsa Yô Sáty – O amendoim da cutia*” e “*Priara jô – Depois do ovo, a guerra*”, receberam diversos prêmios, e seus realizadores viajaram pelo Brasil, participando de diversos festivais. Os dois jovens, Komoi e Paturi Panará, depois desse período, assumiram outras funções. E se tornaram dois dos principais mediadores entre a sociedade dos brancos e a comunidade panará. Um foi empregado como motorista da Funai e o outro segurança na mesma instituição. Ambos são fluentes na língua portuguesa.

Hoje, na aldeia, muitos jovens possuem câmeras, alguns computadores e há diversos televisores e antenas parabólicas. O consumo de imagens é regular, mas tem seu regime particular. Mulheres não utilizam celulares e computadores, mas assistem telejornais e novelas. Também não manuseiam as máquinas fotográficas. Os jovens, contudo, as usam frequentemente, especialmente em rituais, onde inúmeros deles se divi-

dem entre momentos de dança e canto e de filmagens. As imagens produzidas circulam entre eles e algumas vezes são levadas para a cidade onde, em uma *lan house*, são editadas e viram filmes. Os filmes circulam entre aldeias de outros povos. Da mesma forma, consomem imagens de festas de outras etnias.

O contexto contemporâneo, de intensas mudanças culturais, revela um grande desejo Panará para os bens materiais dos brancos. A maior presença desses bens tem um impacto considerável sobre o modo de ser dos Panará, inclusive sobre uma percepção de diferenças geracionais significativas, onde os jovens representam a ponta de lança da mudança, ao mesmo tempo em que são essenciais para a mediação com o mundo do exterior. O cinema Panará também se inscreve nesse desejo de apropriação dos bens dos brancos, de aquisição de uma tecnologia (não só mecânica, mas uma tecnologia da relação social) que tem impacto sobre a forma como podem perceber a si mesmos. Esse desejo pela transformação via acesso aos bens externos está calcada numa estrutura mais profunda de relação com a alteridade. É em relação às formas indígenas de produzir transformação que deveríamos entender esses movimentos de apropriação.

Nesse sentido, devemos compreender como a apropriação do exterior é um elemento fundante da própria condição de ser Panará. Uma lógica indígena de relação com a alteridade em que a *alteração* é um aspecto da continuidade do social. Nas palavras de Fausto (2011): “Mudanças na tradição não costumam ser pensadas pelos índios sob a forma da inovação, mas sim da apropriação exógena, resultado da interação criativa com estrangeiros (humanos ou não-humanos) por meio do sonho, do transe, da guerra ou da troca.”

Já se vão algumas décadas que uma literatura a respeito dos povos ameríndios vem enfatizando o caráter essencial da alteridade na produção da socialidade indígena¹³. A alteridade ontológica no mundo ameríndio é aquela que toma o sujeito como um efeito de uma relação ontológica anterior que lhe determina, uma diferença contida em qualquer possibilidade de expressão do eu, só possível através da existência de outrem. Não se trata, portanto, de dois sujeitos – o eu e

¹³Me baseio aqui na apresentação sobre a questão da alteridade ameríndia apresentada no projeto “Transformações indígenas – o regime de subjetivação ameríndio à prova da história” (Viveiros de Castro et. al. 2003) reunindo diversos pesquisadores das sociedades indígenas amazônicas. Ver ali a recensão feita de estudos que tratam do assunto.

outro – senão enquanto a atualização de uma estrutura anterior que é condição de um campo de percepção, um princípio constitutivo que dá possibilidade para emergência do eu: esse princípio é a relação-Outrem, que determina as posições a serem ocupadas por mim e por outro, um outro que determina a mim como outro e o eu que determina o outro como tal. Nesse sentido, os termos são interiores às relações. Tratemos de outro jeito: Outrem não é o negativo do sujeito, ele é a virtualidade (múltipla) de onde emerge todo Eu e qualquer Outro. É preciso ter cuidado, portanto, com a noção de alteridade aplicada ao mundo ameríndio. Pois ela não quer indicar o *alter* do sujeito, ela é uma diferença relacional que é condição de possibilidade das subjetivações seguintes: o eu e o outro. A alteridade ameríndia, portanto, só pode proceder por uma alteração anterior. É preciso uma etno-sociologia da alteração para acompanharmos como as transformações provocam novas constituições dos sujeitos: uma cartografias das distâncias sociais no mundo ameríndio.

A antropóloga Elizabeth Ewart escreveu exaustivamente sobre a importância da relação com o exterior na dinâmica social Panará (Ewart, 2013). Segundo a autora, as coisas (*soti*) são essenciais na relação com

os outros e o interesse dos Panará pelo bens materiais é distinto da adoção Panará da socialidade dos *hipẽ*. A história Panará mostra como a categoria de *hipẽ* mudou ao longo do tempo, mas a transformação que o dualismo entre *Panará/hipẽ* opera esteve sempre presente. A relação que esse dualismo evidencia é a importância do exterior na constituição do que são os Panará. No caso desse grupo, na medida em que a categoria do Outro se divide em contrastes internos diferenciados, em uma diferenciação contínua, a categoria Panará ganha também contrastes, diferenças internas. O essencial aqui não é que os Panará desejem “virar branco”, como encontramos em especial nas culturas Tupi, mas, como sói acontecer entre os Jê, que o dinamismo da distinção eu/outro possa gerar transformações. São as mudanças na categoria *hipẽ* que refletem na identidade Panará. Evidentemente, nem todas as transformações são positivas, sua avaliação ocorrendo *a posteriori*.

A dinâmica de aquisição de bens dos outros (*hipẽ*) na sociedade Panará está relacionada a *feitura do hipẽ* (Ewart, 2011: 238), à possibilidade do grupo de inventar novas formas de *hipẽ*. Em se tratando das ‘coisas’ do branco, Ewart assinala que, ontologicamente,

hipê continua distinto dos Panará nesse processo de apropriação, ainda que haja um processo de aproximação social ao longo da história. Mas a estratégia de aquisição central dos Panará é persuadir os *hipê* a ser generoso com eles, ou seja, persuadir os brancos a agirem apropriadamente de um modo panará. Um aspecto central aí são as formas de agir que perpassam a socialidade panará, onde pedir, dar e receber – o que define a humanidade, de certa forma – são apropriadas. Isso permite compreender a afirmação de Ewart: “Quando os Panará demandam coisas dos *hipe* não é porque têm a intenção de virar *hipe*, mas porque têm a intenção de viver como Panará – isto é, seres humanos sociais completos” (ibid. 111).

É possível ver o esforço dos Panará em apropriar-se do vídeo como uma etapa no processo contínuo de reordenamento da topologia social, onde a categoria de ‘outro’ ganha constantemente novos contornos e subdivisões. Nesse sentido, conhecer as possibilidades do cinema, através do uso da câmera e da produção de imagens é parte desse movimento do dualismo *Panará/hipe*, trazendo a alteridade para dentro do seu universo.

Mais ainda, poderíamos especular se o cinema, sendo ele próprio um dispositivo para ver e registrar o

real, não permitiria aos Panará, em sua relação com a alteridade, acessar um modo de olhar e capturar essa realidade do modo como os brancos fazem. Um desejo de acender a uma técnica do olhar diferente para ver a si mesmos, registrar sobre uma outra perspectiva a própria vida panará, vindo nela algo de novo que só pode emergir através dessa existência inextrincável do outro.

REFERÊNCIAS

Arnt, Ricardo, Lúcio Flávio Pinto, Raimundo Pinto e Pedro Martinelli. *Panará – A Volta dos Índios Gigantes*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1998.

Bernadet, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. 2006. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em: 28 de jun 2014.

Carelli, Vincent. Moi, um indien. 2004. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=19>. Acesso em 28 jun 2014.

Carelli, Vincent; Caixeta de Queiroz, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. Publicado em: *Catálogo*

do *Forumdoc.BH.2009 – 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal. 2009.

Carneiro da Cunha, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac & Naify. 2009. Pags. 311-373.

Cineastas Indígenas Panará. Vídeo nas Aldeias. Olinda: VNA, 2009. 1 DVD (108 min.), digital, son., color.

Corrêa, Mari. Vídeo nas aldeias no olhar do outro. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=18>. Acesso em: 28 jun 2014.

De volta à terra boa. Direção: Mari Corrêa e Vincent Carelli. Produção: Vídeo nas Aldeias. Olinda:VNA, 2008. 1 DVD (21 min.), digital, son., color.

Escorel, Eduardo. Nós aqui e vocês aí. In. *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

Ewart, Elizabeth. *Space and society in Central Brazil – A Panará ethnography*. London, Bloomsbury Publishing. 2013.

Fausto, Carlos. Cultural por adição: uma indigenização da cultura? 2006. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=17>. Acesso em: 28 de jun 2014.

_____.No registro da cultura: o cheiro do branco e o cinema dos índios. 2011. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=30> . Acesso em 28 de jun 2014.

Gallois, Dominique. T. ; Carelli, Vincent. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. *Revista de Antropologia* v. 38(nº 1), 1995, pgs. 205-259.

Madi Dias, Diego. *Mekaron Ipêx: cultura, corpo, comunicação e alteridade [usos do vídeo entre os Mebêngôkre-Kayapó –PA]*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. PPGAS/UFRJ. 2011.

Mihesuah, Devon Abbot. (Ed). *Natives and academics: Researching and writing about american indians*. Lincoln and London, University of Nebraska, 1998

Ramos, Alcida Rita. Uma Crítica da Desrazão Indigenista. *Série Antropologia*, Departamento de Antropologia, UnB. 1998.

Tuhiwai Smith, L. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. London New York, Zed Books and University of Otago Press. 2002

Sahlins, Marshall. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (partes I e II). *Mana* 3/1 e 3/2, 1997

Schwartzman, Stephan. *The Panara of the Xingu National Park: the transformation of a society*. Tese de PhD. Dep. Anthropology. Chicago, Univ. Chicago. 1987, 436 p.

Viveiros de Castro, E. *et al. Transformações indígenas: os regimes de subjetivação ameríndios à prova da história*. Rio de Janeiro, Projeto Pronex (mimeo.) 2003.