

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
PPGCOM - DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO



O O CINEMA DE LUTA DOS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ: as múltiplas dimensões de resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture



Angela Nelly dos Santos Gomes

Belém-PA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

ANGELA NELLY DOS SANTOS GOMES

O CINEMA DE LUTA DOS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ: as múltiplas dimensões de
resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture

BELÉM-PA

2024

ANGELA NELLY DOS SANTOS GOMES

O CINEMA DE LUTA DOS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ: as múltiplas dimensões de
resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de doutora em Comunicação.

Linha de Pesquisa: (2) Processos Comunicacionais e
Midiatização na Amazônia

Orientador: Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage

BELÉM-PA
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

G633c Gomes, Angela Nelly dos Santos.
O CINEMA DE LUTA DOS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ : as
múltiplas dimensões de resistência nos filmes e práticas de
produção do Coletivo Beture / Angela Nelly dos Santos Gomes. —
2024.
209 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2024.

1. Cinema indígena. 2. Mebêngôkre-Kayapó. 3. Coletivo
Beture. 4. Resistência. 5. Amazônia. I. Título.

CDD 791.4309811

ANGELA NELLY DOS SANTOS GOMES

O CINEMA DE LUTA DOS MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ: as múltiplas dimensões de resistência nos filmes e práticas de produção do Coletivo Beture

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de doutora em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicacionais e Mídiação na Amazônia

Orientador: Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage

Data de Aprovação: 30/08/2024

Conceito: Aprovada com louvor e indicação para publicação.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage
Presidente da banca / Orientador – PPGCOM - UFPA

Profa. Dra. Rosane Maria Albino Steinbrenner
Examinadora interna / PPGCOM - UFPA

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves
Examinadora externa ao Programa / PPGL - UFPA

Prof. Dr. Juliano José de Araújo
Examinador externo / UNIR (Universidade Federal de Rondônia)

Prof. Dr. Gustavo Soranz Gonçalves
Examinador externo / PPGCOM - Unesp (Universidade Estadual Paulista)

Com todo o amor e a saudade que transbordam em mim, dedico este trabalho a meu pai, Emanuel Ferreira Gomes, e a minha mãe, Nely dos Santos Gomes (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Emanuel e Nely (*in memoriam*) por acreditarem, à sua maneira, que a Educação transformaria as nossas e a minha vida, e por isso sempre me apoiarem, mesmo sem entender por que eu “continuo estudando ainda, e tanto”, como minha mãe perguntava.

Aos meus irmãos e irmãs, sobrinhos e sobrinhas, tios e tias mais próximos, e a toda a minha grande família, pelos preciosos momentos sacrificados para que fosse possível este trabalho, e por estarem sempre presentes mesmo quando estou ausente.

Aos povos indígenas, por resistirem, por segurarem tantas vezes o céu e nos mostrarem outros mundos possíveis.

Ao povo indígena Mebêngôroké-Kayapó, Mejkumrej (obrigada), pelo exemplo de resistência e por compartilhar um pouco do seu saber imenso, mesmo na adversidade.

A cada cineasta do Coletivo Beture, Mejkumrej, por aceitar fazer parte desta pesquisa e me deixar tentar ver um pouco do seu olhar sobre a vida através do cinema, especialmente, Bepunu, Beptemexti, Kadjatnhoro (Cleyton), Bepkadjoiti, Pat-í e Kubekakre Kayapó.

Ao cineasta e coordenador do Beture, Simone Giovine, pelo apoio e parceria ao mediar todo o processo da pesquisa com o povo Mebêngôroké-Kayapó e o Coletivo Beture.

Ao prof. Dr. Leandro Lage, orientador desta tese, pela orientação e observações precisas e preciosas, pelo apoio e compreensão, e por mostrar caminhos quando tudo parecia difuso.

Ao PPGCOM-UFPA, professoras/es e funcionárias/os, pelos ensinamentos e apoio.

Às/aos colegas professoras/es do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA que de alguma forma me apoiaram a enfrentar este desafio.

À amiga professora Ana Lucia Lobato (*in memoriam*), pela escuta e apoio para que este projeto de doutorado acontecesse.

Às amigas e amigos da Turma 2020 do Doutorado PPGCOM-UFPA, pela escuta, ombro amigo, risadas, mesmo que nossa caminhada juntos tenha sido mais virtualmente. Em especial, às amigas Luiziane Saraiva e Nathália Fonseca, pela mão sempre estendida e escuta pronta, apesar das dores e tristezas que nós três particularmente vivenciamos nesse período.

Aos integrantes do grupo de pesquisa Cepolis - Comunicação, Estética e Política PPGCom/UFPA/CNPq, colegas e parceiros acadêmicos, que contribuíram com os estudos e discussões em torno do tema desta pesquisa.

Às/aos amigas/os próximos ou distantes, mas sempre presentes, em especial, Railídia, Larissa, Elaide, Simone, Sandra, Suely e Mary, que acompanharam de perto esta jornada.

Às professoras e professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa, pela leitura e escuta atenciosa e generosa, e pelas contribuições valiosas: professoras Rosane Steinbrenner, Ivânia Neves, Luciana de Oliveira; professores Juliano de Araújo e Gustavo Soranz.

À UFPA, por ser esta instituição que me dá sentido no pertencimento ao mundo acadêmico desde a graduação, e que de certa forma moldou boa parte da minha trajetória de vida, pessoal e profissional.

Por fim, deixo minha gratidão a qualquer pessoa que de alguma forma contribuiu direta ou indiretamente para que esta tese fosse iniciada e concluída; que me ajudou a carregar o peso quando parecia um fardo, ou apreciar a leveza quando parecia tranquila a jornada. Afinal, uma tese é um trabalho que, embora assinado individualmente, é sempre coletivo.

RESUMO

Esta pesquisa analisa o cinema produzido por cineastas indígenas Mebêngôkre-Kayapó a partir dos filmes e práticas de produção do Coletivo Bature, que reúne cineastas dessa etnia no estado do Pará. O objetivo é compreender de que modo o cinema do Coletivo Bature Mebêngôkre-Kayapó expressa dimensões ou sentidos de resistência a partir de suas obras e práticas de produção filmicas, em relação com as lutas sociopolíticas ou culturais da etnia. Para compreender como o cinema é apropriado e transformado em aliado nessas lutas, e em quais dimensões isso ocorre ou se expressa, examinamos as obras do Coletivo Bature representativas de sua produção; observamos e analisamos a prática de produção do grupo visando entender como se relacionam aos processos de resistência do povo Mebêngôkre; quais são as motivações e finalidades do fazer cinematográfico e como o Coletivo Bature se apropria das técnicas, tecnologias e linguagem cinematográfica ou audiovisual e as adapta a seus objetivos de acordo com a sua cosmovisão. É uma pesquisa qualitativa desenvolvida através de análise fílmica e pesquisa de campo com entrevistas abertas e participação observante. O aporte teórico é interdisciplinar na medida em que alia aos estudos fílmicos e da imagem a crítica latino-americana na perspectiva dos estudos decoloniais, assim como conceitos afins aos estudos indígenas advindos da antropologia, sociologia e geografia, que possuem convergência com o tema em análise, a fim de compreender os sentidos de resistência que se expressam, constituem ou que atravessam o cinema Mebêngôkre. A pesquisa destaca a complexidade do cinema Mebêngôkre e do Coletivo Bature, que nasce e se desenvolve de forma imbricada às questões sociopolíticas e culturais da etnia e dos povos originários como um todo. Concluímos que o cinema do Coletivo Bature é um cinema de luta e reexistência, uma prática de resistência multifacetada, pois surge e se expande de forma intrínseca às lutas por direitos em vários sentidos, pela preservação e demarcação de territórios, pela afirmação como produtor de suas imagens, narrativas e memórias, e apresentação de seus modos de ver e estar no mundo. Um cinema que é também operador de mediações na complexa inter-relação étnica e intercultural com a sociedade indígena e não indígena, e com isso transcende a produção de imagens enquanto forma de expressão artística.

Palavras-chave: cinema indígena; resistência; coletivo bature; mebêngôkre-kayapó.

ABSTRACT

This research reflects on the cinema produced by Mebêngôkre-Kayapó indigenous filmmakers, focusing on the films and production practices of the Beture Collective, which brings together filmmakers from this ethnic group in the state of Pará, Brazil. The aim is to understand how the cinema of the Beture Mebêngôkre-Kayapó Collective expresses dimensions or meanings of resistance through its works and filmmaking practices, in relation to the socio-political or cultural struggles of the ethnic group. In order to understand how cinema is appropriated and transformed into an ally in these struggles, and in what dimensions this occurs or is expressed, we analyzed the works of the Beture Collective that are representative of their production; we observed and analyzed the group's production practices in an attempt to understand how they relate to the resistance processes of the Mebêngôkre people; what the motivations and objectives of filmmaking are and how the Beture Collective appropriates techniques, technologies and cinematographic or audiovisual language and adapts them to their objectives according to their worldview. This is a qualitative study developed through film analysis and field research with open-ended interviews and observational participation. The theoretical framework is interdisciplinary in that it combines film and image studies with Latin American criticism from the perspective of decolonial studies, as well as concepts related to indigenous studies from anthropology, sociology and geography, which converge with the subject of the research, in order to understand the meanings of resistance that are expressed, constitute or cross Mebêngôkre cinema. The research highlights the complexity of Mebêngôkre cinema and the Beture Collective, which is born and develops in a way that is intertwined with the socio-political and cultural issues of the ethnic group and indigenous peoples as a whole. We conclude that the cinema of the Beture Collective is a cinema of struggle, a multifaceted practice of resistance, since it is born and develops intrinsically to the struggles for rights in various senses, for the preservation and demarcation of territories, for affirmation as a producer of their images, narratives and memories, and presentation of their ways of seeing and being in the world. A cinema that is also mediation in the complex ethnic and intercultural interrelationship with indigenous and non-indigenous society.

Keywords: indigenous cinema; resistance; beture collective; mebêngôkre-kayapó.

Ã UJARENH NGRIRE (resumo em língua Mebêngôkre)¹

Me àpêj né kute myja l, me karo kadjàrà me bê Coletivo Beture, me karõ opoj djuwyj mebengokre pyka bê Pará kam. Já kam ne, me prine me karõ pumu, myj djà me on, my kam ne, me karoti kam me bê Beture mebengokre Umari djà ja man kute me karõ opôj djà o, ami pyrâk kadjy djuwy me bê Beture arym me karõ kam àpêj prine marõ mõi, kute já o ami kôt kangõj mã, mebengokre kute myja kangõj rã'ã. Kam me àpêj já ne me prine kam kukràdjà maroban ne kam já kadjuwyj bê ne me karõ kumej, me bê Coletivo Beture kam me já, me bê Coletivo Beture kute àpêj ny, gume baje ba ami karo pumuj nhym me bê kube djuwy kute o muj mà, me kute ami nhõ kukràdjà mari tyj kadjy.

Idji kumo krã: mebengokre karo; norõ rã'ã; coletivo beture; mebengokre-kayapo.

¹ Tradução: Bepunu Kayapó.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da Amazônia Legal, 2022	38
Figura 2 - Mapa do Brasil e Grão-Pará antes da adesão em 1823 à independência do Brasil .	42
Figura 3 - Mapa de localização das Terras Indígenas Mebêngôkre-Kayapó no Pará e Mato Grosso	47
Figura 4 - Exemplos de ações noticiadas sobre a participação dos Kayapó em Brasília na mobilização da Constituinte de 1988.....	54
Figura 5 - Indígenas de várias etnias, à frente, os Kayapó, ocupam em vigília o auditório da liderança do PMDB, que na sala ao lado discutia o capítulo dos direitos indígenas da Constituição, em 31 de maio de 1988.....	55
Figura 6 - Criança Kayapó na aldeia Porori, 1968.	60
Figura 7 - Criança Kayapó na aldeia Porori, 1968. Foto de Jesco von Puttkamer / PUC Goiás/IGPA	60
Figura 8 - Frame do filme “Wamã Mekaron Opojdwjy”	63
Figura 9 - Frame do filme Wamã Mekaron Opojdwjy.....	64
Figura 10 - O cineasta Bepunu Kayapó em atividade de formação de cineastas indígenas.....	72
Figura 11 - O cineasta Bepunu Kayapó em atividade de formação de cineastas indígenas.....	73
Figura 12 - Exibição de filmes na aldeia Kruwanhongô, rio Xingu-PA	76
Figura 13 - Nhakajket Kayapó em imagens do filme Wamã Mekaron Opojdwjy.....	79
Figura 14 - “Nuvem” de palavras mais citadas nas entrevistas.....	85
Figura 15 - Aldeia Kruwanhongô (esquerda) e alunos em aula na oficina do Coletivo Beture (direita) – 2023	107
Figura 16 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	131
Figura 17 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	132
Figura 18 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	132
Figura 19 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	133
Figura 20 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	134
Figura 21 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	134
Figura 22 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	135
Figura 23 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)	136
Figura 24 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	138
Figura 25 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	138

Figura 26 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	139
Figura 27 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	139
Figura 28 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	140
Figura 29 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021).....	140
Figura 30 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)	144
Figura 31 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)	144
Figura 32 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)	145
Figura 33 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)	145
Figura 34 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)	152
Figura 35 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)	152
Figura 36 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)	155
Figura 37 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)	156
Figura 38 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)	156
Figura 39 - Frames da abertura do filme Ingrõny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)	160
Figura 40 - Frame do filme Ingrõny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019).....	161
Figura 41 - Frame da sequência chegada à aldeia-mãe - filme Ingrõny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)	163
Figura 42 - Frame da sequência chegada à aldeia-mãe - filme Ingrõny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)	163
Figura 43 - Frame final do filme Ingrõny-Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019).....	164

LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

Quadro 1 - Filmes do Coletivo Beture selecionados para análise	114
Quadro 2 - Mapeamento dos Cinemas Indígenas da Amazônia – Produzidos e exibidos entre 2010-2020	117
Gráfico 1 - População indígena por estados da região Norte	46
Gráfico 2 - Filmes do Coletivo Beture selecionados para análise	118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFP – Associação Floresta Protegida

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

ATL – Acampamento Terra Livre

COVID-19 – Doença por Coronavírus-2019

CTI – Centro de Trabalho Indigenista

FUNAI – Fundação Nacional dos Povos Indígenas

IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IMS – Instituto Moreira Sales

ISA – Instituto Socioambiental

MAC Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MINC – Ministério da Cultura

SPI – Serviço de Proteção aos Índios

TI – Terra/Território Indígena

TIX – Território Indígena do Xingu

UFPA – Universidade Federal do Pará

UNI – União das Nações Indígenas

VNA – Vídeo nas Aldeias

SUMÁRIO

ABERTURA: os caminhos da tese e do cinema Mebêngôkre-Kayapó.....	19
1 INTRODUÇÃO.....	20
1.1 O Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó como sujeito da pesquisa	24
1.2 Caminhos metodológicos e os três atos da tese.....	25
1.3 Reflexões epistêmicas que emergiram no processo da pesquisa.....	27
PRIMEIRO ATO - do contexto histórico aos referenciais teórico-conceituais e à execução da pesquisa	34
2 O POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ EM RELAÇÃO COM A IMAGEM AUDIOVISUAL E O CINEMA NA AMAZÔNIA	35
2.1 Amazônia(s):território de luta e resistência	35
2.1.1 Amazônia(s) inventada como local de vazio humano e fonte de recursos inesgotáveis	37
2.1.2 Amazônia(s) atravessada pela luta de poder e interesses dos “de fora”	41
2.1.3 Amazônia(s) em resistência continuada	44
2.2 Os Mebêngôkre-Kayapó e sua história de luta e resistência	45
2.2.1 Quem são e onde vivem os Mebêngôkre-Kayapó.....	46
2.2.2 As lutas que emergem do avanço da ocupação oficializada do Centro-Oeste e da Amazônia(s)	49
2.2.3 A emergência das lideranças e o protagonismo do povo Mebêngôkre-Kayapó nas lutas por direitos na década de 1980	53
2.3 O embrião do cinema indígena no país: os Mebêngôkre-Kayapó em relação histórica com a imagem audiovisual	57
2.3.1 A Amazônia(s) como foco de lentes colonialistas desde os primórdios do cinema	58
2.3.2 O pioneirismo dos Mebêngôkre-Kayapó como cineastas	61
2.4 O Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre-Kayapó: Beture Mekarõ Opdjoy.....	67
2.4.1 O movimento cinematográfico Mekarõ opdjoy Mebêngôkre contemporâneo.....	67
2.4.2 A eclosão da segunda geração de cineastas Mebêngôkre-Kayapó.....	71
2.4.3 A produção de cinema da segunda geração de cineastas Mebêngôkre-Kayapó	74
2.4.4 A exibição: como o Coletivo Beture “espalha” seus filmes	74
2.4.5 A presença feminina entre os cineastas Mebêngôkre-Kayapó	76
3 CAMINHOS TEÓRICO-CONCEITUAIS SOBRE RESISTÊNCIA PARA PENSAR O CINEMA MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ	82
3.1 Resistência.....	86
3.1.1 Resistência em perspectiva decolonial	87
3.2 Resistência como forma de Reexistência	89
3.3 Cinema e resistência, cinemas de resistência.....	91
3.3.1 Cinema de resistência	91
3.4 História, imagem e resistência.....	93

3.4.1 A Sociologia da imagem como crítica ao colonialismo.....	95
3.4.2 Resistência como estética e política das imagens.....	97
4 METODOLOGIA APLICADA NA PESQUISA	104
4.1 Percurso metodológico: rumos e passos da trajetória percorrida	104
4.1.1 A pesquisa de campo na Terra Indígena Kayapó, no sul do Pará.....	106
4.1.2 Filmes: a seleção do <i>corpus</i> para análise fílmica.....	112
4.1.3 Mapeamento dos cinemas indígenas da Amazônia(s): estudo preliminar que ajudou a definir o recorte final da pesquisa	115
4.1.4 A incerteza do campo, o “plano B” e a questão do Comitê de Ética em Pesquisa.....	120
SEGUNDO ATO - Análise entrecruzada das dimensões de resistência: entre filmes, entrevistas e participação observante.....	126
5 DIMENSÕES DE RESISTÊNCIA NO CINEMA DO COLETIVO BETURE	127
5.1 O cinema Mebêngôkre-Kayapó do Coletivo Beture como arma de luta	128
5.1.1 Filme denúncia como arma de luta.....	129
5.1.2 Filme manifesto como arma de luta	142
5.2 O cinema-território dos Mebêngôkre-Kayapó: o cinema do Coletivo Beture e a relação com o território	146
5.2.1 O cinema-território pelo filme “Memy Bijok”	150
5.2.2 O cinema-território pelo filme “Ingrôny: pisada forte”	158
5.3 Cinema como guerrilha simbólica.....	166
5.3.1 Cinema feito com o olhar de dentro	167
5.3.2 Cinema como instrumento de autoafirmação étnica	172
5.4 Cinema e “cultura” Mebêngôkre: instrumento para preservação cultural e mediação da relação intercultural	176
5.4.1 Cinema obikàrà – cinema misturado	180
TERCEIRO ATO - Considerações Finais.....	182
6 O QUE APRENDEMOS COM O CINEMA MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ DO COLETIVO BETURE.	183
REFERÊNCIAS	189
APÊNDICE A - FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS	199
APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA	201
APÊNDICE C - FILMES DO COLETIVO BETURE CATALOGADOS.....	202
APÊNDICE D – TCLE	203

PRÓLOGO

“Tenho sangrado demais. Tenho chorado pra cachorro. Ano passado eu morri. Mas esse ano eu não morro.”

(Sujeito de sorte, Belchior, 1976).

Pequena confissão para contextualizar (e não esquecer) os passos (e as circunstâncias) desta trajetória

A escrita confessional não é o estilo desta tese, mas me dou aqui a liberdade de fazer esta digressão numa espécie de prólogo, para deixar inscritos um pouco do contexto e as circunstâncias em que este trabalho foi desenvolvido, marcado por questões alheias à minha vontade e determinação, fora da curva comum dos processos de tese. Faço isso também para não tratar esses fatos como simples parênteses, diminuindo a relevância de seu impacto. Acontecimentos que desconstruíram todo o meu planejamento e intenção de fazer do doutorado um período de intenso aprendizado e aperfeiçoamento acadêmico e profissional, mas sem sofrimento. Tive que reduzir as expectativas drasticamente. Trago este relato apenas como contextualização para uma melhor compreensão da/o leitora/or sobre as lacunas que certamente se apresentam.

Tendo iniciado o doutorado em março de 2020, este trabalho é atravessado pelo contexto da pandemia da Covid-19, que impôs reconfigurações inimagináveis em nossas vidas, e fez deste processo praticamente um “doutorado EAD”, visto que só foi possível à minha turma ter presencialmente apenas a sessão de abertura do semestre, antes de o mundo entrar em colapso.

Assim, a pandemia inicialmente afetou consideravelmente minha pesquisa, dado que se trata de estudo com um povo indígena, o Mebêngôkre-Kayapó. Como é de conhecimento geral, os povos indígenas foram dura e duplamente impactados pela pandemia, pelo vírus e pela inércia governamental, pois foram negligenciados pelo governo federal, na época, em prover rapidamente a eles ações e políticas de prevenção e proteção, o que só aconteceu depois de muita pressão da opinião pública. Tiveram que se isolar nas aldeias e buscar por conta própria formas de sobrevivência e enfrentamento da doença. O que não foi diferente no caso dos Mebêngôkre-Kayapó, no Pará, sujeitos diretos deste trabalho. Com isso o acesso a eles, o contato e as conversações que vinham sendo feitas foram interrompidos. O ingresso de não indígenas nas aldeias foi proibido pela Funai (Portaria nº 419/PRES-Funai) entre março de 2020 e maio de 2022. As atividades do Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre-Kayapó, principal

participante da pesquisa, foram suspensas, sendo retomadas gradativamente somente a partir do segundo semestre de 2022. Com isso, depois de muita incerteza sobre os rumos do estudo, só consegui realizar a etapa de campo com os indígenas membros do Coletivo Beture no segundo semestre de 2023, na reta final do período do doutorado.

Além disso, na minha vida pessoal e familiar esses últimos quatro anos foram os mais difíceis da minha vida. Os dois primeiros anos do período pandêmico foram avassaladores, com a perda de vários parentes e amigos e a contaminação dos familiares e a minha própria (por duas vezes). Como se não bastasse o contexto de dor e medo que passávamos, em 2021 vivi a experiência do luto como sequer teria sido capaz de imaginar. Em um período de apenas três meses, perdi meu pai e minha mãe, depois de uma situação de intenso sofrimento com a qual tive que lidar direta e pessoalmente como filha, cuidadora e acompanhante nos hospitais. Eles não foram vítimas diretas da Covid, mas indiretas, certamente. Meu pai está na conta dos que não conseguiram um leito de UTI quando era imprescindível para quem sabe salvar sua vida. Quando passou mal por problema cardíaco durante um exame, teve atendimento tardio e inadequado, pois era início de abril, auge da segunda onda de Covid, e um dos dias de recorde de mortes no país. Belém estava em *lockdown* e os hospitais, de portas fechadas, sem médicos e leitos. Eu era a acompanhante dele nesse momento e vivi o pavor de ficar horas rodando por Belém em uma ambulância em busca de atendimento. Briguei para ficar no hospital com ele enquanto esperava (em vão) um leito de UTI, e nas 24 horas que lá permaneci presenciei cenas de horror, de dor, de sofrimento, que jamais vou esquecer. Ainda tenho pesadelos e sinto meu corpo tremer ao lembrar.

Três meses depois, vivíamos a mesma dor da perda, dessa vez com minha mãe. Com complicações decorrentes do Parkinson, sua saúde havia se debilitado rapidamente pelo quadro de tensão e perdas que vinham ocorrendo desde o ano anterior na família. Ela tinha perdido um irmão meses antes, também por via indireta da Covid, na mesma situação de meu pai. E agora perdia seu companheiro de uma vida de 60 anos juntos. Nos últimos três meses de vida ficou em isolamento na minha casa em Belém para facilitar o acesso aos tratamentos. Mas em julho de 2021, nosso chão se abriu novamente.

Toda essa situação recaiu em nossa vida (minha e dos meus\minhas irmãos\irmãs) com o peso de uma tragédia. De repente minha vida entrou num estado de suspensão e me senti imersa num tenebroso vazio existencial. O luto se abateu como um turbilhão no meu corpo e mente. O sofrimento me trouxe consequências variadas mental, emocional e fisicamente e meu corpo entrou em completo desequilíbrio, culminando com um diagnóstico de depressão,

ansiedade e cardiopatia, com cujos desdobramentos lido até hoje. Aprendi que a dor da tristeza também é física. Dói na alma e no corpo, fadiga, derruba. Havia dias que não conseguia sequer levantar da cama. Nunca fui tão medicada ou frequentei tanto hospitais. Por mais de um ano chorei todos os dias, e somente há pouco tempo voltei a dormir com um pouco mais de normalidade.

Mesmo em 2022, 2023 e 2024, o cenário não melhorou muito e minha sensação é de que vivo em estado de luto contínuo. Sou de uma família do interior, imensa (só de irmãs/os somos dez). A saúde de todos na família virou o centro das atenções com tanto problema que surgia, com cada irmão, irmã, sobrinho, sobrinha, tio, tia, necessitando de socorro, ajuda, apoio. Depois das mortes de meus pais, outras perdas de tias e tios muito queridos e próximos se sucederam. Em dois anos foram quatro deles, sendo a última a irmã de minha mãe, a qual considerávamos uma segunda mãe, que partiu na véspera do dia das mães deste 2024. Além disso, no início de 2023 um dos meus irmãos sofreu um infarto grave, e agora em 2024 outro deles passou pela mesma situação. Felizmente foram atendidos a tempo e estão bem.

E em meio a isso tudo havia uma tese no meio do caminho. Nesse cenário, não foram poucas as vezes que pensei em desistir do doutorado, pedir licença não remunerada do trabalho e me enclausurar de vez esperando passar a travessia, porque a cada situação a sensação de perda, medo, tensão e tristeza volta à tona com reflexos em meu estado emocional e, por conseguinte, em meu rendimento.

Hoje, finalizando esse processo, é impossível não fazer o balanço desse percurso. E então me dou conta da imensa conquista que isso representa na minha vida, fruto de muita luta pessoal e dos que me antecederam, principalmente meus pais, que provavelmente agora perguntariam mais uma vez “o que mesmo eu estava fazendo esse tempo todo”; ou “pra que serve mesmo o doutorado”. Afinal, este mundo da academia nunca fez parte do mundo deles, vindos de famílias de pescadores e agricultores do interior do Pará. Meu pai nunca frequentou escola (como a maioria de sua família), mal sabia assinar o nome e o pouco que conseguia ler aprendeu em casa com minha mãe. Ela, com o ensino básico (formada até o ginásio pelo sistema Madureza dos anos 1960), foi por algum tempo professora alfabetizadora. Assim, foi muita batalha para que eu, nascida numa pequena ilha do nordeste paraense, onde vivi e estudei até os 10 anos, pudesse agora inaugurar um novo lugar na árvore genealógica da família: o de primeira pessoa a fazer o doutorado. Então, quando lembro disso, penso que tenho todos os motivos do mundo para agradecer e me orgulhar dessa conquista. Mas por enquanto só consigo me sentir aliviada.

Sou consciente de que as lacunas são muitas e em tempos menos adversos esta tese seria bem diferente. Peço desculpas aos membros da banca que estavam na qualificação por terem que ler estes lamentos novamente. Eu disse que esperava escrever um prólogo mais entusiástico e otimista para o momento da defesa da tese. Não deu. Mas “amanhã será outro dia”.

Belém, maio de 2024.

ABERTURA: os caminhos da tese e do cinema Mebêngôkre-Kayapó

1 INTRODUÇÃO

Uma câmera é uma ferramenta muito forte. Com isso, hoje estamos fortalecendo muitas coisas da nossa luta, defendendo a nossa floresta, defendendo o nosso rio, gravando a nossa história, gravando nossa cerimônia, a festa, pra amanhã pra mostrar pra o jovem, que é pra gente não esquecer da nossa cultura e a nossa língua também. Então uma câmera é muito importante. E eu falo, não é só pra festa, mas pra mobilização também (Bepkadjoiti, Coletivo Beture, 2023).

A produção de cinema por cineastas indígenas é uma realidade de norte a sul do país, que se concretiza na diversidade de cinemas indígenas² e cineastas de inúmeras etnias, tais como Guarani Kaiowá, Mbyá-Guarani, Maxakali, Kuikuro, entre outros. O Território Indígena do Xingu (TIX) em Mato Grosso, por exemplo, é conhecido como um importante polo de audiovisual indígena, dada a inserção da prática entre a maioria das suas 16 etnias, tais como os Xavante, Kuikuro, Ksêdje, entre outros, com cineastas reconhecidos no setor audiovisual, como Divino Tserewahú Xavante, Takumã Kuikuro e Kamikia Ksêdje, por exemplo. As etnias de outros territórios da Amazônia fora do TIX também seguem a mesma perspectiva de inserção de práticas fílmicas, a exemplo dos Mebêngôkre-Kayapó, Yanomami, Hunin Kuin, Guajajara, Mundurucu, entre tantos outros.

O intelectual e escritor imortal da etnia krenak, Ailton Krenak (2019, p. 14), afirma que os povos indígenas vivem em “resistência continuada” desde que se deu a invasão para a colonização. Seriam então os cinemas indígenas uma atualização dessa resistência? Uma outra forma de resistir?

Destaca-se que, assim como ocorreu entre os povos originários de outros países e continentes, no Brasil essa produção foi estimulada por uma conjuntura que se complementa entre o contexto sociopolítico de conquista de direitos e o de desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Embora esse cenário tenha tido raízes ainda em meados do século XX, com o contato com os não indígenas representados por pesquisadores, indigenistas, cineastas e jornalistas, foi na década de 1980, que se afirmou a partir do desenvolvimento tecnológico da imagem e da comunicação (cinema, vídeo, Tv), que possibilitou o acesso e utilização de tais tecnologias pelos próprios indígenas. Já a partir da primeira década do século XXI, o fenômeno se consolidou com a aceleração do acesso a novas tecnologias de comunicação, com a extensão

² Utilizo neste texto de tese a grafia ‘cinemas indígenas’ no plural como forma de afirmar meu entendimento sobre a diversidade das produções das etnias, reconhecendo que são povos com cosmovisão e singularidades próprias, que refletem um cinema também diverso.

da infraestrutura de distribuição do sinal de telefonia e internet a lugares mais distantes dos grandes centros urbanos, chegando às aldeias e comunidades indígenas mais remotas do país, assim como com os novos arranjos de produção e organização, como os coletivos de cineastas indígenas.

Na intersecção com as lutas por direitos, o cinema passou a ser tomado pelos indígenas como um instrumento de luta, ou uma ferramenta a serviço das suas lutas, pois, ao mesmo tempo que é uma expressão artístico-cultural, também tem um caráter político, atribuindo-se a tais imagens uma potência de intervenção na realidade vivida (Brenez, 2017).

Ginsburg (2016, p. 582, tradução nossa) também ressalta “o sentido entrelaçado de agência política e intervenção cultural” da produção de cinema indígena em todo o mundo. Ela diz que essa produção expressa uma preocupação em comum aos diferentes povos originários do planeta, que é “o esforço dos indígenas para afirmar seus direitos à autorrepresentação, governança e autonomia cultural após séculos de políticas assimilacionistas pelos estados nacionais”.

Com isso o cinema é acionado nas lutas de reivindicação de direito ao território, para clamar por respeito ao modo de vida próprio de cada etnia, reafirmar as identidades étnicas ou a preservação das memórias históricas desses povos.

Naine Terena (2019, 2023), refletindo sobre a presença e uso das tecnologias de comunicação e o audiovisual, pelas diversas etnias indígenas em território brasileiro e entre os povos que habitam o Território Indígena do Xingu (TIX), afirma que, principalmente no final do século XX e início do XXI, elas são apropriadas para facilitar ou promover o agenciamento das narrativas e imagens dos e pelos próprios indígenas, sujeitos que antes eram retratados de forma estereotipada, romantizada, deturpada, e à sua própria revelia. As considerações da artista e pesquisadora Terena reverberam o pensamento de autores, artistas, lideranças e o movimento indígena, no sentido de reivindicar o controle e autonomia sobre o que dizer e o que ver a partir das diversas linguagens artísticas (literatura, artes visuais, audiovisual, etc.) no contexto dos povos indígenas, de forma a contrapor uma outra narrativa, representação e imaginário a partir do olhar dos próprios sujeitos envolvidos.

Assim, o cinema produzido por cineastas indígenas vem sendo construído de modo entrelaçado às lutas indígenas, constituindo-se como instrumento político aliado nas reivindicações por direitos. De forma explícita ou mais latente, se atribui a essa produção uma dimensão de resistência em que o cinema é tomado como um vetor de posicionamento diante da sociedade não indígena. Por isso é expressivo que o sentido de luta e de defesa esteja tão

presente no discurso dos realizadores indígenas, a exemplo da citação do cineasta do Coletivo Beture que abre este capítulo.

Delgado (2018, p. 214) argumenta que a produção audiovisual indígena no Brasil tem relação direta com a constituição e consolidação do movimento indígena contemporâneo, plural, que “constitui a confluência de diferentes articulações em torno de questões que afetavam (e afetam) diretamente os povos indígenas”, e que tem a ver principalmente com as lutas que envolvem a defesa de seus territórios e modos de vida, além de demandas relacionadas à assistência de saúde e educação, entre outras. Movimento que, a despeito de sua atuação não ser recente, pois acompanha a necessidade de enfrentamento em diferentes espaços e temporalidades “ao longo do processo de colonização, escravização e expansão da fronteira sobre os territórios indígenas”, emergiu mais fortemente a partir da década de 1970.

Nas últimas décadas houve um contexto sociopolítico, que inclui o tecnológico-comunicacional, propício a “mudanças de paradigmas sobre a representação dos povos indígenas nas produções audiovisuais favorecidas pela crítica e ruptura aos padrões hollywoodianos de produção cinematográfica, no qual os povos indígenas são colocados como agentes passivos, essencializados e idealizados” (Delgado, 2018, p. 212).

Nesse sentido, o movimento indígena utiliza o audiovisual como um novo instrumento para potencializar as lutas, ao registrar e documentar suas próprias histórias de resistência, assim como “divulgar suas memórias, mitos, cosmologias, rituais e sua versão da história sobre o contato com o não indígena, as trocas e os conflitos interétnicos e territoriais envolvidos”, bem como suas reivindicações representadas nas bandeiras de luta comuns, diversas e plurais entre os povos indígenas (Delgado, 2018, p. 213-214). Nessa conjuntura de mobilização para reivindicação de direitos, os povos indígenas conquistam visibilidade, forjando novas formas de luta, cujas estratégias de resistência também se dão a partir de uma atividade criativa que é o cinema.

É nesse cenário que os Mebêngôkre-Kayapó ganham notoriedade, por se mostrarem hábeis em incorporar o uso da tecnologia e linguagem audiovisual a favor de suas reivindicações, mostrando que na luta contínua o combate se dá agora empunhando a câmera e o microfone.

Nessa perspectiva, a fim de compreender como o cinema é apropriado e transformado em aliado nessas lutas, e como se desdobram as dimensões de resistência em relação com os filmes e o fazer cinematográfico, focalizamos o cinema Mebêngôkre-Kayapó, com os filmes e modo de produção dos cineastas do Coletivo Beture, tendo a seguinte questão norteadora: como

se configura(m) o(s) sentido(s) de resistência no cinema do Coletivo Beture, ante as dinâmicas de colonialidade e opressão que o atravessam como povo originário?

O objetivo geral é compreender de que modo o cinema do Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó expressa dimensões ou sentidos de resistência a partir de suas obras e práticas de produção fílmicas, em relação com as lutas sociopolíticas ou culturais da etnia.

Os objetivos específicos são: 1) analisar obras do Coletivo Beture representativas de sua produção para identificar as possíveis conexões com as lutas sociopolíticas ou culturais empreendidas pela etnia; 2) conhecer a prática de produção do Coletivo Beture buscando compreender como se relacionam aos processos de resistência do povo Mebêngôkre; 3) compreender as motivações e objetivos do fazer cinematográfico para os cineastas do Coletivo Beture; e 4) examinar como o Coletivo Beture se apropria das técnicas, tecnologias e linguagem cinematográfica ou audiovisual e as adapta a seus objetivos de acordo com a sua cosmovisão.

Neste trabalho, partilhando do entendimento de autoras como Knopf (2018) e Nunes (2017), considero cinema ou filme indígena as produções cinematográficas realizadas majoritariamente pelos próprios indígenas, em que eles assumem protagonismo das imagens, na tela e atrás das câmeras; ou ainda uma produção partilhada entre indígenas e não indígenas, mas com protagonismo dos realizadores indígenas. São filmes produzidos normalmente em língua materna de cada etnia, que abordam temas e questões que afetam seus territórios, comunidades e modo de vida, imprimindo um olhar próprio sobre suas realidades vividas. Entendimento bastante consolidado atualmente para marcar uma certa diferenciação em relação ao *cinema indigenista*, sendo este o cinema produzido por aliados das questões ou causas dos povos originários.

Ressalta-se que emprego neste trabalho indistintamente o termo cinema e filme indígena, e menos vídeo e audiovisual, por ser o vocábulo cinema mais comumente utilizado pelos sujeitos da pesquisa no sentido de produção de uma obra fílmica, independentemente da tecnologia de produção, exibição, duração, forma/formato, etc. O termo audiovisual ou vídeo é usado por eles mais no sentido de uma obra específica para internet ou redes sociais, e como esta não é o foco deste trabalho, preferi evitar o uso para deixar o texto mais claro.

Também não tratarei de questões etimológicas, semânticas ou conceituações teóricas sobre o que seja um ou outro, para não entrar na discussão (a meu ver, inócua) se o que os realizadores indígenas fazem é cinema, vídeo, filme, audiovisual ou coisa semelhante. De modo geral uso o vocábulo cinema e filme como equivalentes entre os outros termos para me referir a filmes; quando faço referência a audiovisual é no sentido amplo das tecnologias e linguagens

relacionadas a som e imagem. Procuo com isso ser coerente com a perspectiva epistemológica dos estudos decoloniais que guia a abordagem deste estudo, que tem como base o respeito ao olhar do outro sobre si mesmo, o modo como o outro entende o fato social, sem impor regras ou tecer juízos essencialistas ou reducionistas sobre seus fazeres e sentires.

Nesse sentido, basta que esses cineastas indígenas se considerem e se autodenominem como tais para sê-los, ou que digam que o que fazem é cinema ou filme, independentemente do suporte, do meio tecnológico de captação e exibição de imagens, de duração, narrativa e demais elementos subjacentes a essa discussão ou ao cinema industrial ou de mercado. Reconheço que entre cineastas de outras etnias é comum o termo realizador/a equivalente a cineasta, mas os Mebêngôkre-Kayapó o utilizam menos e quando o fazem é com outra conotação. Assim, eles são incisivos em afirmar que são cineastas, e, portanto, o que fazem é cinema. Tampouco se referem a cinema como espaço de exibição, ou sala de cinema, mas como obra fílmica em si como um conjunto encadeado de imagens e sons com o objetivo de comunicar ou expressar algo.

1.1 O Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó como sujeito da pesquisa

O Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre-Kayapó é o sujeito desta pesquisa, cuja produção de cinema dá materialidade à análise sobre sua forma de organização, atividades e atuação, para podermos compreender melhor as motivações, objetivos, aspectos da produção e dos filmes produzidos.

Salienta-se que o povo Mebêngôkre-Kayapó é pioneiro no uso das imagens, do cinema e das tecnologias de comunicação como aliados na reivindicação de direitos, sendo o primeiro povo indígena do país, e por conseguinte, da Amazônia, a empregar o cinema e as imagens audiovisuais como “arma política” (Turner, 1993). É a partir do contato estabelecido com os não indígenas no bojo da expansão e ocupação territorial da fronteira Oeste do país na década de 1950 que começa uma relação que vai do contato inicial com as tecnologias da imagem à compreensão da técnica, da linguagem e do potencial comunicacional, para a inserção e apropriação como instrumento adaptado aos interesses e usos próprios da etnia.

Dessa forma, os Mebêngôkre-Kayapó tornam-se o primeiro povo indígena no país a produzir suas próprias imagens e a fazer uso político delas, o que nos leva a considerar essa experiência como o embrião do cinema indígena propriamente dito no Brasil. Assim, a inserção da experiência de cinema entre os povos indígenas no país teve início pelos e entre os

Mebêngôkre-Kayapó, entre o subgrupo Metyktire, de Mato Grosso, e Gorotire, do Pará. Portanto, a literatura visitada sobre o tema (Turner, 1991, 1993, 2003; Carelli, 2004; Dias, 2011; Ginsburg, 2016; Araújo, 2019) mostra que o cinema e o audiovisual em geral já estão incorporados na organização política e social do povo Mebêngôkre desde as décadas de 1980-90, a partir da primeira fase do cinema Mebêngôkre e a primeira geração de cineastas da etnia.

Hoje, uma nova geração se organiza no Coletivo Beture para se fortalecer e se estabelecer como cineastas, sujeitos e protagonistas de suas próprias histórias e narrativas. São jovens de aldeias do sul-sudoeste do Pará, das Terras Indígenas Kayapó, Menkragnoti e Las Casas, que se uniram com o objetivo inicial de operar câmeras para que eles próprios fizessem a documentação, monitoramento e vigilância de seus territórios contra invasões e explorações externas e ilegais, e posteriormente expandiram a atuação para outras produções cinematográficas. Atualmente, formam uma rede de cineastas nas diversas aldeias onde registram o cotidiano da comunidade, as atividades cerimoniais, danças e festas, eventos públicos, que circulam nas aldeias das diversas Terras Indígenas Kayapó e entre outras etnias.

1.2 Caminhos metodológicos e os três atos da tese

Esta é uma pesquisa de natureza qualitativa desenvolvida através da análise do processo de produção e de obras do Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó, em que faço a análise fílmica de cinco de suas obras, além de trabalho de campo com entrevistas abertas e participação observante (Peruzzo, 2017). Seu aporte teórico é interdisciplinar na medida em que alia aos estudos fílmicos e da imagem a crítica latino-americana na perspectiva dos estudos decoloniais, assim como conceitos afins aos estudos indígenas advindos da antropologia e sociologia, e até da geografia para compreender melhor o conceito de território, por exemplo; todos com convergência com o tema da pesquisa, a fim de compreender os sentidos de resistência que se expressam, constituem ou que atravessam o cinema Mebêngôkre-Kayapó.

A tese está organizada em três partes e seis capítulos. Utilizaremos aqui alguns termos da linguagem do setor cinematográfico como analogia entre as divisões da estrutura apresentada neste texto e a estrutura mais usual de um filme. Assim, no Primeiro Ato, que seria a primeira parte de um filme, na qual se apresenta e contextualiza a história, que se refere à primeira parte da tese, fazemos a contextualização histórica do objeto analisado, qual seja, o cinema Mebêngôkre-Kayapó, o aporte teórico utilizado na abordagem e análise, e a metodologia sob a qual a pesquisa foi desenvolvida.

O segundo capítulo traz reflexões sobre o processo histórico de ocupação da Amazônia brasileira para demonstrar a intersecção que há com as lutas de resistência indígena e, por consequência, com a inserção do cinema entre o povo Mebêngôkre-Kayapó. Esse contexto é importante para compreender como a luta contínua influencia esse cinema e o constitui como uma prática enraizada no *território-corpo (da terra)* e no *corpo-território* (indígena) (Haesbaert, 2020). Assim, contextualizo a inclusão da experiência de cinema entre os povos indígenas no Brasil, e particularmente entre os Mebêngôkre-Kayapó, no cenário da produção dos cinemas indígenas do país a partir da Amazônia, que foi por onde ocorreu a introdução das práticas audiovisuais entre os indígenas no Brasil. Demonstro um panorama da história de luta e resistência, e a relação histórica dos Kayapó com a imagem e o cinema, o que originou a primeira geração de cineastas indígenas do país. Por fim, apresento o Coletivo Bature Mebêngôkre-Kayapó, suas práticas filmicas, modo de organização e as variações que ocorrem nas experiências de cinema desta segunda geração de cineastas Mebêngôkre.

O terceiro capítulo aborda as referências teórico-conceituais que balizam a análise dos filmes do Coletivo Bature, das entrevistas e da observação direta ou a participação observante realizada em campo. Buscamos relacionar o conceito de resistência com o contexto das lutas indígenas e Mebêngôkre-Kayapó, das disputas e conflitos que emergem do processo histórico-social na Amazônia, cotejando com as imagens e o cinema produzido pelo Coletivo Bature. Nesse sentido, lançamos mão de autores que nos auxiliam nessa compreensão dos sentidos múltiplos de resistência em relação à imagem numa abordagem crítica a partir dos estudos decoloniais com Quijano, Mignolo, Achinte e Maldonado-Torres, assim como na crítica latino-americana de Cusicanqui; a crítica de pensadoras amazônidas como Castro e Loureiro, e a crítica da filosofia da arte e da imagem com Rancière e Didi-Huberman, além do pensamento indígena basilar de Krenak, Kopenawa e Terena.

Portanto, este texto de tese traz a contribuição de pesquisadoras/es, pensadoras/es, autoras/es que mobilizam conhecimentos e saberes diversos, históricos, sociais, políticos, culturais ou ancestrais.

No quarto capítulo, detalhamos a metodologia utilizada, os métodos e técnicas de coleta de dados, o contexto em que ocorreu a pesquisa de campo, ou seja, o desenho metodológico em si. Também apresento o resultado do mapeamento da produção dos cinemas indígenas da Amazônia(s) no período 2010-2020, realizado como uma etapa preliminar da tese, e que se constitui em um panorama da produção cinematográfica indígena contemporânea na região nessa década.

O Segundo Ato é composto pelo capítulo 5 da tese, em que apresento a parte da análise, interpretação e discussão sobre as dimensões de resistência que considero que foram mais fortemente explicitadas ou que emergem como mais relevantes na produção do Coletivo Bature. Parto da analogia entre câmera e arma, imagem e flecha, ou as metáforas sobre as armas de luta tradicionais indígenas e o audiovisual, que são comumente usadas pelos cineastas do Coletivo Bature. Essa metáfora traduz uma visão bastante pragmática de como incorporam a atividade de cinema às suas práticas de luta e resistência.

A partir da análise entrecruzada dos cinco filmes que formam o *corpus* de análise fílmica, com as entrevistas e observações de campo, defini quatro dimensões de resistência, as quais apresento em quatro sessões: 1) Cinema como arma de luta; 2) Cinema-território: a relação intrínseca com o território; 3) Cinema como instrumento de guerrilha simbólica: cinema feito com olhar de dentro e como instrumento de autoafirmação étnica; 4) Cinema como meio para preservação cultural e mediação da relação intercultural.

O Terceiro Ato, o capítulo 6, trata das conclusões desta pesquisa apresentada neste texto de tese, suas contribuições, limitações e propostas para estudos futuros.

É necessário ressaltar que procuro estar atenta a evitar o uso de termos que possam reproduzir a carga de preconceito e racialização impostos pelas marcas da colonialidade. Assim, nesta tese utilizamos o termo indígena e povos indígenas, principalmente, ou povos originários, algumas vezes, como equivalentes. Ainda, emprego o vocábulo Mebêngôkre-Kayapó em referência a essa etnia, para marcar o termo de autodenominação (Mebêngôkre), mas também Kayapó algumas vezes por questão de estilística textual em alguns trechos. O vocábulo Kayapó é o mais usual na relação intercultural com o não indígena e os não Mebêngôkre, atribuído a eles por outros povos de língua Tupi, ao contrário da informação que tenha sido dado por “brancos não indígenas”, ou que eles não aceitam essa denominação. Da mesma forma, procuro nomear cada etnia por sua denominação para evitar reproduzir a homogeneização e marcar a pluralidade étnica do país.

1.3 Reflexões epistêmicas que emergiram no processo da pesquisa

Quando comecei a planejar esta pesquisa para fins de doutorado, algumas questões foram acionadas sensível e subjetivamente, me levando ao que pode ser resumido em uma questão principal: como pesquisar os cinemas indígenas na Amazônia(s) adotando uma postura

crítica e sem reverberar abordagens essencialistas e homogeneizantes a grupos sociais historicamente marginalizados e minorizados, como os povos indígenas?

A pesquisadora e antropóloga maori (Nova Zelândia) Linda Tuhiwai Smith (2016), ao analisar a relação entre pesquisa e povos indígenas afirma que a palavra “pesquisa” em si é uma “palavra suja” para os povos indígenas, pois está carregada da memória dos abusos perpetrados contra os povos originários em todo o mundo em nome do imperialismo e colonialismo ocidentais. Em nome dessa hegemonia, a pesquisa científica foi o vetor de diferentes formas de exploração, violência e injustiça contra os povos indígenas em sua cultura, conhecimento e recursos. Para ela, o conhecimento científico está ligado a “complexas formas pelas quais a busca do conhecimento está profundamente enraizada nas diferentes camadas de imperialismo e práticas coloniais” (Tuhiwai Smith, 2016, p. 20, tradução nossa). Portanto, a pesquisa como meio de instituição de conhecimento está incrustada em um sistema global de poder.

A pesquisa é um dos veículos pelos quais os códigos subjacentes do imperialismo e do colonialismo são regulados e entram em vigor. Isso ocorre por meio das regulamentações formais de cada disciplina acadêmica e paradigma científico, bem como por meio das instituições que os abrigam (inclusive o Estado). Ocorre por meio da infinidade de representações e construções do Outro, feitas em trabalhos acadêmicos e nos princípios que ajudam a selecionar e recontextualizar essas construções em espaços como a mídia, as histórias oficiais e o currículo escolar (Tuhiwai Smith, 2016, p. 28, tradução nossa).

A autora defende que para evitar reproduzir tais práticas é primordial adotar abordagens e metodologias que garantam que o desenvolvimento da pesquisa com povos indígenas se dê de forma respeitosa, ética e com benefício mútuo, e que considere o ponto de vista dessas comunidades.

Como aponta Castro (2019, p. 35), atravessamos um momento marcado pela emergência de “novos territórios afetivos, comunicativos, de significados e subjetividades”. Cenário que exige repensar “as transformações econômicas, tecnológicas e comunicacionais” com outras perspectivas de pensamento em busca de uma crítica à razão ocidental e colonial. Ou seja, é preciso evitar a suposição da “húbris do ponto zero” apontada por Castro-Gómez (2005) sobre os paradigmas eurocêntricos da ciência ocidental, que supõem uma superioridade, neutralidade e objetividade da pesquisa para descrever o mundo, e que desconsideram os saberes locais e as implicâncias para as comunidades observadas.

Assim, busco pautar minha postura como pesquisadora e a abordagem metodológica a partir da perspectiva decolonial, que implica reconhecer que as dinâmicas sociais contemporâneas são impactadas pela *diferença colonial* (Grosfoguel, 2008) e que, como aponta

Mignolo (2017, p. 6), é preciso um “esforço analítico para entender, com o intuito de superar a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade”, ou seja, é necessário empenho ético e político permanentes para a desconstrução das colonialidades que atravessam as veias das nossas cotidianidades.

O filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2005), ao analisar a relação entre ciência e geopolítica define a tese da hùbris do ponto zero como fundante do conhecimento científico ocidental como “o imaginário segundo o qual um observador do mundo social se coloca em uma plataforma neutra de observação” (Castro-Gómez, 2005, p. 18), como um deus a observar a realidade a partir de um lugar superior e imparcial, sem ser influenciado pelas contingências contextuais. Com essa postura o pesquisador se colocaria num pedestal adotando uma posição supostamente objetiva e neutra para observar o mundo e o “Outro”, com olhar soberano como se fosse incólume aos condicionamentos espaciais ou ao lugar de enunciação.

Para Grosfoguel (2008, p. 118), esse ponto de vista “neuro e objetivo” é herança dos “paradigmas eurocêntricos hegemônicos que ao longo dos últimos quinhentos anos inspiraram a filosofia e as ciências ocidentais do ‘sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno’”. Felizmente essa postura vem sendo revista e contestada já há algum tempo pelas disciplinas das ciências humanas e sociais, mas que, sabemos, nem sempre é colocada em prática, principalmente do ponto de vista dos sujeitos da pesquisa.

Mignolo (2009, 2021) reafirma a crítica chamando essa (su)posição de “ilusão da epistemologia do ponto zero”, em que o pesquisador se coloca na posição de sujeito conhecedor do mundo e de seus problemas, e vê “o Outro” como repositório de respostas a perguntas que só a si, pesquisador ou disciplina, interessam. O filósofo argentino dedica boa parte de suas obras ao refletir sobre as políticas da geração do conhecimento. Ele argumenta que a lógica imperialista/colonialista está no cerne de tal questão, pois “os loci de enunciação geo-históricos e biográficos foram localizados pela e através da criação e transformação da matriz colonial de poder” (Mignolo, 2021, p. 26), o sistema de poder que se entranha na sociedade e subjaz a existência em suas diversas esferas.

Nas palavras de Mignolo (2017, p. 166), a “geopolítica do conhecimento anda de mãos dadas com a geopolítica do saber”. Analisando o cenário mundial do conhecimento, o autor o classifica em termos de geopolítica e corpo-política, pois essa produção estaria atrelada à “configuração geopolítica de um mundo em que as pessoas são racialmente classificadas e as regiões racialmente configuradas”. Por isso, para ele, uma postura decolonial diante do conhecimento gerado a partir da ilusão da epistemologia do ponto zero exige que o pesquisador

se desvincule, que faça uma ruptura política e epistêmica dessa visão, o que ele chama de desobediência epistêmica. Isso significa reconhecer que “todos os conhecimentos são situados e cada conhecimento é construído” (Mignolo, 2021, p. 25-26). É nesses mesmos termos que Zulma Palermo fala sobre a experiência de lugar, de território onde o conhecimento é gerado, como crucial na criação deste conhecimento.

O descolamento do pensamento único leva a um posicionamento fronteiriço, a conceber um lugar-outro do pensamento e da ação, do entrecruzamento e da liminaridade. Esse lugar decorre da união entre os saberes apreendidos da cultura de pertença e daqueles outros incorporados em múltiplos entrecruzamentos migratórios no tempo longo da humanidade (pois não há culturas/raças puras). [Quem percorre] o caminho des/decolonizante, reflete em/sobre o próprio lugar, avançando tanto na crítica ao paradigma eurocêntrico como visibilizando o processo de construção de nossas inscrições territoriais, o que é realizado também por pesquisadores radicados fora do lugar físico e/ou da etnia de pertença (Palermo, 2019, p. 49).

De acordo com a autora, há que se considerar a convivência de saberes e as possibilidades de resistência, criatividade e imaginação de cada lugar, que não é apenas espaço geográfico, mas sobretudo ligado a modos de viver-sentir-pensar.

Nesse contexto, conforme Castro (2019, p. 27), é importante trazer à tona na construção de problemáticas de pesquisa “o entendimento do lugar social da fala, de onde e em que contexto social, cultural, étnico, econômico e político, os sujeitos produzem interpretações sobre si, suas identidades, sobre o outro, e sobre a vida social”.

Por tudo isso, ao pretender refletir sobre povos indígenas e a Amazônia(s), a “opção decolonial” (Palermo, 2019; Mignolo, 2017, 2021) se mostrou como uma perspectiva adequada para guiar a abordagem metodológica por possibilitar um arcabouço de reflexão mais enraizado na experiência da América Latina e, portanto, mais próximo da realidade da região amazônica e seus povos originários, e da minha própria, como paraense. Essa perspectiva é colocada por tais autores como “opção”, justamente para sublinhar sua oposição a qualquer tentativa de totalidade, situando-a como uma alternativa de pensamento ou abordagem crítica dentre outras, sendo a “colonialidade” um conceito decolonial por si.

É nesse caminho que metodologicamente coloco esta pesquisa em relação aos cinemas indígenas, entendendo que não se pode falar de cinema realizado por povos indígenas fazendo apenas uma análise objetiva da obra, sem considerar o cineasta indígena e seu povo e sua relação com o território, pois as histórias de um e outro são inseparáveis. Assim como não dá para situar esse cinema na Amazônia(s) sem considerar a *ferida colonial* (Mignolo, 2021) que

afeta a formação socioeconômica e histórica da região e seus habitantes, ou seja, as diferenças impostas pela classificação racial, social, cultural, entre outras.

Portanto, daí também vem minha posição em não me ater apenas à análise fílmica, mas ouvir os cineastas participantes da pesquisa e vivenciar (pelo menos um pouco) para compreender seu modo de produzir filmes em seu próprio território.

Assim, de certa forma o esforço da decolonização epistêmica se traduz neste trabalho no exercício do pensamento crítico, na escuta e na reflexão com o outro da pesquisa, no exercício da “descolonização do imaginário e da inversão do olhar”, que, como sinaliza Castro (2019, p. 42), diz respeito a “reconhecer as realidades latino-americanas como portadoras de sentido que escapam ao entendimento fora de um contexto da experiência social vivida, com suas regras próprias de linguagem, cultura e ação política”. Desse modo, se traduz na postura e abordagem de estar atenta à produção de reflexões a partir do lugar e da realidade vivida, da memória e das subjetividades advindas desse encontro, considerando que “a perspectiva decolonial é, portanto, epistêmica e política. Um trabalho sobre o imaginário, sobre o conhecimento e a necessidade da vigilância epistêmica, o exercício da crítica argumentativa, para lograr uma inversão do olhar, das práticas e do imaginário” (Castro; Pinto, 2018, p. 32).

Como amazônida fui/sou atravessada constantemente por várias questões de colonialidade pelo simples fato de ser da região, ter nascido e vivido como ribeirinha até a adolescência e carregar os traços fenotípicos ou culturais da ancestralidade indígena/mestiça/cabocla que conformam meu ser no mundo.

Por isso, ao tratar com povos indígenas, na dupla posição de pesquisadora e não indígena, a primeira questão a enfrentar seria a tomada de consciência e desconstrução mais efetiva da minha própria colonialidade, ou seja, estar ciente de que minha forma de ser-pensar-agir é atravessada pelos profundos, múltiplos e particulares processos sedimentados pelo eurocentrismo que conforma nossa formação enquanto brasileiros.

Assim tive que lidar com a questão sobre marcar a mim mesma como sujeita, e mais do que nunca questionar o meu lugar neste estudo: de onde pesquiso e escrevo e as relações de poder que isso poderia implicar, para evitar possíveis homogeneizações e objetificações em relação ao tema e participantes da pesquisa, mesmo sabendo que é quase impossível não ser traída pela “colonialidade estrutural” que nos conforma, mesmo sendo vigilantes.

Creio que o fato de eu ser originária da “Amazônia profunda” e viver na região com o pé fincado nas minhas origens ribeirinhas diminui os distanciamentos do olhar e da compreensão das questões indígenas e de seu cinema, enquanto produção enraizada no lugar,

no território, mas tenho consciência de que só posso compreender o cinema indígena de qualquer etnia, da Amazônia(s) ou não, de uma perspectiva “de fora”, exatamente por eu “ser de fora”.

Nesse sentido sempre tensionei essas questões para enxergar possibilidades para a construção de uma relação de alteridade que possibilitasse a geração de uma pesquisa mais horizontal com os participantes e diminuísse as inexoráveis assimetrias. Assim posso afirmar que esta tese é mais que resultado, um exercício de investigação e aprendizagem, pois o tempo todo essas questões estavam presentes.

Para compreender melhor essa minha posição, entendo que seja importante colocar algumas linhas sobre meu lugar de pertencimento como pesquisadora. Minha entrada e atuação no setor audiovisual se deu pela área de produção de projetos para cinema e TV (criação, elaboração, formatação para editais e mecanismos de fomento, etc.), roteiro (criação, escrita de argumento e roteiro), e produção e direção de documentários, depois de atuar em várias áreas e funções da comunicação como jornalista. E foi a partir da atuação no mercado audiovisual que se deu minha entrada na docência na UFPA no Curso de Cinema e Audiovisual.

Nesse curso de graduação minha principal área de atuação como docente é no eixo temático “Realização e Produção” e “Economia e Política do Audiovisual”, ou seja, os eixos que tratam da prática do audiovisual e do sistema de produção do setor/mercado, tal como foi estruturado o curso segundo a resolução que trata das Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual (Res. nº 10, de 27 de junho de 2006), fazendo um desvio para ministrar disciplinas de outros eixos como Documentário e Cinema Brasileiro.

Assim sendo, minha atuação na área de extensão e pesquisa, desde meu ingresso em 2015 como professora efetiva através de concurso público, depois de passar um ano como substituta (2014-2015), também se deu nessa área da realização, sobre os caminhos que um filme percorre, da ideia à exibição (e prestação de contas, no caso de projetos com fomento).

Entretanto, entre 2016 e 2018, quando o projeto de doutorado entrou mais definitivamente no meu horizonte, vi que meu interesse na área de produção do mercado como objeto de pesquisa já era menor que o na área de outros cinemas, tais como os cinemas indígenas. Eu sabia que fazer uma tese com esse tema seria uma decisão arriscada, visto que não tinha experiência em trabalhar ou pesquisar com algum povo indígena, mas estava disposta a correr os riscos, confiando que em se tratando de pesquisa (e cinema) no Brasil, nada é fácil.

De se destacar que meu interesse pelos cinemas indígenas vem pelo menos desde meados da década de 2000, quando comecei minha inserção profissional no setor de produção

em cinema e TV, na esteira do desenvolvimento do emergente mercado audiovisual brasileiro pós-retomada, com o advento de novas políticas públicas no setor que trouxe uma nova configuração ao mercado. Isso me levou a uma bifurcação na minha atuação até então dedicada ao jornalismo. Nessa década vivia em São Paulo, onde estabeleci residência por um período após o término do mestrado, e era frequentadora assídua de mostras e festivais de cinema que ocorriam mais comumente e em maior número no chamado eixo Rio-São Paulo. Assim vinha tendo uma aproximação com a produção indígena principalmente através dos filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias que chegavam mais facilmente nesses circuitos de exibição.

A partir de 2016, a UFPA implementou diretrizes que determinam que os cursos incluam componentes que abordem questões étnico-raciais, ambientais e de inclusão em sua matriz curricular. O curso de Cinema e Audiovisual definiu que as questões étnico-raciais seriam abordadas em uma disciplina “guarda-chuva” intitulada “Seminários Especiais”. Um desses Seminários é dedicado à questão indígena, e passei a ministrá-lo por ser a única professora naquele momento com conhecimento mais próximo ao assunto.

Com a atividade, constatei, então, que a maior parte da turma sequer imaginava que houvesse esse tipo de produção no setor audiovisual, assim como desconhecia qualquer filme ou cineasta indígena. Os filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias auxiliaram nessa atividade e a quebrar alguns “pré-conceitos” entre a turma, acredito eu.

Além disso, minha atuação como documentarista, produtora, roteirista ou professora da área de cinema me leva a participar de eventos da área, como mostras e festivais, como espectadora ou como membro de curadoria ou júri. Também faço parte da equipe de coordenação no curso de Cinema da UFPA, do festival Toró, Festival Audiovisual Universitário de Belém, realizado desde 2015, voltado para a produção de estudantes universitários e de escolas de cinema de todo o país.

Vale citar que com essas atividades e vivências tive a oportunidade de entrar em contato com a produção de vários estados e de países amazônicos, além do Brasil, incluindo os filmes de cineastas indígenas, o que me faz ter uma ideia bastante concreta da pluralidade e da efervescência dessa produção, e da relevância que ela tem como produção cultural. Tudo isso colaborou para me instigar a compreender melhor as singularidades dos cinemas indígenas em seus processos e obras. E agora, com a finalização deste trabalho, um ciclo de aprendizado se completa com a aproximação e compreensão mais apropriada dessa produção cinematográfica.

PRIMEIRO ATO - do contexto histórico aos referenciais teórico-conceituais e à execução da pesquisa

2 O POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ EM RELAÇÃO COM A IMAGEM AUDIOVISUAL E O CINEMA NA AMAZÔNIA

Neste capítulo abordo a relação dos Mebêngôkre-Kayapó com a imagem enquanto produção audiovisual a partir de um panorama histórico das lutas travadas com a sociedade não indígena, com o objetivo de compreender como se deu a introdução e uso das técnicas e tecnologias de comunicação e informação entre eles. Observa-se dessa forma como o cinema é apropriado e ressignificado como recurso nas lutas contemporâneas indígenas por direitos, ao longo dos séculos XX e XXI, pelo contato com o não indígena, como consequência do estado de exploração/espoliação a que a Amazônia tem sido submetida desde a colonização estrangeira até os dias atuais, num movimento que os atinge diretamente como povos originários cujos territórios ancestrais e de vida se localizam na região.

2.1 Amazônia(s)³: território de luta e resistência

Para falar de cinema indígena, e cinema indígena na Amazônia(s) em particular, é necessário ter em vista a complexa teia sociopolítica e histórico-cultural que está na base da construção desse lugar que se convencionou denominar Amazônia, ou “Amazônias”, tendo em vista a pluralidade e diversidade que conformam a região (Porto-Gonçalves, 2021). Isso porque a herança dos processos modernos de colonização/imperialismo instaurados, a ocupação, exploração e expropriação engendradas nesse espaço, assim como suas formas de resistência correspondentes, estão plasmadas de alguma forma nessa produção cinematográfica, seja nas motivações do fazer, seja nas narrativas, nas práticas e poéticas resultantes. Argumento que essa relação é imbricada no território amazônico, entre outros fatores, porque foi por aqui que o cinema adentrou as aldeias e onde o cinema feito por indígenas deu os primeiros passos. Nesse contexto, o uso político da imagem audiovisual foi acionado, exatamente pelo povo Mebêngôkre-Kayapó, como veremos.

A Amazônia(s) abriga mais da metade da população indígena do país (51%), em sua múltipla diversidade étnica, além de diversos outros grupos de populações tradicionais, cujas culturas e saberes em diálogo produzem uma forma singular de viver e ver o mundo neste

³ Adoto a grafia Amazônia(s) para marcar e afirmar meu entendimento sobre a pluralidade e diversidade que conformam a região, seguindo autores como Porto-Gonçalves (2021), Castro e Acevedo (1992).

pedaço do planeta. São povos que enfrentam até hoje as marcas da colonização e do colonialismo resultantes desse processo sócio-histórico de longo prazo. Entende-se que a existência desse contexto singular e dinâmico deve ser olhado não como simples pano de fundo, mas como elemento constitutivo da produção artístico-cultural produzida na região.

Colocar em relação a historicidade⁴ da região permite aprofundar a interpretação dos cinemas indígenas na multiplicidade de aspectos que ele enseja. Por exemplo, as principais camadas de leitura sobre a formação da Amazônia(s) na contemporaneidade se situam acerca da categoria de raça (racialização e racismo) em relação aos povos originários, e sobre o domínio do espaço territorial (e seus recursos). Veremos que não por acaso são dois aspectos pungentes dos cinemas indígenas da região, que se expressam na temática do território e na afirmação de seu modo de ser-pensar-sentir trazidas nos filmes. Interpretação que encontra ressonância na leitura que Porto-Gonçalves (2021, p. 142) faz da questão agrária na Amazônia, quando diz que “a problemática indígena envolve uma dimensão territorial que, embora não se esgote na problemática da terra, necessariamente a comporta”. Dito de outra forma, a questão indígena estaria “indissolúvelmente ligada à questão agrária brasileira de um lado e, de outro, à nossa tradição de vermos os índios como seres inferiores” (Porto-Gonçalves, 2021, p. 142), o que recai de alguma forma sobre como os indígenas foram ou são representados.

Nesse entrelaçar de texto e contexto, o cinema adentrou as aldeias e a vida dos povos indígenas, num primeiro momento pelo olhar externo, estrangeiro, não indígena, o olhar alienígena dos indigenistas, antropólogos, jornalistas e cineastas atraídos pelo modo de ser do “selvagem” ou do “bom selvagem” em confronto com o seu modo de vida “civilizado”. Em um outro momento, sentindo-se impelidos a questionar o lugar a que este “de fora” os delegara, são estes sujeitos que se apropriam do instrumental técnico para reivindicar autonomia na produção e controle de suas imagens, de suas representações, buscando e gerando uma “inversão da enunciação”, não apenas passando para trás das câmeras como realizadores, mas como uma ação propositiva de gerar olhares outros sobre si e sobre a região, desde si, tal como preconiza o pensamento decolonial (Torrico-Villanueva, 2021, 2018, 2016).

É nesse sentido que julgo importante marcar essas questões sobre a Amazônia(s) para iluminar o entendimento do argumento e das reflexões ao longo da tese, com a perspectiva da historicidade subjacente, onde passado, presente e futuro se influenciam mutuamente na

⁴ Historicidade aqui empregada como perspectiva dinâmica, dialógica e dialética das ações e experiências humanas no espaço-tempo, ao contrário da ideia de linearidade de eventos históricos.

produção do território amazônico como território praticado, e não apenas como espaço físico e geográfico (Santos, 2005 [1994]).

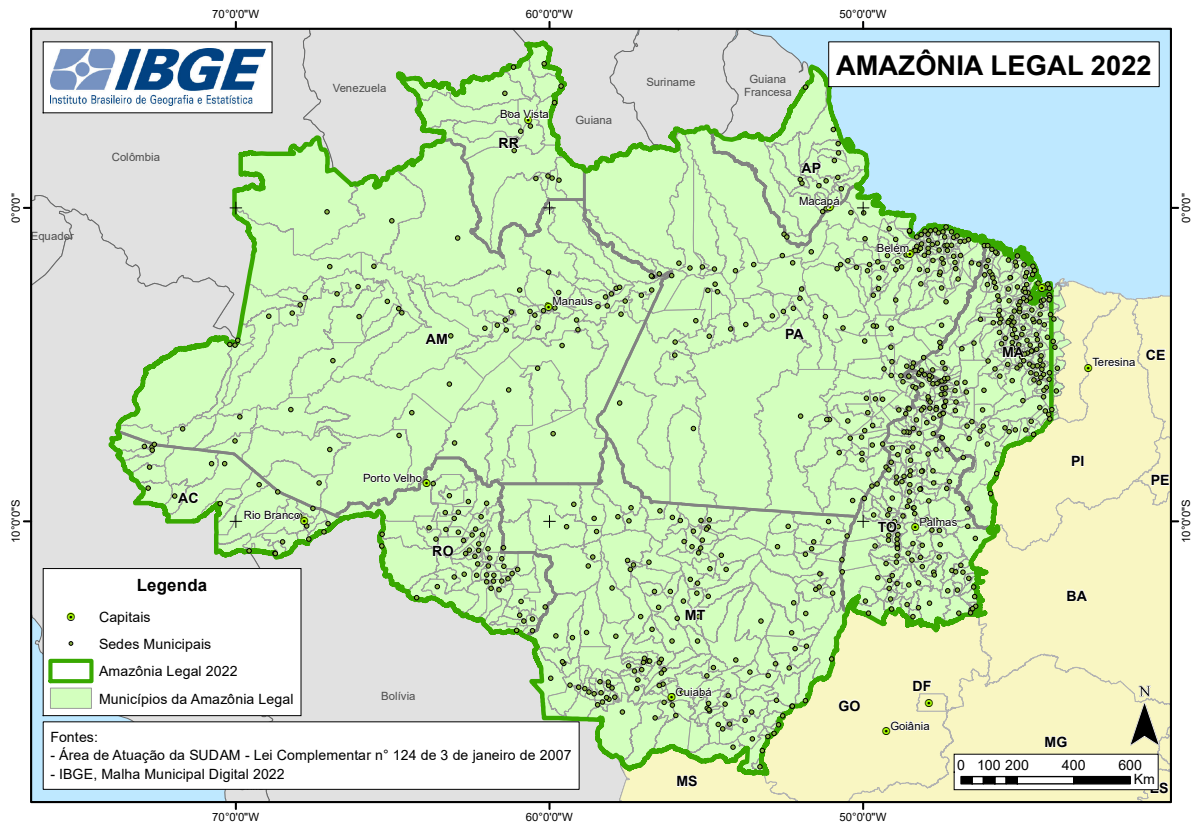
2.1.1 Amazônia(s) inventada como local de vazio humano e fonte de recursos inesgotáveis

Inicialmente é necessário situar o que é a região amazônica em termos geopolíticos e legais, cujos diversos marcos oficiais tentam impor uma definição única e homogênea a uma área heterogênea e de imensa diversidade sociobiológica. Como ecossistema ou bioma característico da zona equatorial, a Amazônia se estende por outros oito países, cuja parte que cabe ao Brasil corresponde atualmente a 64% desta grande área também chamada Pan-Amazônia (IBGE, 2021).

No que se refere à parte nacional, em termos político-institucionais a definição oficial é a de Amazônia Legal, instituída por lei em 1953 como forma de delimitar territorialmente essa parte do país para fins de soberania nacional e planejamento econômico, sendo esses limites alterados conforme ajustes na divisão política brasileira ao longo dos anos. A região corresponde a uma área de cerca de 5 milhões de km² que abrange 59% do território brasileiro, em nove estados e 772 municípios. Além de abrigar o bioma Amazônia brasileiro que corresponde à floresta úmida, contém 20% do bioma Cerrado e parte do Pantanal. Inclui os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, Mato Grosso, e parte do Maranhão (80%), ou seja, toda a região Norte, um estado do Centro-Oeste e a maior parte de um estado do Nordeste. É a região compreendida pela bacia do rio Amazonas, a mais extensa bacia hidrográfica do planeta, formada por 25 mil km de rios navegáveis, em cerca de 6,9 milhões de km², dos quais aproximadamente 3,8 milhões de km² estão no Brasil (IBGE, 2022). No mapa a seguir, na Figura 1, se tem a dimensão territorial da região com os estados que a compõem.

Destaca-se que a região tem cerca de 29,5 milhões de habitantes, ou seja, aproximadamente 14% da população nacional, e a menor densidade demográfica do país (cerca de 5 habitantes por km², ante a do Brasil, de 25 hab/km²). É o território de mais da metade da população indígena brasileira (51%), o que soma 868 mil indígenas, segundo o Censo 2022. São cerca de 180 etnias indígenas na região, dentre as mais de 300 no país, e ainda diversos povos isolados, sem ou com pouco contato com o mundo não indígena (IBGE, 2022; Ipea, 2008; ISA, 2008).

Figura 1 - Mapa da Amazônia Legal, 2022



Fonte: IBGE, 2022. Reprodução.

Esse território geográfico foi definido no último governo de Getúlio Vargas (1951-1954) com a criação da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA). Em 1966, durante o governo ditatorial-militar, a lei foi reformulada para criar a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam). Os limites da Amazônia Legal foram estendidos outras vezes com mudanças na divisão política do país, e a forma atual foi definida pela Constituição de 1988, que incluiu Tocantins, Roraima e Amapá.

Todos esses dados, vistos por si sós, induzem à ideia de Amazônia apenas como o grandioso espaço geográfico delimitado institucionalmente, com base na visão de território jurídico-político clássica (Santos, 2005 [1994]), e colaboram para a reprodução de dois estereótipos que são fundantes das políticas de ocupação na Amazônia(s): o de vazio demográfico, inóspito e atrasado, e o de reserva e repositório de recursos naturais infindáveis.

Cabe citar que a visão equivocada de região como espaço pouco habitado já foi contestada por diversos estudos de vários pesquisadores. Uma dessas pesquisas é coordenada pela arqueóloga paraense Edithe Pereira, do Museu Paraense Emílio Goeldi, que estuda há cerca de 30 anos os sítios arqueológicos do Parque Estadual de Monte Alegre, no oeste do Pará, cujas

pinturas e gravuras rupestres demonstram que havia povoação na região há pelo menos 12 mil anos (Pereira *et al.*, 2018). Além disso, conforme Porto-Gonçalves (2021), o conceito de densidade demográfica deve ser considerado de forma contextualizada com as condições do lugar e as relações que nele se desenvolvem, e cita que a Amazônia(s), a despeito de ser sempre vista como “vazio demográfico”, já apresentou momentos de verdadeiro excedente populacional em períodos recentes, como o do ciclo e crise da borracha. Porto-Gonçalves (2021, p. 33) argumenta que, quando se trata da região:

Se evidencia claramente que, subjacente à ideia de vazio demográfico, se esconde aquela preocupação já salientada, herdada do período colonial, que revela mais a respeito das dificuldades dos que querem colonizá-la em realizar o seu intento do que propriamente do povoamento da região. É a ideia do vazio demográfico frequentemente reiterada como que para justificar a necessidade de ocupá-la, para garantir a integridade territorial.

Nesse sentido, é importante situar a configuração da Amazônia(s) num contexto crítico-interpretativo diferente da narrativa histórica tradicional brasileira, que é uma perspectiva eurocêntrica, para uma perspectiva da história de longa duração. O historiador mexicano O’Gorman (1992), na década de 1950, trouxe a tese da invenção da América, afirmando que a ideia de América não é uma premissa anterior a ela e sim uma reflexão histórica posterior. Tese que teve sua interpretação criticada por ainda ter sido feita sob bases eurocêntricas (Dussel, 1993), mas abriu o caminho do tema e foi estendida e aprofundada por outros estudiosos de diferentes áreas, e hoje o conceito de invenção e invasão, e não de descobrimento, é a base da crítica sobre a formação histórica da região. Quijano (2005, p. 4) ao fundamentar sua crítica à Modernidade e criar a tese da colonialidade do poder, que perpassa a formação latino-americana, afirma que “a América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã”.

Em semelhante perspectiva, Gondim (2007) faz uma análise contundente do processo de construção ideológica da Amazônia(s) a partir de uma arqueologia histórica da região, para demonstrar como o território foi forjado, inventado, e não descoberto. E que foi engendrado a partir de mitos e fabulações na mesma teia que os pensadores europeus inventaram a América. Em *A Invenção da Amazônia* (2007), a autora demonstra como o conceito, o sentido, a imagem e o imaginário sobre a Amazônia(s) foram construídos tendo como base os relatos ficcionalizados e subjetivos dos viajantes e dos cronistas viajantes desde o início da colonização europeia na região. A autora reforça a tese da corrente crítica historiográfica de que assim como

a América como um todo, a Amazônia(s) não foi “descoberta”, posto que sempre existiu, mas que foi forjada de acordo com os fins da colonização, da expansão colonial europeia, com seus objetivos econômico, político e religioso-catequista, resultando ou influenciando o que ainda hoje é, se tem ou se percebe da região, e que ignora toda a sua história e ocupação pré-colonial. Portanto, uma invenção moderna, racional, eurocêntrica que responde aos objetivos dos determinados contextos social, econômico, político e cultural, visto que a busca e exploração de territórios alheios tinha objetivos bem definidos.

Assim, é preciso ter em vista que a Amazônia(s) sempre foi um território em conflito, lugar de disputa de poder desde os tempos da invenção e conquista das Américas a partir da ordem moderno-capitalista, e que, portanto, “a própria configuração da Amazônia é uma construção erguida no bojo da ordem mundial que se foi desenhando com o colonialismo, com o imperialismo e, também, nos marcos do processo de reorganização societária em curso” (Porto-Gonçalves, 2021, p. 14).

Nessa perspectiva, Porto-Gonçalves (2021) traça um detalhado panorama crítico dessa configuração da Amazônia como elemento importante no cenário de disputa de poder na ordem mundial desde os primeiros períodos das ocupações coloniais, para demonstrar que a região vem sendo secularmente submetida a uma situação de subalternização, em que seu destino é decidido pela ótica do colonizador à revelia e em detrimento de seus habitantes, sejam os povos originários, sejam mais recentemente os povos tradicionais e populações que a ela se incorporaram. Vale ressaltar que a Amazônia(s) também é território de populações negras, e de descendentes dos negros escravizados trazidos para a região, remanescentes de quilombos. Segundo dados do Censo 2022 (IBGE, 2022), da população de 1,3 milhão de pessoas que se identificam como quilombolas, ou seja, com laços históricos e ancestrais de resistência com a comunidade em que vivem, 430 mil vivem na Amazônia(s).

Ainda de acordo com Porto-Gonçalves (2021, 2008), no cerne das políticas de ocupação empreendidas pelos governos, subjaz o discurso da soberania nacional que costuma alimentar e justificar as políticas de intervenção na região ao longo desse processo histórico, encobrendo a sua grandeza como território de vida, lugar de pertença, ambiente de um ecossistema sociobiológico e cultural diverso, que carrega em si uma multiplicidade de realidades construídas e vivenciadas pelas populações locais.

2.1.2 Amazônia(s) atravessada pela luta de poder e interesses dos “de fora”

Portanto, é sabido que, quando os europeus aportaram por estes lugares, não encontraram apenas rios, florestas e animais, mas pessoas; povos em sua diversidade social, étnica e de saberes. Essa ideia de vazio é um “encobrimento” (Dussel, 1993) que se constituiu a partir da racialização produzida com a conquista e que está no cerne do sistema-mundo moderno ao considerar esse “Outro” como inferior, sem história, sem passado, sem memória.

Como ensinam Kopenawa e Albert (2015, p. 75):

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte.

Assim, como destacam Kopenawa e Albert (2015) na citação acima, a história dos povos originários para existir não precisa da escrita dos “napê”, os brancos ou não indígenas na língua yanomami. Está inscrita na memória e na relação que os habitantes têm com o território, com a terra-floresta, a Urihi-A yanomami, como este povo se refere à “Terra”, à “Natureza” como ser e território de vida.

Mas, ao contrário, é sob a mentalidade exterior/superior que se tece o processo histórico da região amazônica desde o século XV no momento da disputa entre Portugal e Espanha, as potências colonizadoras de então. Pensamento que levou a ações e políticas que têm a ideia de inferiorização no seu bojo gerando, para além da naturalização da ausência ou a invisibilidade dos povos e habitantes da região, violência, exploração, escravização e extermínio indígena.

Condição que não cessou com a independência da colônia em relação à metrópole, ou com a incorporação da Amazônia(s) ao Brasil imperial em 1823. Situação que atravessa e se acirra nos diferentes períodos e desencadeia diversas formas de exploração de seu solo e subsolo e de sua população. É uma “ofensiva espoliadora sobre/contra a Amazônia(s) e seus povos” (Malheiro; Porto-Gonçalves; Michelotti, 2021) que se faz presente nos ciclos de exploração das drogas do sertão (séc. XVII e XVIII), da borracha (na segunda metade do século XIX e início do séc. XX), da extração predatória de madeira, e chega aos anos recentes, a partir da década de 1950-60, com a implantação dos “grandes projetos” de construção de rodovias (Belém-Brasília, Transamazônica, BR-163, BR-174, entre outras), exploração de energia

hidrelétrica, minério, agroindústria e tudo o mais que alimenta a sanha mercantil capitalista do “povo da mercadoria”, como se refere Davi Kopenawa aos ocidentais ou não indígenas, sobre sua relação de propriedade com o mundo onde tudo vira mercadoria, produto, passível de ser comercializável, inclusive a natureza e a própria vida (Kopenawa; Albert, 2015).

Não se deve perder de vista que a região da atual Amazônia(s) não fazia parte do Brasil até antes da independência brasileira em 1822, pois se constituía na maior parte na Província do Grão-Pará e Maranhão, que respondia diretamente à metrópole, Portugal, como resquício do modelo de capitanias hereditárias no qual as terras colonizadas nestes trópicos foram divididas. E com a independência do Brasil-colônia da metrópole portuguesa, a região tornou-se ponto de disputa entre as elites do então Grão-Pará e do Brasil imperial, sendo então integrada um ano após a independência, em 1823. Nesse jogo de poderes, foi incorporada como região periférica, vazia e atrasada, mas como reserva de uma riqueza a ser explorada, a partir sempre de interesses de fora ou de cima (das elites). O mapa a seguir (Figura 2) dá a dimensão da situação físico-territorial amazônica antes de ser incorporada ao Brasil imperial em 1823.

Figura 2 - Mapa do Brasil e Grão-Pará antes da adesão em 1823 à independência do Brasil



Fonte: Porto-Gonçalves, 2021, p. 27. Reprodução.

Nesse contexto, Malheiro, Porto-Gonçalves e Michelotti (2021, p. 20) fazem uma leitura incisiva do teor predatório da ocupação amazônica para a região e seus habitantes e atualizam a forma brutal do avanço do capitalismo na Amazônia(s) sob a “centralidade assumida pela espoliação na lógica de realização do capital” e as “relações de poder e governo do território”. Os autores assinalam que as ações e políticas desenvolvimentistas para a região nas décadas recentes não apenas foram acirradas, como ganharam a conivência explícita e o patrocínio dos governos e órgãos que deveriam protegê-la e preservá-la.

Corroborando a linha de raciocínio desses autores, Loureiro (2019) considera que esse modelo de desenvolvimento econômico colocou a Amazônia(s) em condição de “fronteira de commodities”. Fator esse que, junto com a situação de exportadora de energia elétrica, a coloca na posição de “região colonizada internamente e explorada nacional e internacionalmente. Tal condição foi gestada pelos governos brasileiros, sua tecnoburocracia, com o apoio das elites nacionais, das corporações econômicas e sob a complacência dos governos locais” (Loureiro, 2019, p. 221). Apesar da discussão sobre internacionalização e soberania da região, vale ressaltar que todo esse processo vem sendo implementado com a participação do capital internacional, seja através de Estados ou de empresas estrangeiras.

Na avaliação de Loureiro (2019, p. 218), o modelo econômico empreendido na região pavimentou o caminho para a situação de “neocolonialismo interno” que a Amazônia(s) vivenciou/a, e diferentemente do período colonial-português, é uma opção do Estado brasileiro, que coloca a região “em condição subordinada e impossibilitada de definir sua própria história e destino”, ignora os direitos e modos de vida da população local, e acirra as desigualdades regionais, obviamente em desfavor da Amazônia(s):

O leque de ações governamentais que configuraram a condição amazônica de colônia do país Brasil não foi decidido externamente ao país. Ao contrário, foram as ações conduzidas pelo governo central para a Amazônia, visando equacionar problemas de outras regiões, de caixa do Tesouro Nacional ou da balança comercial do país. Eis porque após o término da ditadura militar elas prosseguiram e se intensificaram como prática do governo central em relação à região (Loureiro, 2019, p. 220).

Dessa forma, esse “processo civilizatório” imposto à Amazônia(s) teve base na força, na dominação, na exploração, no saque, o que implica também genocídio, desintegração de comunidades indígenas ou apagamento identitário de muitos povos originários da região. Processo que fez com que os indígenas fossem ignorados e excluídos da formação do pensamento histórico e social amazônico, e, por conseguinte, brasileiro, sendo colocados na

marginalidade, invisibilizados e mesmo destituídos de direitos, que vão do reconhecimento aos seus territórios-terra ao corpo-território; ao direito de falar a sua língua originária, ou a portar seu nome étnico. Vale lembrar que os direitos de cidadania que hoje se estendem aos indígenas são conquistas muito recentes, de poucas décadas e até anos atrás, principalmente a partir da Constituição de 1988. E que muitas lutas por direitos ainda estão em curso (demarcação de territórios, educação, etc.) e são permanentes.

2.1.3 Amazônia(s) em resistência continuada

Viezzer e Grondin (2021) apontam que o maior genocídio da história da Humanidade se deu com a invasão europeia nas Américas. Um extermínio continuado desde 1492, que se estendendo ao longo de cinco séculos, deixou um saldo estimado em 70 milhões de vítimas entre os povos originários deste continente, ou seja, cerca de 90% dessa população dos territórios desde a América do Norte aos países andinos.

Como afirma Mignolo (2005, p. 3) sobre o processo colonial na América Latina, “apesar de todo o colonialismo externo e interno, a globalização e outras forças de exploração, não substituiu o passado dos povos originários e não apagou a energia, a força e as memórias do passado indígena, assim como não foram apagadas as histórias e memórias das comunidades afrodescendentes em vários países, inclusive no Brasil”.

Portanto, é importante lembrar que se houve espoliação, violência e exploração, houve também reação, contestação, defesa, resistência. São inúmeros os casos e momentos que mostram levantes contra a política de espoliação contra a região e seus habitantes, como as insurreições de povos indígenas e negros nas várias fases de exploração a que a região foi atravessada no período de subordinação colonial a Portugal, como contra os aldeamentos forçados, as missões, o trabalho forçado, a escravidão, a imposição do modo de vida branco, português, europeu da época. Vide a revolta dos Manaós e dos Mura contra o avanço português na região do Amazonas, o que desencadeou a chamada guerra justa, a matança autorizada de indígenas. As lutas e motins se sucederam também durante o período pós-independência do Brasil, contra a exploração e exclusão social, vindo a culminar na Revolta da Cabanagem (1835-1840). A Cabanagem ou Movimento Cabano, como também é conhecida, foi um levante popular que destituiu e impôs um novo governo na então Província do Grão-Pará, ainda que de forma efêmera, mas um governo que representava a utopia das classes oprimidas de então (Gusmão, 2016; Souza Junior, 2022).

Nas décadas mais recentes, principalmente a partir dos anos 1970/1980, a luta contra as violências e violações contra a região e sua população, seja a herança desses mais de 520 anos de conflitos e opressões, seja como resultado das novas formas de ocupação, por exemplo trazidas com os grandes projetos, ganhou nova dimensão. Se as forças de poder sobre a região se modernizaram com a globalização, a população que se sentiu afetada respondeu com novas frentes de luta e resistência, como a (re)organização dos movimentos sociais, tais como os dos trabalhadores do campo, o movimento indígena, o movimento negro e quilombola, o movimento ambientalista, entre outros.

Nessa conjuntura de mobilização para reivindicação de direitos, que se deu por exemplo com a luta pela abertura da democratização política no Brasil na década de 1970/1980, a Amazônia(s) continua tendo centralidade nas discussões, seja na luta pela terra pelos pequenos agricultores, pela demarcação de territórios indígenas, ou pela preservação da floresta e de seus ecossistemas. Nesse contexto, “o Brasil descobre o Brasil”, isto é, os povos indígenas conquistam visibilidade, seja ao se integrarem como movimento indígena para fortalecer suas reivindicações, seja reinventando novas formas de luta para conquistar direitos, inclusive o direito à visibilidade como sujeitos, como povos indígenas, habitantes originários dessa Amazônia(s) em disputa.

Nesse aspecto, a comunicação e a produção cultural e artística em suas diversas formas e tecnologias, como o rádio/cinema/tv/vídeo, e em particular os cinemas indígenas produzidos pelas várias etnias da Amazônia(s), entram em cena. Nesse movimento, os Mebêngôkre-Kayapó ganharam notoriedade, principalmente nas lutas empreendidas no marco da Constituição de 1988, pela defesa dos seus territórios, seja para a demarcação, seja contra os grandes projetos como as rodovias e hidrelétricas, que impactariam seus territórios de vida, como abordaremos mais especificamente na próxima seção.

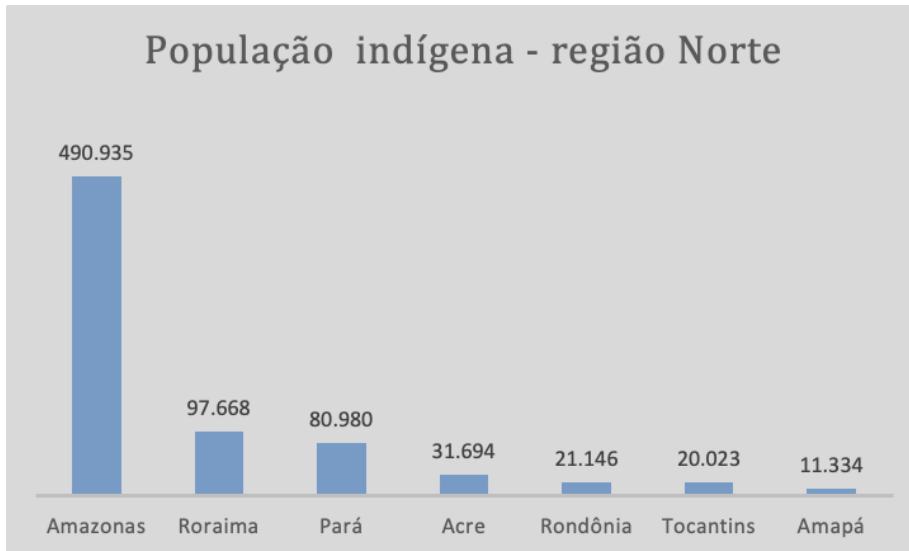
2.2 Os Mebêngôkre-Kayapó e sua história de luta e resistência

No Brasil, segundo o Censo 2022, a população indígena soma 1,7 milhão de pessoas que se declaram indígenas pela cor ou raça ou pelo critério de autodeclaração⁵. Na região Norte

⁵ Segundo o IBGE (2023), no Censo Demográfico 2022, pessoa indígena é a “residente em localidades indígenas que se declarou indígena pelo quesito de cor ou raça ou pelo quesito se considera indígena; ou a pessoa residente fora das localidades indígenas que se declarou indígena no quesito de cor ou raça”.

do país é onde vive a maior parte dessa população, com 753 mil indígenas (44,5%), tendo o Amazonas o primeiro lugar, seguido de Roraima e Pará, como mostra o Gráfico 1 (IBGE, 2023).

Gráfico 1 – População indígena por estados da região Norte



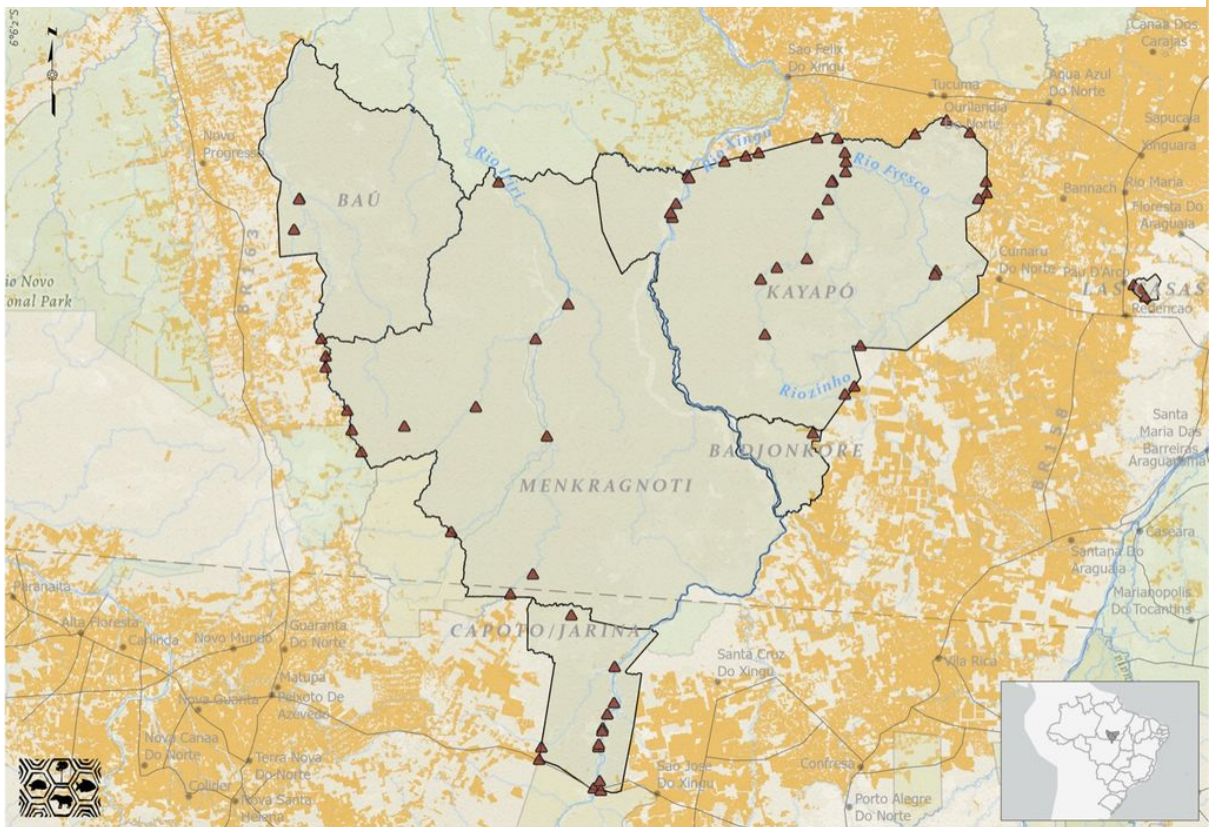
Fonte: IBGE – Censo 2022 – adaptado pela autora.

2.2.1 Quem são e onde vivem os Mebêngôkre-Kayapó

Conforme o Censo 2022, os Mebêngôkre-Kayapó⁶ somam pouco mais de 10 mil pessoas. Eles vivem predominantemente na bacia do rio Xingu na área do centro-sul do Pará e norte de Mato Grosso, em mais de 75 aldeias ao longo das seis Terras Indígenas (TI) já demarcadas da etnia: as terras indígenas Badjônkore, Baú, Kayapó e Las Casas, no estado do Pará; a TI Menkragnoti, que abrange parte dos estados do Pará e Mato Grosso, e a TI Capoto/Jarina, no estado de Mato Grosso, no Território Indígena do Xingu. Juntas, somam cerca de 11 milhões de hectares (IBGE, 2023; AFP, 2021). Na Figura 3 abaixo, pode-se visualizar a localização das Terras Indígenas demarcadas nos dois estados.

⁶ O IBGE, no Censo 2022, grifa Kayapó e considera como uma única etnia ou povo todos os grupos e subgrupos Mebêngôkre, incluindo o Xikrin, a partir da família linguística Jê, que é comum a todos.

Figura 3 - Mapa de localização das Terras Indígenas Mebêngôkre-Kayapó no Pará e Mato Grosso



Fonte: AFP (2021). Reprodução.

Em julho de 2023, a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai) anunciou a aprovação dos estudos de identificação e delimitação de mais uma TI Kayapó, a Terra Indígena Kapôt-Nhĩnore, com área de cerca de 362 mil hectares localizados na divisa dos estados do Pará e Mato Grosso, rodeada por fazendas e áreas de garimpo ilegal. É onde nasceu Ropni, o conhecido cacique Raoni, uma das mais expressivas lideranças da etnia como um todo, onde está sepultado seu pai, o pajé Umoro, e onde o grupo Mebêngôkre-Metyktire ou Metyktire-Kayapó vivia nas décadas de 1940-1950, período de contato com a sociedade brasileira não indígena. A área onde está localizada Kapôt-Nhĩnore é um território considerado sagrado tanto para o povo Mebêngôkre quanto para os Yudjá (Juruna).

A área é contígua ao Território Indígena do Xingu (antigo Parque Nacional do Xingu/Parque Indígena do Xingu), criado em 1961, constituindo-se como a primeira Terra Indígena demarcada no país, a partir de projeto coordenado pelos irmãos sertanistas Cláudio e Orlando Villas-Boas como área de proteção aos povos originários, e onde o grupo Mebêngôkre-Metyktire se estabeleceu desde então. Ocorre que no momento da homologação do Parque pelo governo a área foi diminuída em dez vezes em relação ao projeto original e a região de Kapôt-

Nhĩnore ficou de fora. Desde então vem sendo reivindicada para demarcação pelos Mebêngôkre. O processo legal iniciou na década de 1980, e só em 2023, com o terceiro governo Lula, foi retomado, em mais uma das etapas para a demarcação dessa TI, que ainda deve passar pela fase de declaração, homologação e regularização final (Funai, 2023).

"Mebêngôkre" é o termo de autodenominação na língua materna, originária, que significa "gente do espaço de dentro da(s), ou entre a(s), água(s)", ou "povo ou os homens do buraco d'água". Já o termo "Kayapó" (ou "kaiapó" e "caiapó") é de origem tupi, e significa "como macaco" ou "aqueles que se assemelham aos macacos", nome dado a eles por outras etnias ou por grupos vizinhos, provavelmente em alusão a um ritual em que dançavam com máscaras que imitavam tais animais. Hoje o termo é o mais conhecido e utilizado entre os não indígenas e nas suas relações externas, inclusive com outras etnias. Pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê e à família linguística Jê (Turner, 1992; Bolívar-Urueta, 2014).

No século XIX, quando se deram os primeiros contatos com os exploradores e colonizadores não indígenas, os Mebêngôkre estavam divididos em três grandes grupos: os Irããmranh-re ("os que passeiam nas planícies"), os Goroti Kumrenhtx ("os homens do verdadeiro grande grupo") e os Porekry ("os homens dos pequenos bambus"). É desses três grupos que descendem os atuais sete subgrupos: Gorotire, Kuben-Kran-Kren, Kokraimôro, Kararaô, Mekrangnoti, Metyktire e Xikrin (Turner, 1992; Bolívar-Urueta, 2014; ISA, 2021). Tais subgrupos provavelmente foram originados "por uma longa história de faccionalismo e relações belicosas que foram definindo sua distribuição territorial no pré e pós-contato com os brancos" (Bolívar-Urueta, 2014, p. 4).

Vale salientar que era comum que os vários grupos Mebêngôkre entrassem em conflito entre si, originando cisões e outros subgrupos. Pesquisadores como Turner (1991, 1992) e Arnaud (1987) apontam que pode derivar daí o fato de os Xikrin serem um subgrupo Mebêngôkre, porém se reconheçam como grupo étnico autônomo, sendo mais conhecidos apenas como "Xikrin", que por sua vez hoje se subdividem em outros dois grupos: os Xikrin da TI Trincheira Bacajá e os Xikrin da TI Cateté, ambos ocupando territórios na região centro-sul do Pará.

Os primeiros registros históricos sobre os Mebêngôkre apontam que os vários grupos ocupavam em comum uma região de planície e floresta entre os rios Tocantins e Araguaia, atual estado do Tocantins, cuja travessia supostamente originou a separação do grupo ancestral (Turner, 1992; Arnaud, 1987).

Tradicionalmente um povo seminômade que transitava principalmente na região do Cerrado, os Mebêngôkre-Kayapó viviam em grandes perambulações pelo seu território, o que os fazia mudar também a localização das aldeias. Foi pela pressão da colonização dos ocidentais que eles foram sendo empurrados mais para oeste e para dentro da região da Floresta Amazônica até se estabelecerem principalmente ao longo da bacia do rio Xingu.

Os Irã'amrajre (grupo conhecido como Kayapó do Pau d'Arco), que viviam na região que hoje é o município de Conceição do Araguaia (PA), no sul do Pará, foram os primeiros a fazer o contato dito pacífico com o não indígena por volta de 1859 e tiveram intenso convívio com forasteiros para conseguir armas para as guerras constantes com inimigos ou rivais de outras etnias ou com os não indígenas e até com os outros grupos Mebêngôkre. O grande grupo Gorotire, que hoje vive na região do Xingu e afluentes também no sul do Pará, foi contactado na década de 1930. Com os demais grupos e subgrupos o contato ocorreu nas décadas de 1940 e 1950, como o caso do grupo Mebêngôkre-Metyktire, do atual grupo do cacique Raoni, dado por volta de 1953 (Turner, 1991; 1992, Arnaud, 1987).

Embora sendo povo guerreiro, forte, bravo e temido, ao longo do processo de contato o povo Mebêngôkre sofreu grande impacto diante das doenças advindas dos não indígenas, e alguns grupos foram sendo reduzidos até a extinção, como os Irã'amrajre, e mais recentemente, os Kararaô. O Museu Emílio Goeldi, em Belém, é a instituição que possui a guarda dos registros e acervos do povo Irã'amrajre, com imagens, utensílios e adornos que datam do início do século XX, espólio de missionários como Frei Gil Villanova. Somente a partir da década de 1970, com o início do reconhecimento de direitos como povos originários, que possibilitou assistência à saúde, por exemplo, a população Mebêngôkre-Kayapó voltou a registrar crescimento demográfico (Turner, 1991, 1992; Arnaud, 1987).

Nesse avanço da colonização, os povos indígenas não tinham muita opção: ou resistiam ou sucumbiam. No caso dos Mebêngôkre, eles resistiram de diversas formas, fazendo enfrentamento de muitos modos, inclusive tendo que se adaptarem às condições do novo ambiente e ecossistema que ocupavam à medida que recuavam floresta adentro.

2.2.2 As lutas que emergem do avanço da ocupação oficializada do Centro-Oeste e da Amazônia(s)

O Território Indígena do Xingu, considerado hoje como importante território de mais de 6 mil pessoas de 16 etnias, foi construído como reduto e refúgio dos povos originários a

partir do contato empreendido com a política governamental brasileira de desbravar o interior, ocupar e abrir fronteiras de exploração de recursos para gerar novos dividendos ao país. É resultado da política de integração do Governo Vargas, fruto principalmente da histórica expedição colonizadora patrocinada pelo Estado brasileiro, a Expedição Roncador-Xingu, que partiu em 1943 para colonizar o Centro-Oeste adentro, ficando conhecida como Marcha para o Oeste, e da ação indigenista estatal na época. Foi uma nova frente bandeirante-militar com o objetivo de abrir estradas, pistas de pouso, linhas de energia elétrica e bases militares, ignorando os povos originários e tradicionais que já ocupavam a região.

Vale ressaltar que os próprios irmãos Villas-Boas, Orlando, Cláudio e Leonardo, jovens paulistanos, inicialmente se alistaram em busca de aventura, e só depois ascenderam ao comando e mudaram o rumo de seus interesses. Com Darcy Ribeiro, na época etnólogo do Serviço de Proteção aos Índios - SPI, e o médico Noel Nutels e outros, apresentaram o projeto de demarcação de uma área com o objetivo de preservar o modo de vida dos povos do Alto Xingu e dos que estavam sendo contactados nos movimentos de ocupação. Uma década depois foi implantado o Parque Indígena do Xingu, hoje conhecido como Território Indígena do Xingu (TIX), no norte do estado de Mato Grosso, quase fronteira com o sul do Pará, na região de transição entre o Cerrado e a Floresta Amazônica. Para lá foram remanejados ou fixados os diversos grupos que viviam na região do parque e no entorno, sendo para alguns a única forma de sobrevivência.

Conforme Ailton Krenak (*apud* Kuikuro e Freitas, 2023, p. 240-241), a proposta era “guardar um pedaço da nossa história para que o futuro do Brasil conhecesse povos que viviam na natureza, dentro da floresta, em toda a sua plenitude [...] representava a configuração de um território vasto com florestas, rios, a possibilidade de sustentar a vida daqueles povos por longo tempo”.

Mesmo assim a luta não parou, já que não cessaram as ameaças, as invasões, os desmatamentos e as pressões, pois o TIX virou uma ilha ameaçada por todos os lados, com a abertura das estradas, vilas e cidades. Com o incentivo do governo à ocupação do Centro-Oeste e da Amazônia(s), esse avanço predatório só se intensificou, assim como os atos de resistência por parte dos indígenas, com a interdição de estradas, ou apreensão de funcionários e aeronaves da Funai por diversas etnias.

Por exemplo, em 1971, dez anos após a instalação do Parque, uma nova ameaça se impôs com o início da construção da BR-080, que cortava o TIX e deixaria a maior parte do território dos Kayapó-Metyktire fora da área reivindicada como território Kayapó, mas que

ainda não estava demarcado. Com a rodovia, a invasão e o desmatamento se intensificaram, o que levou a que os Kayapó, já sob a liderança de Raoni, empreendessem denúncias, protestos e uma via-sacra a Brasília em busca de providências. Com a falta de resposta do governo militar da época, os conflitos na região entre indígenas e fazendeiros, madeireiros ou garimpeiros só aumentavam.

Em 1980, os Metyktire, ao tentarem conter a invasão de suas terras, se envolveram num conflito com fazendeiros resultando em onze peões mortos pelos indígenas. Em 1984, outro momento emblemático da luta pelo território culminou com o episódio conhecido como “a guerra da balsa”. Em protesto contra a inércia do processo de demarcação, os Metyktire bloquearam a BR-080, tomaram a balsa que fazia a travessia de veículos no ponto em que a rodovia cortava o Parque Indígena do Xingu, fizeram vários funcionários da Funai reféns, e interromperam o trânsito na região por 42 dias.

De se notar que o caso teve grande repercussão nas mídias nacional e internacional, pois nesse momento Raoni já ganhava notoriedade como líder e diplomata da etnia. Com isso, conseguiram que a demarcação fosse retomada e a área foi homologada no mesmo ano como TI Capoto-Jarina (MT).

Krenak (2023) afirma que as ações empreendidas pelas lideranças do Xingu eram pura diplomacia indígena, já que não havia um arcabouço legal sobre demarcação e proteção aos indígenas. Isso estava implícito no processo de criação do Parque e nas demais regulamentações da Funai, mas só veio a se consolidar com a demarcação do TIX e a Constituição de 1988. “Eles não estavam interpelando o Estado nos tribunais, estavam fazendo diplomacia. E foi a sensível e inteligente diplomacia dessas lideranças que sustentou, até o final da década de 1980, a manutenção daquele território e também uma política do governo brasileiro” (Krenak, 2023, p. 241) para dar-lhes assistência e proteção.

No mesmo sentido, Turner enfatiza tanto o caráter de luta quanto de diplomacia nos embates com o Estado desde a década de 1970.

[...]voltei a campo no momento dos primeiros movimentos kayapó de reconquista de seu território. Estava em discussão a BR-080, aquela estrada que o governo brasileiro tinha secretamente construído e desviado do curso, avançando ao norte do Parque do Xingu. O Ministro do Interior, acho que se chamava Cavalcanti, tinha conspirado com empresas de grileiros, imobiliárias e fazendas para cortar toda essa seção do Parque e vendê-la para particulares. Os Kayapó tinham mudado comunidades inteiras para lá porque os diretores do Parque, os irmãos Villas-Boas, tinham insistido para que voltassem para sua antiga área, que ficou dentro dos limites do Parque, para ficarem mais seguros. Eles estavam lá e, de repente, deram-se conta de que foram traídos pelo governo. Começou um movimento de resistência que foi uma semente, foi o ponto

embrionário do desenvolvimento dessa campanha brilhante que se desenrolou nos anos seguintes. Houve luta armada e por volta de cinquenta invasores e grileiros brasileiros foram mortos em assaltos que os Kayapó fizeram contra os posseiros, caçadores de peles, pescadores e fazendeiros. Também capturaram os garimpos que tinham sido abertos a leste. Levou quase vinte anos, mas finalmente o governo recuou e concedeu todo o território que ele tinha tentado cortar e declarou esse território como reserva kayapó. [...] Foi uma combinação de luta armada, diplomacia muito inteligente, manipulação de imagem e utilização de meios de comunicação contemporâneos, como televisão, rádio e mídia impressa. Em consequência, acho que os Kayapó se tornaram o grupo indígena talvez mais imponente e bem conhecido popularmente em todo o país (Turner *apud* Lima; Smiljanic; Fernandes, 2008, p. 141).

Além da demarcação do território onde o grupo Metyktire vive até hoje, do acordo saiu também a nomeação para a direção do Parque, do sobrinho de Raoni, Megaron Txucarramãe, uma das lideranças atuais do povo Mebêngôkre, atualmente cacique na aldeia Piaraçu, onde vive Raoni. Megaron então se tornou o primeiro indígena a assumir a direção do TIX. Além disso, o trecho da rodovia foi alterado, e a operação da balsa também passou a ser administrada pelos Kayapó como compensação pelos impactos da rodovia sobre o território, tornando-se importante fonte de renda para a comunidade Metyktire (Frota, 2000; Valente, 2020; Kuikuro; Freitas, 2023).

Cabe destacar que os demais grupos Mebêngôkre-Kayapó que vivem no Pará tinham relação com os de Mato Grosso, empreendiam as lutas e reivindicações conjuntas, mas muito mais de forma independente. Foi a partir das décadas de 1970 e 1980 que os grupos estreitaram ainda mais as relações, por meio das lutas contra as ameaças a seus territórios. Nas terras Kayapó, no Pará, o embate contra a invasão era tão ou mais forte que em Mato Grosso, principalmente com a descoberta de ouro em terras Kayapó, no sul do estado. O fluxo de centenas de garimpeiros para a área e a abertura de minas ilegais ou com a anuência do Governo geraram conflitos e enfrentamentos, com apreensão e queima de equipamentos, retenção de aeronaves para forçar a intervenção da Funai, expulsão de garimpeiros pelos Kayapó, confronto armado, entre outras ações. Foi um momento de intenso debate sobre a concessão ou exploração de minério pelos próprios indígenas, o que ainda chegou a ser feito com os Kayapó recebendo uma porcentagem, gerando inclusive conflitos internos no grupo. A demarcação das terras Kayapó no sul do Pará entrou em pauta nas negociações e a TI Kayapó foi homologada em 1991.

Nesse período das décadas de 70-80 a Amazônia(s) estava sendo rasgada com a rodovia Transamazônica e a Santarém-Cuiabá, a construção da hidrelétrica de Tucuruí, a exploração de minério de Carajás, entre outros projetos que faziam parte da política estatal de ocupação do “vazio amazônico”. A colonização agora se dava por terra e não mais pelos rios. Nesse período,

houve um movimento de migração massiva de trabalhadores do Nordeste para “ocupar” a Amazônia(s), incentivados pelo Governo, a exemplo do que ocorreu no período da borracha.

Nestes anos mais recentes das primeiras décadas do século XXI, essa região de floresta e cerrado na borda da região amazônica onde vivem os Mebêngôkre-Kayapó tem sido uma das mais afetadas pelo desmatamento ilegal e queimadas para fins de comércio de madeira, estabelecimento da pecuária e monocultura de soja, que a fizeram ficar conhecida como o arco do desmatamento. Não por acaso, três dos municípios onde se localiza a maior parte das terras Kayapó, que são Novo Progresso, Altamira e São Félix do Xingu, foram palco do “dia do fogo”, em 10 de agosto de 2019, no primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro, quando ruralistas, em uma ação criminosa orquestrada e combinada via redes sociais, fizeram uma série coordenada de incêndios florestais a partir das margens da BR-163, que corta o Pará e Mato Grosso, fazendo a região bater recorde histórico de focos de incêndio em apenas um dia, mostrando que esse processo só se acirrou.

2.2.3 A emergência das lideranças e o protagonismo do povo Mebêngôkre-Kayapó nas lutas por direitos na década de 1980

Nesse cenário de conflitos e resistência nas décadas de 1970-1980, o cacique Raoni Metyktire-Kayapó passou a ser conhecido nacional e internacionalmente como principal liderança da etnia Mebêngôkre, por estar à frente do movimento das ações de protesto, reivindicações e negociações, com firmeza e diplomacia, tornando-se presença constante na grande imprensa.

É também desse contexto que emergiu o cacique Paulinho Payakan, uma das lideranças dos Mebêngôkre-Kayapó do Pará, que se tornou referência nas lutas da etnia e no movimento indígena que se fortalecia naquele momento no Brasil.

A década de 1980 foi momento de intensa mobilização da sociedade brasileira pela redemocratização do país, com o fortalecimento e emergência de movimentos sociais organizados exigindo a abertura política e a instalação de uma Assembleia Constituinte.

Entre 1987 e 1988 o Congresso Nacional foi palco de intensos debates sobre a elaboração da nova Constituição, dos quais participaram os diversos setores sociais organizados. O movimento indígena se fortaleceu com a adesão das diversas etnias do país e passou a ser protagonista das reivindicações de direitos na nova Carta Magna. Raoni, Paulinho Payakan, Ailton Krenak, David Kopenawa, Marcos Terena, entre outras lideranças, tornaram-

se uma espécie de linha de frente do movimento nas discussões em Brasília. Krenak, como presidente da União dos Povos Indígenas (UNI), protagonizou uma das cenas mais emblemáticas, e midiáticas, das lutas indígenas por direitos, quando discursou no plenário do Congresso Nacional em 4 de setembro de 1987, para defender a emenda sobre direitos indígenas. Vestido de terno branco e gravata, pintou o rosto com a tintura preta de jenipapo para protestar contra os termos do anteprojeto que vinha sendo discutido, muito aquém das reivindicações apresentadas.

No cenário de negociações, os Mebêngôkre-Kayapó estavam sempre presentes e ganhavam notoriedade nas ações de mobilização, como podemos notar a partir do resumo de notícias da época na Figura 4, e na foto da ocupação no Congresso (Figura 5).

Figura 4 - Exemplos de ações noticiadas sobre a participação dos Kayapó em Brasília na mobilização da Constituinte de 1988

<p>“Lobby” de índio é pajelança</p> <p>Afastar os maus espíritos e atrair os bons para proteger os constituintes. Essa a razão da pajelança que os índios realizaram ontem na rampa do Congresso Nacional. Pouco antes da pajelança, os índios foram até o gabinete da figura mais importante da Constituinte e o convidaram a participar do ritual. Ulysses Guimarães frustrou-os, alegando estar muito ocupado. Mesmo assim ganhou um cocar de presente dos Txucarramãe, do parque do Xingu. Mas os índios não estiveram em Brasília apenas para um ato de boa vontade. Eles queriam também entregar à Subcomissão de Minorias a proposta do deputado José Carlos Sabóia (PMDB-MA), que lhes assegura para a futura Constituição o direito à terra e à organização social própria. (OESP, 23/04/87)</p>	<p>Sem bordunas, Kaiapó tomam conta do plenário</p> <p>Paramentados para a guerra, mas trazendo nas mãos ao invés de bordunas uma câmera de vídeo, 60 lideranças Kaiapó do sul do Pará alteraram, ontem, a rotina de votações no plenário da Constituinte. O conselho de anciãos das tribos veio a Brasília solicitar ao presidente da Constituinte, Ulysses Guimarães, que os direitos garantidos aos índios na Constituição sejam extensivos a todos, mesmo para as tribos onde o progresso da civilização branca já deixou sua influência. Os 60 caciques reclamam que o texto do relator Bernardo Cabral a ser votado no título VIII, restringe os direitos à terra, à ocupação e à livre manifestação das tradições e atividades indígenas, e pedem a Ulysses a análise de emendas favoráveis a todas as tribos e não somente àquelas onde não há um maior contato social. “Vimos solicitar que o presidente da Constituinte, o homem que está levando à frente os planos que definirão nossos destinos, esteja atento quando da votação de matérias que nos dizem respeito”, explicou o coordenador nacional do movimento direitos indígenas na Constituinte, Ailton Krenak. (O Liberal, 19/03/88)</p>	<p>Vigília indígena no Congresso</p> <p>Cerca de 120 índios de 50 povos de várias regiões do país, tendo na linha de frente os Kaiapó, permaneceram em Brasília por três semanas vigiando as negociações das lideranças partidárias e aguardando a votação do capítulo “Dos Índios”. Tiveram o apoio do Cimi para alojamento e alimentação nas dependências de uma escola católica. A vigília foi instalada no auditório anexo ao gabinete da liderança do PMDB onde funcionava a sala de negociações dos parlamentares. A imprensa deu ampla cobertura ao evento e o prolongamento das negociações gerou situações de impaciência e cansaço entre os índios, entremeados de cantos de guerra puxados pelos Kaiapó e uma constante interpeleção dos parlamentares que entravam e saíam da sala de negociações. Assessores de várias organizações de apoio aos índios permaneceram na vigília acompanhando as negociações e fazendo traduções e avaliações do andamento dos trabalhos para os índios. (maio/88)</p>
--	---	---

Fonte: CEDI (1991, p. 16/27).

Figura 5 - Indígenas de várias etnias, à frente, os Kayapó, ocupam em vigília o auditório da liderança do PMDB, que na sala ao lado discutia o capítulo dos direitos indígenas da Constituição, em 31 de maio de 1988



Fonte: Kuikuro; Freitas (2023, p. 150-151). Fotografia: Beto Ricardo/ISA (reprodução).

Trajados com seus adornos e pinturas tradicionais, e armados para guerra, ocupavam os locais de debates, sentavam-se à mesa de negociações, enchiam o plenário e exigiam ser ouvidos. Assim, conquistaram visibilidade nas imprensas nacional e internacional, e agenciaram a opinião pública para o debate, nem sempre a favor deles, pois também se formou uma intensa campanha de difamação contra os povos indígenas e seus direitos.

Entretanto, sem dúvida como resultado dessas reivindicações, protestos, manifestações e diálogos, a Constituição de 1988 é considerada um marco na conquista e garantia de direitos aos indígenas, dedicando-lhes um capítulo específico (Capítulo VIII - Dos Índios), além de outros dispositivos, estabelecendo novos parâmetros na relação Estado, sociedade brasileira e povos indígenas. A nova Constituição lhes “assegura o direito a viver conforme seus usos, ritos e tradições e estipula que é dever do Estado brasileiro prover as condições mínimas para essa sobrevivência física e cultural” (Beltrão; Lacerda, 2017, p. 45). Um avanço em relação às normas vigentes até então, nas quais a essência era a perspectiva assimilacionista da “integração” à sociedade não indígena.

Por outro lado, o movimento ambientalista também ganhava fôlego, e tinha como uma das bandeiras de mobilização o reconhecimento da importância da Amazônia(s) para o equilíbrio ambiental do planeta. Com isso, os ativistas e ambientalistas se aliaram ao movimento indígena pela demarcação das terras, proteção e preservação das florestas no país. Vale ressaltar que nesse ponto também os indígenas já estavam liderando mobilizações. Ailton Krenak, em 1980, participou da criação da Aliança dos Povos da Floresta, que reunia lideranças indígenas, ribeirinhos e seringueiros na Amazônia, com o objetivo de reivindicar demarcações de territórios indígenas e a criação de reservas extrativistas. Chico Mendes foi a expressão maior dessa aliança, e por sua atuação foi assassinado no final de 1988. Raoni e Payakan lideravam movimentos pelo lado dos Kayapó, e Davi Yanomami também era reconhecida liderança na luta pela demarcação de suas terras, depois de ver seu povo ser quase exterminado por doenças como malária e tuberculose trazidas pelas invasões de garimpeiros.

Nesse contexto de luta de defesa ambiental e direitos indígenas na Amazônia(s), em 1989 mais um capítulo emblemático de luta e resistência indígena foi protagonizado pelos Mebêngôkre-Kayapó, no já célebre 1º Encontro das Nações Indígenas do Xingu, em Altamira, em fevereiro daquele ano. Tendo Payakan como um dos organizadores, o encontro foi criado para discutir o projeto de construção de um conjunto de barragens no Xingu, entre elas, a usina Kararaô, nome original da atual usina Belo Monte, que iria inundar áreas que abrangeriam terras indígenas, incluindo as Kayapó. Além do fato de o nome ser um grito de guerra e de uma aldeia de um grupo Mebêngôkre, o que eles consideravam uma ofensa, uma violência simbólica.

Um ano antes, Payakan empreendeu uma campanha, que incluiu uma viagem aos Estados Unidos, para divulgar e pedir apoio à mobilização. Turner (1991, p. 69), anfitrião da liderança naquele país, relata que “à medida que nossas discussões avançavam, eu me dei conta da dimensão em que Payakan estava imaginando Altamira como um evento midiático, e especificamente como um gigantesco drama para um filme/vídeo através do qual os Kayapó poderiam alcançar a opinião pública em todo o Brasil, Europa e América do Norte”.

Em alguma medida, a estratégia alcançou êxito e se transformou em um ato internacional com grande afluxo de ativistas e jornalistas do mundo todo. Apesar da presença de membros e lideranças de outras etnias, os Kayapó tomaram o protagonismo do evento. Isso se confirmou quando Tuíre Kayapó, em protesto inusitado, colocou seu terçado no rosto do então presidente da Eletronorte, José Antônio Muniz Lopes, e sua imagem ganhou projeção no mundo todo e se transformou em uma imagem ícone da resistência indígena.

Como resultado dessas mobilizações, o projeto foi paralisado, mas a vitória foi parcial e temporária. Duas décadas depois, reformulado e com o nome de Belo Monte, o projeto foi retomado já no governo Lula, e a primeira fase das operações da usina foi inaugurada no governo de Dilma Roussef, em 2016.

De se notar que o protagonismo dos Mebêngôkre-Kayapó no encontro de Altamira fortaleceu ainda mais o ímpeto e a imagem do cacique Raoni e Paulinho Payakan na defesa das terras e dos povos indígenas e o meio ambiente. Graças a essa visibilidade os Mebêngôkre-Kayapó foram convidados a ir ao Canadá em 1992 para apoiar os Cree, que também lutavam contra a construção de uma hidrelétrica em suas terras.

O líder Raoni fez aliança com chefes de Estado e artistas, e começou uma viagem pelo mundo para denunciar a devastação das florestas e em busca de apoio para a demarcação de territórios indígenas e da preservação ambiental, inclusive sendo recebido pelo papa João Paulo II. Embora não estivesse sozinho na luta, tendo sempre a companhia de outras lideranças, era para Raoni que as lentes da grande mídia se voltavam e ele ganhava as páginas de jornais e revistas, ou era tema de reportagens e filmes.

Esse contato intenso com os meios de comunicação e informação pelas lideranças Kayapó despertou a visão deles para o potencial que esses meios e tecnologias podiam oferecer, como as gravações de confrontos políticos e negociações com autoridades, ou reuniões de lideranças das diferentes aldeias ou etnias para resolver questões comuns a todos, potencializando as lutas políticas e culturais da etnia e dos povos indígenas como um todo (Turner, 1991, 1993). Na próxima seção vamos refletir sobre como essa notoriedade e contato com os meios de comunicação têm relação com o cinema Mebêngôkre-Kayapó.

2.3 O embrião do cinema indígena no país: os Mebêngôkre-Kayapó em relação histórica com a imagem audiovisual

Nesta seção, apresento um panorama sobre o primeiro momento da relação dos Mebêngôkre-Kayapó com as tecnologias de comunicação audiovisual nas décadas de 1980 e 1990 e a primeira fase do cinema Mebêngôkre-Kayapó. A proposta é compreender como eles se tornaram pioneiros no uso do cinema como aliado na reivindicação de direitos, consagrando-se como o primeiro povo indígena no país a produzir suas próprias imagens e a fazer uso político delas, em meados da década de 1980. O que nos sugere a considerar que essa experiência é o embrião do cinema indígena propriamente dito no Brasil, e que, portanto, se dá na Amazônia(s).

O contato dos povos originários e tradicionais da Amazônia(s) com a imagem audiovisual acompanha o desenvolvimento do cinema desde os seus primórdios, assim como a produção de cinema segue e documenta o processo histórico de ocupação da região. Com isso, a relação estreita que os Mebêngôkre-Kayapó desenvolveram com os meios e tecnologias audiovisuais também vem na esteira desses contatos interculturais que se estabelecem e se intensificam a partir da segunda metade do século XX.

2.3.1 A Amazônia(s) como foco de lentes colonialistas desde os primórdios do cinema

Desde a invenção da máquina de filmar, em 1896, na França, que marca a invenção do cinema, ocorreu um movimento de aventureiros pelas mais diferentes regiões do planeta, a fim de registrar imagens de “povos e paisagens, antes pintadas por viajantes e cientistas e, depois, retratadas pela fotografia. A grande novidade agora era que pessoas e imagens estavam em movimento” (Costa; Lobo, 2005, p. 295). Isso porque, além de o cinema nascer como meio de entretenimento popular, a produção cinematográfica nas primeiras décadas era de registros de viagens, *vistas* de lugares, pequenos filmes de não ficção e cinejornais.

Logo a propaganda sobre a Amazônia(s) e o imaginário que se formou como local inóspito, de beleza natural, e riqueza econômica, atraíram tais cinegrafistas e aventureiros. Como reflexo do que estava ocorrendo em outras partes do mundo, eles vinham em busca de imagens de locais e população “exóticos”, ou imagens curiosas ou sensacionalistas, para exibir à população numa espécie de cinema mambembe.

Por outro lado, a fase inicial da invenção e desenvolvimento desse novo meio de comunicação e entretenimento, na virada do século XIX para o XX, coincide com o período de riqueza econômica do ciclo da borracha que a região vivenciou, em que o Pará e o Amazonas tornam-se importantes centros culturais do país, e com isso também polos de produção e exibição cinematográfica. Um símbolo da efervescência da época é o centenário cinema Olympia, inaugurado em Belém em 1912⁷. Movimento semelhante ocorre em outros estados, com inauguração de salas de cinema e intensa atividade de produção e exibição, como no Amazonas, Acre, Roraima e Rondônia (Costa; Lobo, 2005; Lobato, 1987).

⁷ Considerada atualmente a sala de cinema mais antiga do país em funcionamento, é um dos poucos sobreviventes cinemas de rua no Brasil. Em 2006 o governo municipal de Belém encampou a administração do local quando o Grupo Severiano Ribeiro, então proprietário da sala, anunciou seu fechamento. Em 2024 o cine Olympia passa por mais uma reforma, mas continua em atividade.

Nesse período “a região foi percorrida por dezenas de exibidores ambulantes de empresas famosas como a Pathé-Frères e a Gaumont, que realizaram tomadas da selva e do cotidiano das cidades amazônicas”, como relatam Costa e Lobo (2005, p. 295). Paralelamente, o cinegrafista tomou o lugar dos cronistas e fotógrafos que acompanhavam as expedições científicas, com o objetivo de registrar as atividades, os lugares e seus habitantes.

Nesse contexto se dá o início da produção de imagens sobre os povos indígenas da Amazônia(s), sob duas frentes: o patrocínio do próprio Governo, de um lado, e de grandes empresários da região, de outro. Ambos faziam a contratação de seus próprios cinegrafistas para registrar suas atividades. Um exemplo é o caso de Silvino Santos, português que chegou a Belém em 1899, aos 14 anos de idade, foi para o Peru como fotógrafo, depois se radicou em Manaus em 1910. Ele entrou para o cinema como cinegrafista particular de J. C. Arana, um dos maiores seringalistas na Amazônia(s). J. C. Arana foi acusado de promover massacres contra indígenas da região, e contratou Silvino para fazer filmes sobre suas atividades como forma de provar sua inocência e boa ação diante das cortes de justiça de Londres. Depois, Silvino trabalhou para outro industrial da borracha, J. G. Araújo, e produziu centenas de filmes, entre eles três longas-metragens e mais de uma dezena de curtas exibidos no país e no exterior (Costa; Lobo, 2005; Lobato, 1987). Como assinala Lobato (1987, p. 73), “as populações indígenas são personagens constantes da obra de Silvino”.

Em outra frente, a partir de 1914, em diferentes estados da região amazônica os povos indígenas são retratados nos filmes feitos pelo major Thomaz Reis, o cinegrafista da comissão Rondon, liderada pelo marechal Cândido Rondon, também chefe do SPI, o Serviço de Proteção aos Índios (precedente da Funai). A comissão viajava pelo país instalando as linhas de transmissão telegráfica desde 1907, mas também tinha “como incumbência a ‘pacificação’ de grupos indígenas brasileiros já que cortava áreas habitadas por diversas etnias, observando sempre o lema rondoniano: ‘morrer se preciso for, matar nunca’” (Lobato, 1987, p. 74). E como era comum, essa expedição tinha o seu cinegrafista, ou seja, um operador de câmera de cinema para registrar os trabalhos da equipe, mas também o contato com os “não civilizados”, aos moldes dos cronistas dos colonizadores europeus dos tempos do Brasil colônia. São legados da Comissão Rondon e major Tomaz Reis, filmes como Sertões de Mato Grosso (1913), Rituais e Festas Bororo (1917), Ronuro Selvas do Xingu (1924), Viagem ao Roraimã (1927), Ao Redor do Brasil (1932), entre outros, produzidos para exaltar e valorizar o trabalho da Comissão ao Governo, e que hoje são importantes registros do contato com os povos indígenas (Bizarria, 2018; Kuikuro; Freitas, 2023; Lobato, 1987).

Com o início da política de interiorização do país na década de 1940, esse contato dos produtores de imagens se intensifica entre as diversas etnias, principalmente da região entre o Pará e Mato Grosso, com a implantação do Território Indígena do Xingu, e várias etnias passam a ser retratadas nos filmes. As expedições do SPI chegam ao Alto-Xingu, e em 1944-45 produzem cinejornais sobre a região. Nos registros da época é comum ver indígenas com uma câmera na mão ou ao redor dela, mas como curiosos sobre a máquina, e não como produtores de suas imagens, como nas fotos nas Figuras 6 e 7 (Kuikuro; Freitas, 2023).

Figura 6 - Criança Kayapó na aldeia Porori, 1968.



Fonte: Acervo de Jesco von Puttkamer / PUC Goiás/IGPA.

Figura 7 - Criança Kayapó na aldeia Porori, 1968. Foto de Jesco von Puttkamer / PUC Goiás/IGPA



Fonte: Kuikuro; Freitas (2023, p. 6-9). Reprodução.

Ao analisar a construção das identidades dos povos amazônicos no documentário, visto que o formato de filmes de não ficção é o que predomina durante toda a primeira metade do primeiro século do cinema na região, Bizarria (2008) observa que o que é comum em todo esse percurso é o predomínio do registro dos povos indígenas retratados como o “Outro”, o “diferente”, o “exótico”. E observamos que esse olhar prevalece ainda no século XXI.

2.3.2 O pioneirismo dos Mebêngôkre-Kayapó como cineastas

Do contato com essas expedições, os Mebêngôkre iniciam uma relação estreita com o cinema, pois, como observa Turner (1991, p. 68), “os primeiros contatos pacíficos entre os Kayapó Mentuktyre ou ‘Txukarramae’ do Xingu e representantes brasileiros em 1952-53 foram filmados”. A partir daí, vários fatores se somam, culminando três décadas depois na experiência pioneira de produção de filmes pelos próprios Mebêngôkre-Kayapó, como demonstraremos nesta seção.

O cineasta inglês Adrian Cowell, em entrevista a Soranz (2020), relata que em sua primeira viagem ao Brasil, em 1958, quando ainda dava os primeiros passos como cineasta, integrou uma das viagens com os irmãos Villas-Boas, cujo objetivo era a demarcação do centro geográfico do país, em Mato Grosso, e um dos integrantes da expedição era o jovem Raoni, que despontava como liderança dos Metyktire-Kayapó. Nessa época, segunda metade da década de 1950, as expedições de pesquisadores, antropólogos e indigenistas ainda tinham o caráter aventureiro, e se faziam acompanhar por jornalistas, fotógrafos e cineastas, mas já com outro viés, na esteira do olhar crítico da nova antropologia, que começava a questionar o olhar positivista da antropologia e etnografia clássicas. Cowell estabeleceu uma relação estreita com antropólogos, indigenistas, sertanistas e com indígenas, e nas décadas seguintes produziu uma vasta obra documental de filmes e séries de TV, denunciando a devastação e ameaças à Amazônia(s) e seus povos originários.

Outro caso semelhante é do antropólogo, fotógrafo e documentarista brasileiro-alemão Jesco Von Puttkamer, considerado o precursor da antropologia visual no Brasil. Na década de 1960 ele também se integrou às expedições dos Villas-Boas na Marcha para o Oeste, e travou intenso contato com os indígenas. Participou dos primeiros contatos com os povos do Xingu, incluindo os Kayapó, foi parceiro de Adrian Cowell em filmes para TVs estrangeiras, fez artigos e reportagens fotográficas para a revista National Geographic, além de seus próprios filmes documentários. Por 40 anos se dedicou a acompanhar as comunidades indígenas,

fotografou e filmou 60 etnias. Com isso foi através de sua atuação que muitas etnias tiveram o primeiro contato com as câmeras de fotografia ou de cinema, a exemplo das fotos nas Figuras 6 e 7 acima.

Foi também no início da década de 1960 que o antropólogo e professor estadunidense Terence Turner iniciou uma relação com os Mebêngôkre-Kayapó que seria decisiva para a inserção do cinema e audiovisual entre essa etnia. Turner veio fazer sua tese de doutorado com pesquisa dos grupos Mebêngôkre-Kayapó de Gorotire, no Pará, e Metyktire, de Mato Grosso, entre 1962 e 1965, criou uma relação próxima e duradoura com eles e se engajou na defesa das questões indígenas e ambientais dos Mebêngôkre. Na década seguinte, em 1976, trabalhou com os Kayapó como consultor antropológico em filmes da TV britânica BBC, e em 1987 com outro canal também britânico, a TV Granada. Ele intermediou a negociação para que os Kayapó conseguissem suas primeiras câmeras como contrapartida desses e outros projetos que chegavam às aldeias interessados em filmá-los.

Outro fato importante nesse aspecto de introdução das tecnologias da imagem na vida dos Mebêngôkre-Kayapó é que na virada da década de 1970 para 1980, Raoni foi protagonista do filme documentário que leva seu nome, “Raoni” (1978), dirigido pelos cineastas belga Jean-Pierre Dutilleux e brasileiro Luiz Carlos Saldanha. O filme fez um sucesso estrondoso: ganhou cinco prêmios no Festival de Cinema de Gramado em 1979 (incluindo Melhor Filme), o de Melhor Documentário no Festival Internacional de Cinema de São Francisco (EUA), e foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário. A versão em inglês foi narrada por Marlon Brando, um dos mais importantes artistas de cinema da época. O filme deu projeção internacional a Raoni, tornando-o liderança símbolo da luta pela demarcação e preservação de terras indígenas e da Floresta Amazônica. O diretor belga iniciou uma parceria com o cacique e foi responsável pela campanha internacional de divulgação e arrecadação de recursos para a causa indígena que viria a ser empreendida por Raoni nos anos seguintes.

Em 1985, os antropólogos e documentaristas Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Rios, através da coordenação do Parque Indígena do Xingu, chegaram aos Metyktire vindos do Rio de Janeiro para atender ao desejo destes de aprender a usar a câmera e fazer filmes: “em 1985, iniciamos o primeiro projeto de mídia indígena brasileira, intitulado Mekaron Opoi D'joi, através do qual alguns membros de grupos Kayapós, aprenderam a trabalhar com a tecnologia de vídeo” (Frota, 2000, p. 91). O projeto durou dois anos e se estabeleceu como forma de registro e documentação das atividades cotidianas, das danças, festas, construção de novas aldeias e como modo de comunicação entre os diferentes grupos e aldeias de Mato Grosso e

Pará. Com isso os Mebêngôkre-Kayapó estabeleceram uma rede de troca de mensagens em vídeo por fitas VHS, o que antes vinha ocorrendo via radiotransmissor. Como relatam Pereira, Frota e Rios (1987, p. 81-82), o objetivo dos Kayapó era claro desde o início: “fortalecer sua posição e fazer do vídeo uma estratégia de enfrentamento político frente ao Governo e sua política indigenista”.

Nesse período também, os Metyktire conseguiram como contrapartida de uma TV britânica uma unidade completa de vídeo, com câmera e ilha de edição, e os Mebêngôkre de Gorotire obtiveram outros equipamentos com recursos próprios, como câmeras, aparelhos de videocassete e monitores de TV. Assim deram continuidade à iniciativa de tornarem-se autores de suas imagens, tendo soberania sobre seu uso (Pereira; Frota; Rios, 1987; Turner, 1991).

Por outro lado, era o momento das discussões da Assembleia Constituinte de 1988 e então a presença de algum Mebêngôkre-Kayapó portando a câmera, filmando as atividades em Brasília, passou a ser constante. A ordem era registrar as reuniões, atos, manifestações e enviar para os que estavam nas aldeias acompanharem o que acontecia, além de documentar as promessas e acordos com os políticos. Kiabieti Metyktire, considerado o primeiro cineasta Mebêngôkre, foi um dos designados para a missão, como vemos na Figura 8.

Figura 8 - Frame do filme “Wamã Mekaron Opojdwjy”



Fonte: Coletivo Bature, 2023.

No encontro de 1989 em Altamira, a presença dos cineastas Kayapó também se repetiu. Payakan, à frente da organização do evento pelos povos do Pará, designou Mokuká, da aldeia Aukre (PA), para registrar o momento, enquanto Kiabieti veio de Mato Grosso na delegação de Raoni com a mesma missão (Turner, 1991). No filme “Wamã Mekaron Opojdwjy”, produzido pelo Coletivo Beture para uma exposição em 2023, Kiabieti conta sobre sua motivação em fazer filmes e sua participação nos grandes eventos de mobilização daquele momento.

Eu filmava as histórias sendo contadas, reuniões, festas, eventos. Foi pensando nos meus filhos e netos que gostei de registrar todas essas imagens. Foi pra meus filhos crescerem e continuar vivendo nossa cultura, e também pra nós assistirmos nossa própria imagem [...]. Eu fui chamado para ir na mobilização contra a construção da barragem que na época se chamava Kararaô. Usei a câmera de um branco pra fazer as imagens do movimento de luta contra a barragem, e assim fiquei conhecido (Wamã Mekaron, 2023).

Figura 9 - Frame do filme Wamã Mekaron Opojdwjy



Fonte: Coletivo Beture, 2023.

Turner foi então demandado pelos Kayapó, especialmente por Payakan, para os ajudar a levar adiante a determinação de formar mais cineastas da etnia, inclusive com vistas a um “programa abrangente de autodocumentação cultural Kayapó através de vídeo” (Turner, 1991, p. 70, tradução nossa). Assim, entre 1990 e 1992, com apoio financeiro da fundação estadunidense Spencer Foundation, ele realizou o Projeto Vídeo Kayapó (The Kayapo Video Project), para capacitação dos indígenas no uso de ferramentas e recursos audiovisuais. O

projeto teve participação do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo, do cineasta e indigenista Vincent Carelli e da antropóloga Virginia Valadão, que desde 1986 realizavam o projeto Vídeo Nas Aldeias, que vinha produzindo filmes com a participação de indígenas em várias aldeias e etnias na Amazônia(s). Eram filmes indigenistas, dirigidos por Carelli com a participação dos indígenas. Essa parceria entre Turner e o VNA possibilitou o treinamento em edição de alguns indígenas Kayapó, assim como o arquivamento em melhores condições do vasto material filmado pelos novos cineastas (Turner, 1991, 1993).

Nesse cenário de ações e mudanças intensas dos anos 1980, os Mebêngôkre-Kayapó tiveram ampla visibilidade nacional e internacional, nem sempre de forma positiva, mas de qualquer modo ficaram conhecidos e entraram no imaginário da sociedade brasileira, ora como guerreiros, destemidos, como defensores de seu território, seu povo e do meio ambiente, mas também como “índios hi-tech” ou “índios com câmera”, em referência ao fato de serem vistos com aparelhos tecnológicos dos “brancos”, desde rádios e gravadores a câmeras, que àquela altura eram mais utilizados por profissionais de TV ou cinema. De qualquer modo, adentraram a mente e o imaginário afora. Turner (1991) analisa que eles ganharam notoriedade pelos usos que eles mesmos fizeram da mídia visual e do vídeo e pela autoconsciência histórica, política e cultural que desenvolveram nesse processo.

Uma característica marcante desse uso autoconsciente da mídia televisiva foi a presença de pessoas Kayapó com câmeras de vídeo nesses eventos, não apenas para fazer um registro em vídeo para os Kayapó, mas para serem vistos e registrados no ato de fazê-lo pela mídia televisiva nacional e internacional que acompanhou essas demonstrações em grande número.[...] O meta-ponto apresentado por essas videocâmeras Kayapó foi que a mídia ocidental não detinha mais o monopólio da imagem, com todo o poder de definir a natureza e o significado dos eventos e, incidentalmente, de reproduzir o contraste entre a sociedade dominante (aqueles que controlam a tecnologia e tiram as fotos) e os primitivos subordinados (aqueles cujas fotos são tiradas) que isso implica. [...] Essa capacidade sofisticada dos Kayapó de imaginar e planejar como eles e suas ações apareceriam através dos olhos da mídia televisiva da cultura dominante, sem dúvida, deveu-se muito à sua experiência crescente de usar essa mídia, bem como de ver vídeos deles mesmos e de outros povos indígenas feitos por ocidentais (Turner, 1991, p. 70).

Em entrevista a Lima, Smiljanic e Fernandes (2008, p. 141), Turner avalia que os Kayapó se tornaram conhecidos na sociedade nacional como um grupo imponente através de “uma combinação de luta armada, diplomacia muito inteligente, manipulação de imagem e utilização dos meios de comunicação contemporâneos”.

Vale destacar que o breve panorama relacionado acima mostra que o contexto da época propiciou condições para que os Mebêngôkre-Kayapó estivessem em contato não só com as

tecnologias e meios de comunicação da época, mas com pessoas que se tornaram aliadas na introdução desses recursos a favor dos indígenas. Nesse intenso contato com jornalistas, cineastas, documentaristas e pesquisadores, aliado à exposição e projeção na mídia, entenderam que poderiam fazer eles próprios suas imagens audiovisuais, usá-las à sua maneira e em seu benefício, e assim controlarem melhor o que mostrar de seu povo e como queriam ser vistos.

Pode-se observar, portanto, que o início da produção audiovisual pelos Mebêngôkre deu-se por iniciativa e sob seus próprios critérios, a partir do momento que entenderam que havia algo a apreender das experiências interculturais com os não indígenas no campo da comunicação.

Contudo, as iniciativas de produção fílmica pelos Mebêngôkre-Kayapó foram interrompidas em meados da década de 1990, por vários fatores, entre eles, a falta de recursos para custear a continuidade dos projetos, e com isso a manutenção de equipamentos e arquivamento de filmes em condições adequadas diante dos fatores climáticos da região (calor e umidade são inimigos dos equipamentos audiovisuais), além de desentendimentos e questões políticas internas das comunidades quanto ao tema (Turner, 1991; Shepard; Pace, 2021).

Pelo levantamento histórico dos cinemas indígenas no país e as primeiras iniciativas nesses termos, considero esse movimento que ocorreu nas décadas de 1980-90 como a primeira fase da experiência de cinema indígena propriamente dita pelos Mebêngôkre. Dessa época são conhecidos como cineastas os nomes de Kiabieti (Kinhiabieti), Kubeí, Mokuká, Bebô, Katapti, Kokopieti, conforme conta Kiabieti no filme “Wamã Mekaron Opojdwjy”, produzido pelo Coletivo Bature para resgatar a história do pioneirismo Kayapó na produção de cinema. O filme compôs a exposição “Mekukradjá Obikàrà - Com os pés em dois mundos”, que ocorreu no Museu de Arte Contemporânea de Niterói/RJ, em 2023, e foi produzido a partir de imagens de arquivo da época e entrevistas atuais com os poucos remanescentes do primeiro grupo de cineastas e lideranças da época. Segundo os depoimentos no filme, havia apenas uma mulher entre os cineastas dessa fase, Nhakajket Kayapó, do Pará, sobrinha de Kubeí. Turner (1993) também cita os nomes de Waiwai, de Mato Grosso, e Tamok, do Pará, além de Payakan, que teria tido um breve momento como cinegrafista/cineasta antes de dedicar-se somente às atividades de liderança e cacique.

Entre os interlocutores no campo e nas entrevistas que fiz com os cineastas do Coletivo Bature, percebi que pouco ou nada sabiam sobre esse movimento, sobre os cineastas ou os filmes desse período. Alguns tinham informações esparsas ou que consideravam deslocadas no tempo a ponto de não verem uma relação ou influência sobre a atividade atual que desenvolvem

no Coletivo Beture. Um deles mencionou que o pouco que sabia era porque tinha visto o filme “The Kayapó: Out of Forest” (1989), da britânica TV Granada, que está disponível na internet, mas lamenta que “os cineastas já estão todos morrido”.

Entretanto, o fato de eles terem poucas informações sobre esse período é um dado relevante, pois demonstra que há um hiato entre a produção dessas duas gerações de cineastas Mebêngôkre-Kayapó, embora haja muitas semelhanças nos objetivos da atividade do Coletivo Beture e os primeiros cineastas, como veremos no decorrer da tese.

Semanas depois das entrevistas para a tese, o Coletivo Beture foi integrado na organização da exposição “Mekukradjá Obikàrà”, que a Associação Floresta Protegida e a ONG Funbio realizaram no Rio de Janeiro no final de 2023. O grupo ficou responsável pela curadoria e produção de boa parte dos materiais, filmes e fotografias da exposição. Avalio que o projeto da exposição serviu para que os membros do Coletivo tivessem contato com essa história e memória do cinema Mebêngôkre-Kayapó. Acredito que foi uma forma de compreenderem que estão dando continuidade a esse “movimento”, termo usado pelos próprios membros do Coletivo para se referirem à atividade cinematográfica entre eles, como observaremos a seguir.

2.4 O Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre-Kayapó: Beture Mekarõ Opdjoy

Quando nos juntamos fazendo oficina, outra oficina e outra, nós começamos a criar o coletivo Beture. Conversamos pra criar o coletivo como um time de futebol, pra poder juntar a galera que só trabalha com audiovisual [...]. Fizemos uma reunião só entre nós pra poder criar esse coletivo, pra juntar os jovens, aqueles que já avançou de trabalhar como fotógrafo como eu ou outra pessoa pra nós juntar esses jovens pra eles continuarem esse trabalho de acompanhamento de atividades dentro da aldeia (Bepunu, Coletivo Beture, 2023).

Nesta seção apresento o Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre-Kayapó, o grupo que dá materialidade à pesquisa. Abordo os aspectos referentes à sua criação, forma de organização, atividades e atuação, para podermos compreender melhor as motivações, objetivos, aspectos da produção e dos filmes produzidos que são analisados no capítulo 5.

2.4.1 O movimento cinematográfico Mekarõ opdjoy Mebêngôkre contemporâneo

“Somos um grupo de Mekarõ opodjwyj Mebêngôkre” ou “somos um movimento de Mekarõ opodjwyj Mebêngôkre”. Assim costuma se apresentar o Coletivo Beture de cineastas Mebêngôkre-Kayapó que congrega cineastas dessa etnia no sul-sudoeste do Pará. Mekarõ

(grafado também como mekarô, mekaron, mêkaron) é a palavra que em língua mebêngôkre significa espírito, imagem, alma, algo imaterial, mas também é usada com uma nova acepção para denominar a imagem técnica produzida por um equipamento. Portanto, imagem que se refere à fotografia, filme, cinema, audiovisual, televisão. Já a palavra opodjwyj (ou opdjoi) significa aquele que produz, aquele que faz; assim Mekarô opodjwyj significa aquele que produz imagem, que faz filme: cineasta.

O Coletivo Bature, em 2023, é formado por cerca de 15 cineastas de diversas aldeias das Terras Indígenas Kayapó, Menkragnoti e Las Casas, e atualmente busca agregar também jovens das outras terras indígenas Mebêngôkre, como a TI Capoto-Jarina, de Mato Grosso. São oito os membros mais efetivos, que não por acaso são os membros fundadores. A maioria é de jovens na casa dos 20 anos, mas conta com alguns mais veteranos e experientes na atividade audiovisual, como Bepunu, Pat-í, Bepkadjoiti, Kubekraken e Kadjatnhoro (Cleyton) Kayapó. Entre os integrantes efetivos há apenas uma mulher, Nhakmô Kayapó, que iniciou as atividades por volta dos 14 anos e hoje aos 20 e poucos anos é referência para as meninas da etnia.

A ideia do coletivo surgiu por volta de 2014 durante a realização de oficinas de audiovisual na região para os jovens das aldeias ligadas à Associação Floresta Protegida (AFP), promovidas por essa associação indígena Kayapó, que representa aldeias de três terras indígenas Mebêngôkre do Pará. O objetivo inicial era prover conhecimento técnico de câmeras para que os próprios indígenas pudessem fazer a documentação e registro de situações relativas ao monitoramento e vigilância de seus territórios quanto a invasões e explorações externas e ilegais, dentro de um projeto de gestão territorial da AFP.

Entretanto, logo foi manifestado pelos participantes o desejo de fazerem mais do que essa atividade. Queriam utilizar equipamento e linguagem audiovisual para outras possibilidades e principalmente serem os autores de registros de seu cotidiano, atividades cerimoniais e modo de vida. Ou seja, fazer filmes para serem porta-vozes de tudo o que pudesse ser gravado e mostrado em sua aldeia, nas demais aldeias Kayapó, a parentes de outras etnias, e ao mundo não indígena.

O cineasta italiano radicado no Brasil, Simone Giovine, que era um dos monitores da formação da AFP, atento ao interesse e necessidade de uma capacitação e atuação mais continuada, falou da possibilidade de atuarem como um “coletivo”, forma de realização e organização em grupo ou em rede, que vem sendo utilizada por muitos grupos de realizadores de cinema país afora, seja para driblar as dificuldades de recursos técnicos e financeiros das produções, seja para se fortalecerem como realizadores que têm o mesmo objetivo artístico ou

político dentro de um setor ou linguagem artística. Surgiu então a proposta da criação do coletivo de cineastas Mebêngôkre-Kayapó.

O Coletivo Bature foi institucionalizado como uma das atividades da AFP, no eixo voltado para a área da cultura, com as comunidades das aldeias Mebêngôkre das três terras indígenas que a associação congrega no Pará. A Associação Floresta Protegida é uma organização indígena sem fins lucrativos fundada em 1998, que representa cerca de três mil indígenas Mebêngôkre de mais de trinta aldeias situadas nas TIs Kayapó, Mekragnoti e Las Casas, no centro-sul-sudoeste do Pará. Com sede na cidade de Tucumã, a AFP desempenha o papel de mediadora e facilitadora da relação dos Mebêngôkre com as diversas aldeias, demais povos indígenas e a sociedade não indígena. É o vetor legal para auxiliar na captação e gestão de recursos para apoio a projetos para fortalecer a capacidade das comunidades Mebêngôkre na defesa de seus direitos indígenas e busca por melhor qualidade de vida (AFP, 2021).

Importa destacar que as associações indígenas são organizações que entraram no universo dos indígenas após a Constituição de 1988, fruto da demanda do movimento indígena por autonomia, que permitiu a criação e registro jurídico de tais associações na forma de organizações da sociedade civil (OSC), para autorrepresentação político-social. Dessa forma, os diversos povos indígenas podem se relacionar diretamente com o aparato legal e burocrático dos Estados brasileiro e externo, inclusive acessando fundos de fomento e outras formas de mecanismos que visem a sua estruturação socioeconômica com mais autonomia.

Com a criação formal, as organizações indígenas conseguem acesso a fontes de recursos, os projetos, destinados aos mais diversos fins, que vão desde a gestão e manejo dos territórios, a políticas de saúde e educação, políticas socioeconômicas relativas à autossustentação ou iniciativas ligadas à re/afirmação étnico-cultural. Assim, conseguem acessar, por exemplo, recursos do Fundo Amazônia, gerido pelo BNDES, e de outras ONGs nacionais e internacionais. É também nesse contexto que as ONGs atuam com as comunidades indígenas, seja em parceria com essas associações indígenas ou diretamente com as lideranças de etnias e aldeias para o desenvolvimento de projetos para esses povos e territórios.

Portanto, a AFP surge nesse contexto, assim como outras associações que representam as demais terras indígenas Mebêngôkre-Kayapó ou grupos de aldeias, como o Instituto Kabu (também no sudoeste do Pará) e o Instituto Raoni (em Mato Grosso), que são as de maior abrangência e representatividade com os Mebêngôkre-Kayapó, assim como a Associação Pykôre, criada em 2019 para representar basicamente as demandas da aldeia AUkre, que também se localiza na TI Kayapó, em Ourilândia do Norte.

Assim, a AFP levantou recursos para compra de alguns equipamentos e novas oficinas foram realizadas. Desde então, ações de capacitação audiovisual têm sido realizadas com o objetivo de potencializar as produções do Coletivo e ofertar mais conhecimento ou treinamento sobre as técnicas de produção audiovisual, como a oficina de formação e capacitação realizada em agosto de 2023, na aldeia Kruwanhongô, no rio Xingu, em São Félix do Xingu, sudoeste do Pará, que acompanhei como parte da pesquisa de campo desta tese.

Um dos membros do Coletivo contou que inicialmente eles apenas se tratavam como “coletivo”, com a ideia de um grupo comum que se juntava para fazer uma atividade nos moldes de “um time de futebol”, como ele mesmo compara, como vemos pela citação na abertura desta seção. Depois, ao longo de meses de amadurecimento da ideia e algumas atividades conjuntas, sentindo a necessidade de dar nome ao grupo, tiveram algumas rodadas de discussão, o que também serviu para que refletissem sobre o real objetivo de formarem um grupo de cineastas Mebêngôkre, assim como para que aprofundassem a compreensão semântica da palavra coletivo como símbolo de união, força, fortalecimento em prol de alcançar um objetivo comum.

A gente ficou parado muito tempo. E Bepunu começou a ser cineasta indígena aqui no sul do Pará. E depois a gente começou a chegar perto, começou se comunicar, e depois a gente fez oficina, e de lá a gente começou pensar; a gente trocava ideia junto [com o coordenador e demais cineastas] pra juntar todo mundo, e a primeira vez que a gente veio como coletivo foi nesse Xingu [aldeias do Xingu] (Pat-í, Coletivo Bature, 2023).

Nesse cenário, imbuídos da compreensão de seus propósitos como cineastas, escolheram Bature para nomear o grupo, nome de uma formiga de espécie comumente encontrada em território Kayapó, que tem como característica as cores vermelha e preta. Bature foi escolhido por simbolizar para eles força e trabalho coletivo, pois eles consideram uma formiga forte e brava, e a picada dolorida uma forma de defesa singular. Além disso, elas têm uma forma bem distinta e definida de comportamento grupal, como explica um dos cineastas:

Então a gente colocou esse nome porque é muito forte essas formiga, vive todo mundo junto, então a gente colocou o nome disso. Vive todo mundo junto, eles briga junto, e quando a gente mexe no formigueiro ou no grupo delas, elas se espalham e depois voltam e formam um grupo novamente, sempre juntos, do mesmo jeito (Bepkadjoiti, Coletivo Bature, 2023).

Além da metáfora comportamental atribuída entre as formigas e o Coletivo, as bature têm as cores vermelha e preta, que para os Mebêngôkre-Kayapó são bastante simbólicas, pois são as cores da tintura do urucum e do jenipapo, frutos que são a matéria-prima e dão os tons

da pintura corporal tradicional Mebêngôkre. Pinturas que adornam seus corpos quando estão em situação de luta, de festa, ou em momentos solenes, ou seja, quando se preparam “para a guerra”, para uma missão importante ou para o *metoro*, as festas, danças ou rituais tradicionais do povo Mebêngôkre.

Assim sendo, o Coletivo Beture traz consigo, desde a criação, os objetivos claros e concretos de atuação ligada à defesa e resistência na luta por seus direitos e territórios, firmados simbolicamente desde sua formação, inclusive no nome que lhe foi atribuído.

Considero importantes essas informações para demonstrar que a formação, atuação e objetivos do Coletivo Beture não surgiram de forma aleatória ou desinteressada, mas são definidos conforme os parâmetros da cultura Mebêngôkre-Kayapó, de maneira conjunta, a partir de discussões entre os membros e depois avalizadas pelas lideranças de cada aldeia à qual o cineasta pertence. Isso nos leva a inferir que esse processo, apesar de lento, é responsável pela longevidade e fortalecimento do Coletivo e seus resultados.

Daí também ser comum os cineastas se referirem a suas atividades como um “movimento”, como mostrado na frase citada na abertura desta seção, por terem um propósito coletivo, comunitário, que tem forte efeito dentro da comunidade Kayapó, e extrapola para a inter-relação com outras etnias e o movimento indígena.

Surgido como uma ação para potencializar o desejo de jovens no uso das técnicas cinematográficas, o coletivo rapidamente ganhou posição e respeito nas comunidades sendo inserido como elemento relevante na organização e fortalecimento político do povo Kayapó. A AFP reconhece, segundo texto institucional em sua página na internet, que “o coletivo Beture desempenha um papel fundamental na conquista de reconhecimento cultural e na visibilidade das estruturas políticas do povo Kayapó” (AFP, 2021).

2.4.2 A eclosão da segunda geração de cineastas Mebêngôkre-Kayapó

O Coletivo Beture representa, portanto, uma segunda geração de cineastas Mebêngôkre, depois da fase ocorrida nos anos 1980-1990. A atividade foi sendo retomada por alguns Mebêngôkre-Kayapó de maneira individualizada a partir do final da década de 2000, a exemplo de Bepunu Kayapó (Figura 10), que iniciou as atividades com fotografia e cinema através de projetos de antropólogos para os quais dava assistência em sua aldeia Môikarakô. Depois ele passou a ser treinado via Museu Emílio Goeldi, em Belém, e Museu do Índio, no Rio de Janeiro, no início da década passada. Hoje ele é considerado o segundo cineasta Mebêngôkre do Pará,

depois de Mokuká, cineasta da primeira fase. Bepunu, a partir de sua atuação ininterrupta há pelo menos 10 anos, virou referência como cineasta indígena. Em 2023, dois de seus filmes fizeram parte da exposição Histórias Indígenas no MASP, Museu de Arte de São Paulo, e já participou de inúmeros eventos acadêmicos ou sobre cinema indígena no Brasil e no exterior. Bepunu passou a atuar também como professor em projetos de capacitação para formar novos cineastas indígenas, Mebêngôkre-Kayapó ou de outras etnias.

Com esse meu trabalho eu viajei fora do Brasil, viajei aqui no Brasil, na mostra de filme de cinema indígena (Brasília) e comecei a ensinar outras pessoas no audiovisual. Ano passado foi na terra indígena Xikrin do Bacajá (Altamira) e fui também na aldeia Santa Isabel, lá na fronteira com Guiana Francesa (Huni Kuim). E sou professor de audiovisual lá na aldeia Môikarakô. E agora aconteceu que com a tecnologia de celular, depois que eu fui lá na aldeia da Capoto Jarina (MT), agora eles me seguem no Whatsapp pra orientar eles, pra eles acostumar de fazer como eu fiz do início até agora. Porque tem muita gente que fala assim, eu quero ser igual você (Bepunu, em entrevista à autora, 2023).

Figura 10 - O cineasta Bepunu Kayapó em atividade de formação de cineastas indígenas



Fonte: Coletivo Bature, 2023

Figura 11 - O cineasta Bepunu Kayapó em atividade de formação de cineastas indígenas



Foto: Angela Gomes, 2023

De se destacar que o mesmo ocorreu com outros cineastas veteranos do Beture, que vinham de formações individuais ou autodidatas, juntaram-se nesse coletivo e agora também são multiplicadores na capacitação de outros jovens nas aldeias Mebêngôkre-Kayapó.

O Coletivo Beture passou a ter oficinas de capacitação de forma mais regular e continuada, alcançou diferentes aldeias, o que proporcionou mais autonomia a cada cineasta. Isso propiciou que o grupo e cada membro ganhassem tanto o reconhecimento dos líderes, dos caciques ou anciãos das aldeias, como dos demais jovens, forjando assim novos papéis sociais dentro da comunidade. São identificados como os cineastas da aldeia, professores, e referências para outros cineastas que ajudam a formar.

Com isso também vieram as demandas e expectativas. Embora o objetivo do Coletivo Beture seja atuar na produção cinematográfica, e seus integrantes se autoidentifiquem como cineastas, eles são demandados a atuar como “comunicadores audiovisuais” de forma geral. São convocados a registrar os eventos das comunidades e seus líderes, seja no campo político ou social, eventos que vão de reuniões a atos políticos de interesse das aldeias, a festas e rituais

de todo tipo. Acompanham a dinâmica da comunidade Mebêngôkre, divulgam as informações em forma de filmes ou registros audiovisuais dentro das aldeias, entre as aldeias da etnia, e para outras etnias, e desse modo dão sentido ao que eles consideram um “movimento”.

Nessa perspectiva, o Coletivo Beture passou a exercer um importante papel de mediação de relações por meio do cinema e audiovisual, seja internamente entre as aldeias das diferentes terras indígenas Kayapó, seja com as demais etnias e a sociedade não indígena. Vamos compreender melhor na próxima seção como se dá a dinâmica desse movimento.

2.4.3 A produção de cinema da segunda geração de cineastas Mebêngôkre-Kayapó

Vale ressaltar que esse dinamismo propiciou que o Coletivo Beture tenha produzido em poucos anos um considerável número de obras em diversas categorias. Segundo a coordenação do grupo, são mais de 60 obras, entre os curtas resultantes das oficinas, filmes sobre as mais variadas festas das comunidades, fora os registros pontuais, mais próximos do que se entende como “cobertura ou registro” de eventos específicos, como o caso dos atos e participação da delegação Mebêngôkre-Kayapó no Acampamento Terra Livre, mobilização nacional anual que ocorre há alguns anos no mês de abril em Brasília, reunindo os diversos povos indígenas do país. Ou ainda depoimentos e entrevistas feitas para uma ocasião determinada, tal como uma campanha do movimento indígena em algum momento específico de mobilização.

A maior parte da produção é composta por filmes que registram as festas tradicionais, *metoro*, e as histórias e saberes ancestrais da etnia. Normalmente os filmes são feitos para o público interno, o próprio Mebêngôkre, enquanto outros em menor quantidade são destinados para o não indígena, *kuben*, como os produzidos para participar em festivais e eventos do setor audiovisual, dentro e fora do Brasil. Esse é o caso do filme “Memy bijok - A Festa dos Homens” (2018), que foi apresentado nos Estados Unidos e Europa. O filme “Me o Nire o Kapran - A Mulher Tartaruga” (2017), que foi exibido em alguns festivais de cinema indígena nacionais e internacionais, e o longa-metragem “Ingrôni-Pisada Forte” (2019), apresentado em vários festivais em 2020 e 2021, como o FórumDoc.BH, o Festival Etnográfico do Pará, Cine Kurumim (BA) e Tela Indígena (RS), entre outros.

2.4.4 A exibição: como o Coletivo Beture “espalha” seus filmes

Diferentemente do que ocorre com a produção de cinema não indígena, em que a exibição em salas de cinema, canais de TV ou plataformas de Vídeo por Demanda (*streaming*) são um fim a ser alcançado e serve inclusive como chancela de qualidade e aceitação do filme, a produção de cinema Mebêngôkre-Kayapó tem janela de exibição e público próprio e garantido. São as comunidades Mebêngôkre nas aldeias dos territórios da etnia. Diria que, em ordem de alcance, os filmes chegam primeiro às aldeias de cada cineasta, e num movimento para fora, vão chegando às demais aldeias de cada Terra Indígena a que pertencem, depois às demais Terras Indígenas Mebêngôkre do Pará e Mato Grosso, até chegarem aos parentes de outras etnias.

Existe, portanto, uma rede de distribuição e exibição que passa ao largo do sistema padrão do audiovisual não indígena. É o que eles chamam de “espalhar” os filmes, ou seja, fazer chegar ao seu público principal, o próprio povo Mebêngôkre, como explica o cineasta.

Meu sonho (aqui entendido como ‘minha felicidade’) é trabalhar com vídeo, com filme da atividade da festa dentro da aldeia, é acompanhar no mato na caçada dos índios, a chegada das pessoas com a alimentação das festas. E depois esse filme espalha pras aldeia, pros parentes Kayapó poder assistir. [...] Pra pedir a imagem nossa pra mandar pra outra aldeia eles têm que chegar com o pendrive ou cartão de memória pra poder passar essa imagem e já pode levar e colocar na TV, é assim que nós compartilhamos (Bepunu, Coletivo Beture, 2023).

Nessa rede indígena de exibição os cineastas do Beture também conhecem os filmes dos cineastas de outras etnias e acabam por fortalecer uns aos outros.

A gente já assistiu do Panará, lá de Mato Grosso, do Kuikuro; a gente se conheceu durante a mobilização no ATL em Brasília. Mas o comunicador também troca os vídeo. A gente troca filmes, vídeo novo, tudo a gente troca. Às vezes vai ter mobilização de todos indígenas, de lá a gente trabalha e troca também a imagem pra levar para a sua aldeia assistir. Se esse ano tá acontecendo muita festa, se a gente for filmar, e como vai ter Marcha das Mulheres agora, a gente se encontra lá e já troca o filme. A gente pede, aí trouxe filme novo? Sim! Aí a gente troca. Porque aqui, aqui do Pará eles quer assistir outros parentes, outras cultura (Pat í, Coletivo Beture, 2023).

Com esse sistema, é comum as comunidades se reunirem na casa do guerreiro, ou casa dos homens (a casa de reuniões) nas aldeias para assistir aos filmes. Na foto, na Figura 12, temos a exibição dos filmes da oficina que acompanhei, um evento com uma estrutura maior que juntou toda a aldeia, mas é comum se reunirem em grupos menores e assistirem num monitor de TV, ou direto no celular, ou espalharem pelo grupo da aldeia via aplicativo *WhatsApp* para cada um assistir no seu próprio aparelho.

Figura 12 - Exibição de filmes na aldeia Kruwanhongô, rio Xingu-PA



Fonte: Coletivo Beture, 2023.

Assim, observamos que a rede de comunicação entre os Mebêngôkre-Kayapó iniciada com o uso do radiotransmissor, depois passando pelas fitas de videocassete e discos de DVD, se atualiza à medida que os meios tecnológicos também se modificam, ou surgem em novos formatos e tecnologias. Ainda, que os Mebêngôkre-Kayapó seguem fazendo a apropriação e adaptação desses meios de forma que sejam benéficos ou úteis a si de acordo com o seu modo de vida, mostrando que dialogam com o mundo não indígena e suas tecnologias sem deixarem de ser quem são e sem precisarem da validação dos não indígenas.

2.4.5 A presença feminina entre os cineastas Mebêngôkre-Kayapó

A presença ou participação de integrantes mulheres no Coletivo Beture, e por conseguinte, na produção do cinema Mebêngôkre-Kayapó, foi uma questão que veio à tona na pesquisa, primeiramente pelo fato de haver apenas uma mulher, uma cineasta como membro efetivo do grupo até o momento da pesquisa de campo (agosto de 2023), a cineasta Nhakmô

Kayapó. Em segundo lugar porque a participação das mulheres é um debate relevante e atual em todos os campos do audiovisual no país, seja o mercado ou o acadêmico, haja vista a predominância histórica de homens ocupando as principais funções na cadeia de produção do setor. Porém, a cineasta integrante do Beture não aceitou conceder entrevista para a pesquisa, e em respeito à sua posição não desenvolvo neste texto de tese este tema em específico (também em consonância com as regras de ética em pesquisa) no que concerne ao ponto de vista dela como cineasta e integrante do Beture, ou como o grupo lida com o tema internamente e nas relações com a comunidade Mebêngôkre-Kayapó.

Obviamente a cineasta seria a pessoa legitimamente indicada para falar, não apenas sobre a própria experiência de atuação no audiovisual, mas sobre a experiência de participar do Coletivo, de ser a única integrante feminina do grupo, ou sobre a inserção e a participação feminina no audiovisual Mebêngôkre-Kayapó.

Embora eu tenha conversado com os demais entrevistados sobre o assunto, por serem todos homens, considero que não seria ético tratar do tema a partir das vozes e opiniões deles, pois se o fizesse estaria reproduzindo a desigualdade e a relação de poder que pode estar nas entrelinhas ou nas origens do próprio colonialismo. Conquanto sejam participantes do Coletivo, ainda assim seria a voz de homens sobre a participação das mulheres, mas sem as mulheres. Seria não apenas uma incoerência, mas uma atitude que estaria reforçando a relação de poder em que os homens ocupam os lugares de visibilidade e voz. Portanto, estas linhas que trago aqui são apontamentos para situar o contexto do tema nesta pesquisa, e iluminar a questão visando a possíveis estudos futuros.

Durante a oficina que participei na aldeia Kruwanhongô, desde o primeiro momento notei que havia uma separação entre homens e mulheres. Mesmo com a disposição das cadeiras em forma circular, “naturalmente” os homens ficavam para uma metade do círculo e as mulheres para a outra. Quando se sentavam para assistir às aulas, filmes, explicações, palestras, lá estavam as duas partes do grupo. As mulheres sempre se sentavam ou ficavam juntas quando grupos de trabalho eram formados, quando tinham que trabalhar em equipes.

Isso também foi notado nos primeiros dias pela coordenação e monitores da atividade, até que em determinado momento decidiram abrir uma roda de conversa com todos os participantes da oficina, a fim de discutir, e deixar claro a todos, o objetivo de as mulheres/meninas estarem no evento, já que a presença das dez participantes na oficina tinha sido um esforço da coordenação do Beture.

Na conversa houve relatos sobre a percepção delas sobre outros eventos, como tinham se sentido desencorajadas com a presença majoritária de homens; que muitas vezes se sentiam diminuídas por eles ou que eles desmereciam a participação delas. A conversa tinha o objetivo de evitar situações semelhantes neste evento. Foi feita então uma espécie de “pacto de convivência” para afirmar a situação de igualdade entre todos, ao menos durante a oficina.

A coordenação então passou a incentivar que durante a oficina todos se sentassem em locais diferentes a cada atividade, que não formassem grupos fixos, que toda equipe de trabalho fosse integrada por homens e mulheres. Por alguns dias esse movimento teve que ser reiterado até ficar menos marcado. Mas fora das atividades da oficina, como nas rodas de conversa à beira do rio, era nítida a separação entre homens de um lado e mulheres de outro.

A partir do filme “Wamã Mekaron Opojdwjy”, que resgata a história da inserção da imagem audiovisual entre os Mebêngôkre, exibido na exposição Mekrukadjà Obikàrà (MAC-Niterói-RJ, 2023), observamos que a questão já era posta desde a primeira fase do cinema Mebêngôkre, na década de 1980, pelo depoimento de Kiabeti Metuktire, o primeiro cineasta Mebêngôkre. No filme ele afirma que depois que ficou apto a operar a câmera e reconhecido como cineasta entre eles, foi designado a vir de sua aldeia Kretire, em Mato Grosso, para a Gorotire, no Pará, para ensinar outros jovens Mebêngôkre. Mas, apesar do apelo e incentivo das lideranças para que qualquer pessoa da comunidade participasse, ele diz que quase não havia interesse, e apenas uma mulher se candidatou a ser sua aprendiz, Nhakajket Kayapó.

Contudo, pouco se sabe sobre a participação dela e sua atividade como aprendiz ou cineasta, além de algumas poucas imagens em vídeo que foram resgatadas agora por causa do filme para a exposição, em que aparece empunhando a câmera, como vemos na Figura 13 abaixo. Entre os integrantes do Coletivo Beture, na entrevista ou em outro momento, nenhum fez qualquer menção à Nhakajket. Tampouco na literatura visitada encontrei referência a ela de forma mais específica, exceto por uma menção (Boyer, 2006, p. 49) sobre sua existência como aluna. Será mais um exemplo de apagamento da presença feminina no audiovisual? A Rede Katahirine⁸ - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, em seu site e perfil do *Instagram*, referencia Natuyu Yuwipo Txicação, do povo Ikpeng (MT), como a primeira cineasta indígena no país, que iniciou atividades nas oficinas do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) em 2001, e codirigiu o filme “Das Crianças Ikpeng para o Mundo” (VNA, 2001). A atuação de Nhakajket Kayapó é de entre 1985-1987.

⁸ katahirine.org.br/ela/natuyu-yuwipo-txicao/ ou www.instagram.com/redekatahirine/

Como o filme para a exposição foi feito/editado nos meses seguintes às entrevistas, não consigo avaliar até que ponto a imagem dela despertou o tema entre os integrantes do Coletivo Beture ou mesmo entre a comunidade Mebêngôkre. Mas segue como um assunto com potencial interessante para ser investigado com mais profundidade.

Figura 13 - Nhakajket Kayapó em imagens do filme Wamã Mekaron Opojdwj



Fonte: Coletivo Beture, 2023.

Para compreender um pouco mais a questão feminina em relação ao cinema dos Mebêngôkre, entrevistei a jovem ativista Kokokaroti Metyktire-Kayapó, do grupo Metyktire de Mato Grosso, que acompanhou a oficina do Coletivo Beture como convidada. Ela diz que a presença e participação feminina no audiovisual indígena é uma bandeira de luta e reivindicação atual, principalmente das jovens, também por isso foi convidada para integrar a oficina, como forma de incentivar a participação de outras mulheres, já que ela é uma ativista no movimento indígena entre os Mebêngôkre de Mato Grosso. Ela afirma que é evidente que os homens ocupam esse espaço em torno do audiovisual com maior presença, como se vê pelo próprio Coletivo Beture, mas que aos poucos isso vem mudando, pois muitas lideranças compreenderam que é preciso combater o machismo e patriarcalismo em todas as esferas para fortalecer as lutas indígenas como um todo, e ter mulheres cineastas faz parte desse entendimento.

Então tem alguns homens que aceitam a presença da mulher, principalmente as lideranças, como Raoni, que vem chamando a atenção das mulheres para estar junto nessa luta para poder fortalecer mais e mais a nossa luta como mulher. [...] Eu quando participo dos encontros e mobilizações, eu me sinto sozinha. Tipo tem 100 jovens do meu lado, então, estando aqui nessa oficina com várias mulheres do meu lado, me

senti mais feliz, de estar conversando na minha língua, de praticar a língua como Kayapó. [...] Nos espaços onde os homens estão ocupando eu me sinto sozinha, mas nesse, com, eu acho que são mais de sete mulheres aqui presente nessa oficina [foram 10 alunas], foi um crescimento para mim (Kokokaroti Metyktire-Kayapó, entrevista à autora, 2023).

Observando de forma mais pragmática, Kokokaroti destaca que é importante que as mulheres participem como cineastas por vários motivos. De um lado, por ser uma forma de empoderamento feminino ao prover oportunidade e protagonismo às mulheres indígenas na produção audiovisual, reconhecendo que elas possuem capacidade e direito de ocupar uma função na realização dos filmes. Por outro lado, Kokokaroti ressalva que nas tradições Mebêngôkre-Kayapó há ritos e situações em que só as mulheres participam e assim só cineastas mulheres terão acesso (como algumas danças e rituais e os segredos da pintura corporal). Além disso, ela acredita que o trato, a relação com personagens mulheres é diferente, mais próxima e afetiva, gerando confiança que pode facilitar a abordagem e o acesso a algumas personagens e a suas memórias e saberes, como as anciãs das comunidades. Por sua experiência de jovem ativista, participante de eventos e mobilizações como integrante do grupo de comunicadores indígenas da rede Xingu +, ela afirma que, quando participa das ações do movimento indígena, em geral se sente solitária e intimidada diante da presença sempre majoritária de homens.

Portanto, a questão da presença feminina indígena na esfera da realização de cinema é um tema cada vez mais crescente que mobiliza mulheres e cineastas indígenas e não indígenas. Nessa perspectiva observa-se o surgimento de iniciativas para fortalecer essa temática, a exemplo do Instituto Catitu e da rede Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.

O Instituto Catitu foi criado em 2009 por iniciativa da cineasta Mari Côrrea, diretora e responsável pelo projeto de formação do Vídeo nas Aldeias (VNA), junto com Vincent Carelli. O instituto tem foco na formação em audiovisual de mulheres indígenas e nasceu a partir da percepção da cineasta da predominância masculina nas oficinas do VNA. “Dos trinta e oito realizadores do VNA, apenas três são mulheres: Vanessa Ayani, do povo Huni Kuin, Patrícia Ferreira, do povo Mbya Guarani e Natuyu Txicão, do povo Ikpeng” (Gorges, 2022, p. 105). O objetivo é não apenas atuar na capacitação e qualificação das mulheres indígenas como cineastas, mas fazer da formação um elemento de protagonismo de tais mulheres no setor audiovisual.

A rede Katahirine (constelação, em língua Manchineri) foi criada em 2023 por derivação do Instituto Catitu, com o objetivo de visibilizar e fortalecer a produção de cinema feito por mulheres indígenas no Brasil e América Latina. Mari Corrêa e a cineasta e pesquisadora Sophia

Pinheiro desenvolveram a ideia inicial e agregaram cinco cineastas indígenas: Graciela Guarani, Olinda Yawar Tupinambá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Vanúzia Bonfim Vieira Pataxó, Franci Baniwa, Bárbara Cariry, que juntas hoje formam o conselho da rede.

Vale destacar que o objetivo inicial era mapear as mulheres cineastas indígenas do país para mostrar onde estão, a que etnias pertencem e quais são suas obras na área do cinema e audiovisual. A ideia se mostrou tão profícua que se expandiu para ações como mostras, seminários e outras articulações que promovam a qualificação e visibilidade das integrantes.

A rede atua em quatro linhas: formação; distribuição e visibilidade; fortalecimento do grupo; fomento e pesquisa de projetos. A ação principal é a plataforma na internet, que apresenta o mapeamento das cineastas indígenas, divididas por biomas: Amazônia, Cerrado, Caatinga, Mata Atlântica e Pantanal. São cineastas diretoras ou produtoras com pelo menos uma obra produzida, que passam a ter na plataforma um espaço para apresentação de seu perfil, portfólio e trabalhos. Para fazer parte cada uma deve ter pelo menos uma obra produzida. Em abril de 2024 a rede conta com 70 cineastas catalogadas.

Gorges (2022, p. 106) assevera que essas iniciativas também fazem parte do movimento contemporâneo de busca de maior presença e valorização das mulheres no espaço público, principalmente nas relações de representação e interlocução com a sociedade não indígena. Ela ressalta que as mulheres sempre estiveram presentes nas discussões e ações, por exemplo, do movimento indígena, mas “o fato de não terem uma exposição pública na condução das discussões e deliberações coletivas não significa, que elas estavam alienadas das tomadas de decisões”.

Portanto, estas observações demonstram que o assunto é evidente e premente no meio audiovisual indígena, e que não passa despercebido entre o Coletivo Beture, os participantes das oficinas ou as lideranças, e que merece ser mais bem pesquisado e compreendido.

3 CAMINHOS TEÓRICO-CONCEITUAIS SOBRE RESISTÊNCIA PARA PENSAR O CINEMA MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ

O cinema é também pra ensinar, cinema é também pra lutar, e mostrar também. Mostrar o lugar, o território onde vive, como é que vive, o cerrado, o mato [floresta]. Então por isso o cinema é como uma arma, nossa arma da nova geração (Beptemexti, Coletivo Beture, 2023).

Importa destacar que a experiência de cinema do povo Mebêngôkre-Kayapó está diretamente ligada ao processo histórico vivenciado por eles no bojo da relação colonizador *versus* colonizado, que se instaura com o contato e a invasão colonialista sobre seus territórios de vida, e os coloca sob um processo contínuo de luta.

Como apontado no capítulo anterior, a Amazônia(s) é um verdadeiro território em disputa, marcada por um histórico constante de conflitos, lutas, embates contra as diversas formas de violência e opressão instauradas pelo modelo de desenvolvimento predatório, imposto desde os primórdios da colonização europeia nas terras de Abya Yala⁹. Padrão que vem se perpetuando ao longo dos séculos e que tem por princípio ignorar os povos originários como parte do território, os atingindo diretamente em seu modo de vida e de ser, na medida em que pertencem ao território - e não o território pertence a eles, conforme sua cosmovisão (abordo o tema do território no cap. 5, seção 5.2).

Dessa forma, pode-se considerar que a região vive sob um regime de colonialismo continuado externa e internamente que atravessa os diversos momentos históricos para além do período colonial, perpetuando as desigualdades, injustiças e formas de subjugação. Dussel (1993, p. 42), criticando os domínios colonialistas sobre a América Latina, classifica esse estado de colonialismo continuado como “uma herança da conquista como práxis de dominação”, exatamente por se tornarem práticas sistemáticas entranhadas nas estruturas sociais e de poder.

Segundo Loureiro (2019, p. 197), esse processo que combina passado e presente em permanência “converte a Amazônia no “Outro” do país Brasil, tanto para estrangeiros quanto para os próprios brasileiros”. Regime que foi atualizado e acelerado a partir da década de 1960 com a implantação dos grandes projetos de infraestrutura para interligar esta às demais regiões do Brasil, e que depois, com a incidência da globalização na região, a transforma em fronteira de *commodities*, as matérias-primas que são exportadas para outros países se transformarem em

⁹ Abya Yala é o termo que designa o continente americano na língua do povo Kuna, do Panamá e Colômbia pré-colonização, e hoje é usado amplamente em contextos de política e reivindicação indígena.

produtos para consumo final. Situação que a autora denomina de neocolonialismo amazônico, pois a região continua sendo vista como local a ser explorado, apenas as formas de exploração é que se atualizam. Conforme Castro (2019, p. 47) “essa reestruturação do processo produtivo de *commodities* nos coloca diante de grandes impasses, frente ao choque dos interesses econômicos contra os direitos sociais, étnicos e os direitos da natureza”.

É exatamente por esse estado de dominação e exploração constantemente atualizado que impacta os territórios indígenas, que Krenak (2019) reitera que os povos originários vivem sob estado de luta continuada desde os primeiros momentos da ocupação colonial, o que lhes impõe fazer resistência contínua às diferentes formas de dominação.

Portanto, é no desenrolar desse cenário histórico-social de disputa que o cinema indígena se apresenta como uma atualização das formas de resistir, pois nasce enraizado no seio das lutas de resistência indígena às opressões colonialistas e neocolonialistas, logo, uma produção situada no bojo do “processo de resistência e luta pelo direito ao território e ao patrimônio cultural das comunidades” (Felipe, 2023, p. 3).

Assim, o processo de desenvolvimento dos cinemas indígenas no Brasil demonstra que essas práticas fílmicas se apresentam como “operações de reelaboração do mundo histórico com base em dimensões políticas e cosmológicas” (Felipe, 2023, p. 3), que tensionam e são tensionadas pelas questões comunitárias diante dos interesses dos poderes hegemônicos, do Estado ou das demais forças do capitalismo, perpetuando as relações históricas de dominação.

Nessa perspectiva, a apropriação do cinema pelos povos indígenas se estabelece como um recurso crucial no cenário das disputas políticas como expressão de contestação da lógica colonialista, o que faz com que, em diferentes dimensões, o tema seja associado à resistência.

Nesse sentido, Krenak (2021, p. 26) afirma que o cinema indígena “não conta história pra boi dormir, conta sobre o mundo que nós estamos tendo que disputar com essa erosão do sentido verdadeiro de comunidades compartilhando um território”. Por isso o cinema indígena se faz com propósito político claro e intrínseco, diferentemente do cinema de mercado, da indústria do audiovisual, que visa em primeiro lugar ao entretenimento e ao espetáculo.

Desse modo, o cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó não é diferente, situando-se no âmbito das lutas de resistência indígena e Mebêngôkre no país. Por isso, ao focalizarmos o tema da resistência no cinema Mebêngôkre, temos em vista esse contexto, pois, como afirma Turner (1998, p. 311), “as estruturas sociais, políticas e culturais Kayapó só são compreensíveis em seu contexto histórico”, o que inclui o processo da interação com a sociedade externa ou não indígena.

A conotação do cinema como instrumento de resistência é amplamente manifestada pelo povo Mebêngôkre-Kayapó desde os primeiros momentos de contato com esse meio. Como mostramos no capítulo anterior, eles demonstram consciência da potência da imagem como denúncia, como registro, como documentação histórica e até como ato de constrangimento na defesa de seu território ancestral a partir do contato com o colonizador, o não indígena, o branco, o estrangeiro, em língua mebêngôkre, o *kuben*.

No filme documentário “The Kayapó: Out of the Forest” (1989), realizado pela televisão inglesa Granada TV, um grupo de indígenas Kayapó faz uma visita à usina hidrelétrica de Tucuruí para ver a situação do lago que havia inundado parte das terras Parakanã poucos anos antes. Queriam filmar o local para mostrar aos demais indígenas o que ocorreria com o rio Xingu e a população que seria impactada pela usina Kararaô (atual Belo Monte), cujo projeto estava em discussão. Em uma cena emblemática, o cacique Raoni é incisivo ao se dirigir ao cineasta Kayapó que filmava a visita: “Vamos usar as imagens da floresta inundada para envergonhar os brasileiros”, fazendo alusão às autoridades do país que estavam indiferentes às reivindicações dessa e outras etnias, movimentos sociais e ambientalistas contrários à implantação da usina.

Da mesma forma, em entrevista ao canal de TV *National Geographic* (2015), Kabiety Metyktire, o primeiro cineasta Mebêngôkre, que filmou os debates da Constituição de 1988 e os protestos em Altamira contra Kararaô, além de reivindicar protagonismo na produção de imagens, vê nelas o potencial de defesa na luta por direito e preservação do território.

Eu sempre falo. O vídeo é nosso arco, é arma nossa. O filme mostra tudo o que acontece. O meu pensamento é construir o vídeo dentro da aldeia, e nós mesmos registrar o caminho pra fora. Não branco vem, chega aqui e levou a imagem, não devolveu. É a tecnologia que o branco deu pra nos armar. Antigamente não. [...] Fazer o vídeo é melhor porque quando começa a entrar no mato, acompanha as pessoas que vão fiscalizar, chega no local a gente vai, pensa, olha aquela fazenda que já tá invasando, vai lá, chega lá filmando e tirando o ponto lá [GPS]. Vai pro presidente da República, ministro do Meio Ambiente pra ele ver se realmente aconteceu isso. Porque quantas vezes que nós tem o documento mandado e ele não responde pra nós. A caneta alguns vale, alguns tá mentindo. A câmera e o GPS aponta onde aconteceu algumas coisa. Esse é a arma nossa agora. (Amazon..., 2015).

Observamos pelas palavras dos cineastas, tanto na citação que abre o capítulo, quanto na menção acima de Kabiety, a evidência da dimensão política atribuída a essa forma de expressão. Ambos acionam o cinema como meio de registrar as suas lutas, apresentar suas

3.1 Resistência

Mas o que significa resistir quando se trata de cinemas indígenas? *Resistência* é uma palavra polissêmica que, dependendo do contexto em que se toma, pode gerar diversas acepções e diferentes interpretações, apesar da clareza da literalidade sob os olhos do senso comum. O dicionário Houaiss, por exemplo, traz 24 definições para o termo, entre as quais, a “qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo” ou a “recusa de submissão” (Houaiss, 2024). Portanto, uma palavra de semântica ampla e variada, que pela utilização recorrente é tomada muitas vezes como autoexplicativa, mas não necessariamente sob viés crítico.

Como conceito ou categoria analítica, *resistência* também é utilizada de forma muito variada e em diversos campos de conhecimento, como a física, biologia, psicologia, filosofia, história e educação, entre outros, ensejando uma multiplicidade de significados em cada uma das áreas. É comumente aplicada como contraposição a poder, nas suas diversas formas de manifestação, seja o poder instituído enquanto Governo de um país ou por um Estado-nação, seja referente às camadas de poder engendradas pelas relações sociopolíticas que se estabelecem em sociedade.

De se notar que muitas das abordagens em relação à resistência se fazem no sentido de força contrária ou negação, forjada contra as opressões dos regimes de trabalho no sistema ou modo de produção capitalista, em perspectiva marxista, ou seja, relacionada à luta de classes, às oposições entre classe trabalhadora contra a classe hegemônica detentora do capital, ou às relações de poder que esse sistema impõe sobre os sujeitos individuais ou coletivos.

Entretanto, as lutas da resistência indígena, embora sejam originadas da exploração advinda do sistema-mundo-capitalista, vêm antes de tudo da relação de subalternidade imposta pela ideia de raça e de racialização. É pelo viés da raça que o Ocidente implementa sua política de dominação e desumanização dos povos colonizados, que classificou e dividiu as populações em grupos e subgrupos e “mais do que o pensamento de classe [...], a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros - ou dominá-los” (Mbembe, 2018, p. 17-18).

A ideia de raça como vetor de dominação colonial é a base da crítica na perspectiva decolonial, por isso a consideramos um importante aporte para pensar o tema da resistência.

3.1.1 Resistência em perspectiva decolonial

De acordo com a perspectiva decolonial, a partir da invenção da América, as relações sociais foram forjadas com base na ideia de raça, colocando indivíduos em situação de inferioridade em relação a outros, ou seja, essa noção construiu relações de dominação que definiram hierarquias e papéis na estrutura social e de poder, o que “produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras”, já que até os termos gentílicos ou indicadores de procedência geográfica passaram a ser conotativos de identificação racial, a exemplo de *européu, espanhol, português* (Quijano, 2005, p. 117).

Para Quijano (2005, p. 117), a ideia de raça é criada junto com a invenção da América, para legitimar “as diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, sendo construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos”. Assim, a dominação das potências centrais referente às nações periféricas do sistema-mundo-capitalista continuou a ser exercida após o fim do colonialismo - este como sistema de domínio e exploração política e econômica -, gerando uma relação de colonialidade, assumida e assimilada pela periferia, estruturada através de uma diferença racial, forjada com a invenção e relação Europa-América.

É o que Quijano nomeou como Matriz Colonial de Poder (MCP), como esse sistema de poder que domina as diversas dimensões da existência com base em domínios inter-relacionados: o controle da economia, autoridade, gênero e sexualidade, e do conhecimento e subjetividade (Quijano, 2005; Mignolo, 2017), incluindo “a natureza e seus recursos, a etnicidade e as formas de conhecer” (Palermo, 2019, p. 48). Essa seria a lógica que sustenta e legitima a ordem mundial do sistema-mundo-capitalista.

Nesse sentido, o conceito de colonialidade é chave no pensamento decolonial¹⁰ a partir da noção de colonialidade do poder introduzida por Quijano. Colonialidade que se constitui com a dominação contínua das potências centrais sobre as nações periféricas, que não se encerrou com o fim do sistema colonial e as independências das colônias, mas persiste até hoje numa relação assumida e assimilada pela periferia ou pelo colonizado. Ou seja, nas sociedades latino-americanas, as relações coloniais e colonialistas continuam a ser a base estruturante das relações sociais, econômicas ou culturais.

¹⁰ O termo “decolonial” ao invés de “descolonial” é colocado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade para diferenciar os propósitos do grupo da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos, assim como vem sendo utilizado no sentido de desafio e transgressão à colonialidade.

Conforme Mignolo (2017), a colonialidade é o lado obscuro da Modernidade, parte constitutiva da matriz de poder surgida com a colonização das Américas, e que culmina com o neoliberalismo capitalista da atualidade. Para o autor, a colonialidade “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (Mignolo, 2017, p. 2).

Os debates em torno da permanência desse poder se expandiram entendendo a colonialidade referente a esse padrão de poder que se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser, portanto, envolve as diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade, podendo ser observada ao longo do tempo nas relações de aprendizagem, no senso comum e na autoimagem dos povos (Quijano, 2009; Mignolo, 2005).

Nas palavras de Mignolo (2007, p. 26, tradução nossa), se a colonialidade é constitutiva da modernidade, por sua vez o é da decolonialidade, pois “a própria conceitualização da colonialidade como constitutiva da modernidade já é um pensamento decolonial em ação”. Para o autor:

Essa lógica opressiva produz uma energia de descontentamento, de desconfiança, de distanciamento entre aqueles que reagem à violência imperial; essa energia se traduz em projetos de decolonialidade que, em última análise, também são constitutivos da modernidade. A modernidade é uma hidra de três cabeças, embora exiba apenas uma cabeça, a retórica da salvação e do progresso (Mignolo, 2007, p. 26, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, compreendemos que a resistência indígena se dá inicialmente como resposta ao colonialismo, e posteriormente à colonialidade que se instala como essa permanência de dominação e hierarquização, como uma concepção que objetifica os povos originários e os coloca à margem desses processos hegemônicos, gerando formas diversas de resistência.

Assim, a resistência se desdobra para além das guerras físicas; emerge nas práticas insurgentes, nas ações, manifestações, estratégias, posicionamentos diante das maneiras diversas de opressões e violências. Materializa-se nas lutas para se contrapor, reivindicar e buscar a desconstrução das múltiplas formas de colonialismo e colonialidade a que são submetidos, para além dos grandes movimentos, rebeliões ou revoltas.

3.2 Resistência como forma de Reexistência

Com base na perspectiva decolonial, a noção de *resistência* se desdobra com a derivação *re-existência* (ou reexistência), cunhada pelo artista e antropólogo colombiano Adolfo Álban Achinte (2009), que faz essa marcação para que se compreendam os atos de resistência para além de uma oposição ou negação à opressão e à modernidade e seus efeitos. O termo expressa um sentido complementar entre resistência e existência, intensificando seu significado.

Nesse sentido, o autor argumenta que reexistir é mais que um novo conceito de resistência; se configura em um movimento orgânico em que, ao mesmo tempo que os sujeitos resistem, se recriam para desenvolver outras maneiras de estar, pensar, sentir e agir no mundo.

Concebo a reexistência como os dispositivos que as comunidades criam e desenvolvem para inventar a vida cotidiana e, assim, enfrentar a realidade estabelecida pelo projeto hegemônico que, desde os tempos coloniais até os dias atuais, inferiorizou, silenciou e tornou negativamente visível a existência das comunidades afrodescendentes. A reexistência visa descentralizar as lógicas estabelecidas para buscar nas profundezas das culturas - neste caso, as culturas indígenas e afrodescendentes - as chaves das formas organizacionais, produtivas, alimentares, rituais e estéticas que permitem dignificar e reinventar a vida para continuar se transformando (Achinte, 2009, p. 455, tradução nossa).

Extrapolando a noção de resistência para o campo artístico, Achinte (2014, p. 68) ressalta que a criatividade dos povos indígenas e afrodescendentes escravizados está presente na invenção cotidiana de “sistemas de criação de re-existência e decolonização”, inclusive nas produções artísticas nas suas variadas linguagens e saberes. Portanto, a partir dessa concepção, pode-se pensar como as produções artísticas de indígenas se situam numa perspectiva transformadora nesse movimento de criar outras lógicas, outras possibilidades de reexistir.

O filósofo porto-riquenho Maldonado-Torres, em consonância com Achinte, afirma que a arte tem sido crucial nesse movimento contemporâneo de re-existência, e que:

A reivindicação da arte como território de re-existência assume um significado especial diante das violências físicas, opressões e deslocamento territorial: A re-existência não ocorre em fórmulas ou na forma de manifestações discretas que obedecem ao modo como o mundo foi dividido anteriormente. A re-existência é uma irrupção que envolve pensamento, ação, sentimento e percepção (Maldonado-Torres, 2017, p. 26).

Ancorada na afirmação do corpo e do território como as bases materiais e concretas da vida humana, a arte como território de re-existência aludiria, de um ponto de vista decolonial,

à criação de zonas de afirmação da vida em face do mundo da morte moderno/colonial. “A arte como território de re-existência é também uma expressão do grito de horror perante o escândalo provocado pela naturalização da morte no mundo moderno/colonial, o que se torna uma crítica do mundo estabelecido” (Maldonado-Torres, 2017, p. 27).

Carlos Walter Porto-Gonçalves, geógrafo e pesquisador que dedicou boa parte de seus estudos à Amazônia e seus povos, principalmente a pensar criticamente a ocupação desses territórios sob a perspectiva decolonial, e a partir de sua vivência com os povos da região, cunhou o termo R-Existência. Uma forma de reafirmar a dinamicidade da convivência dos povos originários da latino-américa com a moderno-colonialidade há mais de 500 anos, num movimento que conjuga resistência à existência, para reinventar modos de seguir existindo em meio às adversidades.

Mas essa moderno-colonialidade não se inscreveu num espaço vazio de significação, mas sim em territórios (natureza+cultura) onde foram conformados padrões cognitivos próprios (Mignolo, 2004: 215). Por isso, mais do que resistência, o que se tem é R-Existência posto que não se reage, simplesmente a ação alheia, mas, sim, que algo pré-existe e é a partir dessa existência que se R-Existe. Existo, logo resisto. R-Existo (Porto-Gonçalves, 2008, p. 47).

O autor assevera que Resistir é R-Existir porque não é apenas reação contra as violências e opressões, mas invenção e reinvenção da própria existência em conformidade com as singularidades dos territórios vividos: “r-existência, é dizer, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um *topoi*, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico” (Porto-Gonçalves, 2006, p. 165).

Em perspectiva semelhante, Viveiros de Castro, outro expoente da pesquisa com os povos originários da Amazônia, emprega o termo "(r)existência ou reexistência" para enfatizar o sentido de resiliência e sobrevivência ou a capacidade dos povos indígenas diante das opressões, violência, pressões, discriminação, deslocamento forçado e tantas formas de injustiça trazidas pelo colonizador e o colonialismo, de antes e de hoje. E que apesar dos desafios e do peso da mão inimiga, eles persistem na luta e na sua afirmação para existir conforme seus costumes e formas de vida, preservando suas tradições, línguas e territórios.

Assim, as formas de reexistir seriam uma espécie de “tática de guerrilha simbólica”, tal como menciona Viveiros de Castro (2017, p. 192) ao se referir às maneiras de enfrentamento encontradas pelos povos indígenas diante das “armas do poder” que os oprimem de todos os

lados, os generaliza para “desindianizar-lhes” e assim negar seus direitos, seja os que o Estado lhes atribui pela Constituição, seja o que eles possuem como legítimos povos originários.

As expressões artísticas e culturais, tal como o *movimento audiovisual* - nos termos dos próprios cineastas Mebêngôkre - são uma entre tantas estratégias de “guerrilha simbólica pela resistência secular” empreendida desde o contato com os não indígenas, uma resistência à “...guerra feroz contra eles para desexisti-los, fazê-los desaparecer, seja matando-os pura e simplesmente, seja desindianizando-os e tornando-os ‘cidadãos civilizados’, isto é, brasileiros pobres, sem terra, sem meios de subsistência próprios, forçados a vender seus braços - seus corpos - para enriquecer os pretensos novos donos da terra” (Viveiros de Castro, p. 189/192).

Tais perspectivas nos ajudam a pensar sobre a produção de imagens e o cinema indígena e Mebêngôkre no seu conjunto, como esse movimento a que os próprios cineastas do Coletivo Beture costumam se referir, compreendendo tal produção como uma forma ou estratégia de forjar um outro modo de resistir ou reexistir.

3.3 Cinema e resistência, cinemas de resistência

Considerando que o cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó se situa no âmbito sócio-histórico e político das lutas de resistência indígenas e Mebêngôkre no país, focalizamos a noção de resistência recorrendo a autores que guardam relação com a temática no entrelace com o cinema ou a imagem (filme, vídeo, fotografia).

Nessa intersecção, o termo é associado a categorias como: cinema de resistência, cinema militante, cinema ativista, cinema político, cinema engajado ou de contestação. São todas variações que designam filmes cuja essência é a crença na “eficácia histórica das imagens” (Brenez, 2017, p. 71), no sentido de buscar com a imagem uma forma de intervir na realidade. Citando o cineasta francês René Vautier, Brenez (2017, p. 71) se refere à categoria de “cinema de intervenção social” para designar a potência do cinema na “instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou injustiça estrutural”.

3.3.1 Cinema de resistência

Importa destacar que *Cinema de resistência* costuma ser utilizada como uma categoria na área dos estudos de cinema, referindo-se a filmes ligados a alguma forma de contestação

política, como denúncia ou oposição a governos autoritários ou ditatoriais, por exemplo. O termo surgiu a partir do cinema feito no contexto do final da Segunda Guerra na Itália, dando início ao movimento do Neorealismo italiano, em que os filmes retratavam o movimento da Resistência italiana durante a ocupação nazista, e o cotidiano de pessoas comuns em meio às dificuldades sociais e políticas deixadas pela guerra.

Contrapunha-se ao cinema hollywoodiano em termos de produção e linguagem cinematográfica, ao privilegiar locações reais, atores não profissionais, estilo visual documental que evita efeitos ou técnicas de filmagem muito elaboradas. Depois o movimento se estendeu para a França, com o mesmo sentido, de fazer um cinema mais realista, retratando a Resistência francesa contra o nazismo e se contrapondo às diretrizes e invasão do mercado hollywoodiano no país, no período de reconstrução do país pós-guerra. Daí o termo ser usado invariavelmente também como cinema político.

Um exemplo é o cinema feito pelos “cineastas-operários” franceses durante os grandes movimentos grevistas naquele país entre 1968 e 1974, “quando pegaram em câmeras como se pega em armas”, tomando o cinema como instrumento de denúncia e resistência às condições de trabalho desumanas impostas ao operariado (Leandro, 2010, p. 100-102).

Nessa perspectiva, Leandro (2010) analisa esse movimento do grupo que ficou conhecido como “Medvedkine”¹¹, surgido em um dos grandes polos industriais da época, as cidades francesas de Besançon e Sochaux. A autora observa que em cada filme que os cineasta-operários produziam e exibiam é latente a decisão e o esforço em trazer a público os acontecimentos sob um olhar próprio e interno, imputando às imagens e obras o ponto de vista dos trabalhadores sobre sua realidade, e assim reescrevendo a história a partir de seu lugar de enunciação. Não um ponto de vista de sofrimento e raiva, mas de expressão de um pensamento outro, o deles próprios. Ela assevera que, a partir da prática de fazer filmes, tornaram possível “uma certa tomada de poder pela imagem, ainda que relativa e momentânea”, e colocaram em prática a “afirmação de um novo discurso sobre suas condições sociais e seus desejos” (Leandro, p. 105-106). E conforme as palavras de um dos entrevistados de *Week-end à Sochaux* (1972) reportado pela autora, “o cinema pode ser uma arma para o operariado. Já está provado que ele é uma arma eficaz para a burguesia” (Leandro, p. 105).

¹¹ Medvedkine homenageia o cineasta russo bolchevique Alexandre Medvedkine, criador do Cine-trem, uma experiência coletiva de cinema itinerante, feito com operários e camponeses nos anos 1930, na União Soviética. Ele percorria o interior do país de trem, onde montava laboratório de revelação de películas e mesas de montagem, e produzia e projetava filmes nas fábricas e fazendas (Leandro, 2010, p. 102).

O cineasta francês Chris Marker, que foi uma espécie de mecenas desses grupos operários, é conhecido como autor de um cinema militante, cujas obras registram e refletem sobre filmes produzidos em contexto de lutas sociais e políticas, não como denúncia direta, mas como crítica.

Nesse sentido também há uma corrente de cinema militante na América do Sul, especialmente nos anos 80 e 90, que registra, denuncia ou reflete o contexto de repressão política pelo poder dos regimes ditatoriais que ocorreram nos diversos países, como o caso de filmes sobre os regimes ditatoriais no Brasil, Argentina ou Chile. No Chile, por exemplo, há o trabalho do cineasta documentarista Patricio Guzmán, cujos filmes registram e refletem a história do país sob a ditadura Pinochet, instaurada após o assassinato do presidente Salvador Allende em 1973. Guzmán (2017) fez a obra emblemática *A Batalha do Chile*, documentário de mais de cinco horas, em três partes, realizado de 1973 a 1979, que acompanha os fatos que precederam o golpe, e realiza uma análise política do país sob uma das mais sangrentas ditaduras da América Latina.

Nesses casos de cinema militante, observa-se que os filmes se apoiam mais na narrativa, na temática e no discurso fílmico, seja como denúncia ou como registro histórico, pouco se estendendo ao processo de produção em si como forma outra de fazer ou contestar os modos da cadeia de produção hegemônica vigente, ou se contestam veladamente pois pela natureza de suas narrativas dificilmente acessam o sistema de produção do mercado industrial estabelecido.

Nesse cenário, outro entendimento de cinema de resistência é em referência às condições em que os filmes são elaborados, porque são produzidos em condições adversas, seja em relação a condições políticas, de censura, por exemplo, ou de precariedade financeira em comparação ao mercado estabelecido, como os filmes sem ou de baixíssimo orçamento, como os dos coletivos ou grupos periféricos.

3.4 História, imagem e resistência

Outra forma de compreender a noção de resistência é a partir da contribuição que Walter Benjamin nos dá sobre a necessidade de rever criticamente o passado para lançar luz sobre o presente. Em *Teses sobre o conceito de História*, o último texto escrito por Benjamin, em 1940, o autor, quando pensa história e cultura, critica a escrita historiográfica que se coloca sempre ao lado do vencedor, do poder hegemônico das classes dirigentes. Ele acusa o historicismo de

sempre narrar a história oficial, que passa de vencedor a vencedor ao longo do processo histórico:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores (Benjamin, 1994, p. 225).

Para Benjamin (1994), os bens culturais inscritos como documentos ou registros de uma época são “despojos”, símbolo do poder hegemônico sobre a “corveia sem nome” usada para erguê-los, que são os escravizados, os oprimidos, os inferiorizados, os sem direitos, os subjugados pelas elites dirigentes. Por isso Benjamin (1994, p. 225) afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

E é justamente esse processo de transmissão que ele questiona e que afirma ser imperativo rever, ao forjar uma das expressões mais conhecidas e utilizadas em diversos campos disciplinares: “escovar a história a contrapelo”. O autor propõe então a revisão crítica da história no sentido contrário do que foi estabelecido; para ele é preciso contestar a narrativa dominante, a versão hegemônica, o que significa, como aponta Löwy (2005, p. 79), “considerá-la do ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, dos párias”.

Na leitura que faz dessa obra de Benjamin, Löwy (2005, p. 74) destaca que o termo tem significado duplo: histórico, pois vai “contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos”, e político, pois “é necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão”.

Assim sendo, tais monumentos comprovam a dialética entre cultura e barbárie referida por Benjamin, pois, ao mesmo tempo que escondem, revelam a herança histórica. Portanto, a proposição do autor continua atual e relevante para nos ajudar a compreender a implicada relação entre presente e passado no processo histórico e na construção da memória de um povo.

Nesse sentido, e em busca de uma construção de uma episteme crítica sobre o pensamento ocidental quanto à realidade latino-americana, e especialmente a Amazônia, a pesquisadora paraense Edna Castro (2018, p. 9) propõe uma “descolonização do imaginário e uma inversão do olhar” sobre o que está inscrito nos cânones da história oficial, promovendo uma leitura crítica que aponte rupturas e desobediências em relação ao olhar padrão da racionalidade anglo-eurocentrada. E uma das formas de efetivar essa inversão é olhar desde o

lado de cá, promover um “conhecimento contextualizado” (Castro, 2018, p. 8) a partir dos contextos sociais e étnicos, com sua pluralidade de sistemas de conhecimento e da experiência social diversa dos que vivem a região, tal como os povos indígenas, comunidades quilombolas, tradicionais, beiradeiros, entre outros.

Conforme Castro (2019, p. 32), é preciso descentralizar o olhar para perceber as imagens e narrativas base da construção do imaginário sobre a região e sua população, que os coloca como “sujeitos e culturas, pela sua condição de subalternizados, esvaziados de saberes por não serem considerados visíveis ou relevantes de ser e estar no mundo”. Para a autora, “descentralizar o olhar significa criar possibilidades de perceber outros paradigmas que podem ser essenciais ao entendimento da sociedade e de fenômenos emergentes...” (Castro, 2019, p. 35). Portanto, uma perspectiva de ruptura, de insurgência sobre o que está posto para recontar a história e refazer a memória sobre a região amazônica.

O lugar distorcido do outro se constrói na relação de alteridade, no olhar evolucionista e classificatório, como as imagens distorcidas dos índios, e difundidas nos relatórios de viajantes europeus do período colonial, ou na correspondência oficial entre colônias e metrópole. Pelas imagens se inventa o “outro” e desenha os limites e a natureza da “relação de alteridade”. Tratam-se de processos de dominação política e ideológica por meio da construção de imagens e de sua naturalização (Castro, 2018, p. 32).

Portanto, a reflexão sobre as imagens produzidas na e sobre a Amazônia é fundamental para essa mudança de paradigma.

3.4.1 A Sociologia da imagem como crítica ao colonialismo

Influenciada pela perspectiva benjaminiana de crítica à história oficial, a socióloga boliviana aimará Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2015) propõe outra forma de analisar a história ou interpretar a realidade a partir do que ela denomina *sociologia da imagem*. Nessa proposta metodológica o objetivo é fazer o escrutínio das imagens para desvelar as distintas formas de dominação e hierarquização, tal como o colonialismo interno, que ela considera tão presente nos países latinos: “É evidente que em uma situação colonial, o “não dito” é o que tem mais significado; as palavras encobrem mais que revelam, e a linguagem simbólica toma a cena” (Cusicanqui, 2010, p. 13, tradução nossa).

Segundo a autora, as imagens possuem um potencial de nos fazer repensar o passado ao mesmo tempo que oferecem um novo olhar sobre o presente, diferentemente das palavras, pois

estas por vezes servem mais como instrumento para ocultar e perpetuar a dominação, efetiva ou simbólica.

Há no colonialismo uma função muito peculiar para as palavras: as palavras não designam, mas encobrem, e isso é particularmente evidente na fase republicana, quando ideologias igualitárias tiveram de ser adotadas e, ao mesmo tempo, os direitos de cidadania foram negados à maioria da população. Dessa forma, as palavras se tornaram um registro ficcional, repleto de eufemismos que encobrem a realidade em vez de designá-la (Cusicanqui, 2010, p. 19, tradução nossa).

É nesse sentido que percebemos a desconfiança nas palavras e o crédito na força das imagens atribuídos por Kiabeti, como mostra a citação anterior no início deste capítulo: “Porque quantas vezes que nós tem o documento mandado e ele não responde pra nós. A caneta alguns vale, alguns tá mentindo”.

Cusicanqui (2010) parte da análise das imagens presentes na obra do cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala (Waman Puma), escrita entre 1612 e 1615, a quem ela atribui uma “teoria visual do sistema colonial” para a América Andina. Sua obra, *El Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno*, é uma crônica escrita como uma carta de mil páginas e mais de 300 desenhos à tinta dirigida ao rei da Espanha, que, segundo Cusicanqui, é um documento repleto de termos, canções e versos próprios da linguagem oral e de línguas locais. É considerado um dos poucos registros indígenas da época, visto que os escritos de cronistas eram a forma de documentação oficial do Estado/Governo.

A autora boliviana faz uma releitura dos desenhos, das imagens da obra para desenvolver outra reflexão sobre a história e memória indígena sob domínio espanhol, indicando elementos articuladores de uma leitura crítica do mundo e da narrativa hegemônica. Ela afirma que a crônica de Waman Puma é uma interpretação e não uma simples descrição dos fatos. “As imagens nos oferecem interpretações e narrativas sociais que, desde os séculos pré-coloniais, iluminam esse contexto social e nos oferecem perspectivas para uma compreensão crítica da realidade” (Cusicanqui, 2010, p. 20, tradução nossa).

Do mesmo modo, analisa a obra do pintor boliviano do século 19, Melchor María Mercado, que retrata as regiões e paisagens bolivianas, as pessoas e seus modos de vida. Na obra de ambos, Cusicanqui (2010, p. 21) observa o que denomina de “mundo al revés”, ou mundo ao contrário, uma crítica sobre a “experiência cataclísmica da conquista e da colonização”.

Portanto, Cusicanqui (2010) aponta nessas obras formas de resistência através das imagens, que à primeira vista parecem ser meros registros da vida e do sistema político da

época, mas que a análise atenta revela que esses artistas, a seu modo e com seus traços próprios, na maneira como retratavam ou representavam os personagens nas obras, teciam uma crítica à estrutura social da época e não apenas assimilavam o que lhes era imposto.

3.4.2 Resistência como estética e política das imagens

Nesse movimento de considerar a imagem visual como potência de resistência, o filósofo franco-argelino Jacques Rancière é outro autor referencial. Sabemos que a sua abordagem sobre arte, imagem visual, e o cinema em particular, parte de uma outra realidade e contexto, mas seu pensamento, seu interesse filosófico, está centrado nas práticas e relações de poder e as estratégias de emancipação dos indivíduos, de grupos marginalizados ou sob dominação político-social, e assim sendo pertinente à reflexão sobre realidades outras, porém marcadas pelo mesmo viés de dominação, controle e determinações pelas relações de poder.

Embora ele não trate de resistência diretamente em termos conceituais, seu pensamento sobre política e estética coloca a arte e as imagens como vetores de emancipação do sujeito, trazendo um outro olhar em torno da relação resistência e imagem, que ele considera uma “arte relacional” (Rancière, 2010). E com isso situa a reflexão em termos de um debate contemporâneo mais amplo, não atrelado à alguma corrente teórica tal como a fenomenologia, história da arte ou antropologia visual, e mais no campo da filosofia das imagens.

Rancière (2010) discute a imagem em termos de relação, não como ícone autônomo ou submetido à linguagem, por exemplo. Para ele não interessa pensar a imagem como representação ou signo, mas como agente, como dispositivo ativo que aciona lacunas, conflitos e questiona a ordem dominante. Na analítica de Rancière (2010, p. 20) ficou conhecida sua ideia de que “a política tem sempre uma dimensão estética”, assim como a “estética é política”. Para compreender em “que ponto que a arte toca a política”, é preciso ter em vista o conceito basilar do pensamento do filósofo sobre política.

Nesse sentido, Rancière considera política (*la politique*) e polícia (*la police*) como polos opostos de uma mesma lógica, de uma mesma engrenagem da dinâmica da sociedade hierarquizada, que estaria assentada, portanto, em uma ordem política e uma ordem policial, embora em significados bem diferentes do que esses termos são entendidos pelo senso comum.

Conforme Rancière (1996, 2009, 2021), a ordem policial diz respeito às configurações da ordem de dominação da sociedade que ditam os papéis e lugares dos indivíduos em termos de funções e valorações, que determina suas ocupações, e assim quem pode ser visto e ouvido.

Estabelece uma repartição de espaço e tempo em que uns podem e outros não, uns ditam e outros obedecem, uns falam e outros calam, uns são visíveis e outros não. Não tem a ver com as forças de repressão, violência ou com o aparato policial do Estado, a que ele chama de baixa polícia.

Já a política seria a manifestação da demanda por igualdade diante do dano, do conflito, da desigualdade percebida por essa hierarquização. Seria a possibilidade de questionamento que expõe a diferença imposta pela ordem policial e reivindica uma nova forma de divisão, de repartição dos papéis, do comum entre essas partes em busca da igualdade. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2009, p. 16-17).

Como observa Rancière (1996, 2009), na filosofia de Aristóteles o ser humano é político porque possui o logos, a palavra, a fala e com isso a capacidade do discurso. Mas na abordagem de Rancière (1996, 2009), na contemporaneidade a determinação de quem tem o poder de fazer o discurso, quem tem a voz, é um fato que não passa por uma questão apenas de poder emitir a palavra, não é de natureza fisiológica, e sim dessa engrenagem de forças entre a polícia e a política, exatamente porque essas possibilidades são organizadas, permitidas e determinadas pelo exercício das formas ou relações de poder. O que implica que as manifestações estéticas pelas práticas artísticas se constituem em maneiras de organizar esse campo sensível, construir a inteligibilidade e visibilidade dos acontecimentos e dos sujeitos e inclusive reconfigurar modos de existência, restituindo aos sem voz o poder de manifestar-se e de se fazer ver e ouvir. São partes de uma configuração que tem no cerne o conflito, o dano, o dissenso.

As partes não preexistem ao conflito, que elas nomeiam e no qual são contadas como partes. A "discussão" do dano não é uma troca — sequer violenta — entre parceiros constituídos. Ela diz respeito à própria situação de palavra e a seus atores. Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo "entre" eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (Rancière, 1996, p. 40).

Nesse contexto, para Rancière (1996), o princípio da política está ligado à reivindicação de igualdade dos sujeitos dentro de uma configuração coletiva, de comunidade, visando a transformações que impactam as relações da coletividade e não do indivíduo. É nesse sentido

que um espaço, um ato ou uma reivindicação de caráter privado pode se revestir de caráter político.

Marques (2013) e Calderón (2014), que dedicam boa parte de suas pesquisas à obra de Rancière, ressaltam que essa noção de política deriva de outro conceito-chave do seu pensamento, que é o de partilha do sensível ou a distribuição do sensível, que por sua vez é basilar no seu estudo sobre imagem. Por partilha do sensível, o autor define como:

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15)

Assim, a ideia de partilha do sensível não é apenas a composição de um mundo comum que abriga pluralidades e diversidades, mas “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis” (Rancière, 2009, p. 63). Conforme Rancière (2009, p. 17), as práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas artísticas, atuam nesse território social dividido e partilhado, “intervindo na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

Desse modo, as práticas artísticas produzem uma nova ordem de partição porque deslocam o lugar predeterminado para uma nova relação entre o fazer, o ver e o ser, revelando uma nova ordem de aparição, uma nova forma de ser visto ou ouvido, seja dos sujeitos que as produzem ou dos aos quais estas se referem. Assim, as práticas artísticas são formas de partilha do sensível e não apenas representação ou manifestação das maneiras de fazer dentro de qualquer que seja a linguagem artística.

Nessa ótica, em relação às imagens, estas operam nessa configuração de uma sociedade marcada pelas forças da ordem política de um lado e da ordem policial de outro, justamente trazendo a aparição dessas partes. Como analisa Calderón (2014, 2014a), o pensamento do filósofo parte de uma abordagem relacional, sem se preocupar em conceituações unificadoras e totalizantes: “Seu interesse se volta para modos de funcionamento, modos de produção e, mais especificamente, para o trabalho das imagens. Para ele, a imagem é, antes de tudo, um trabalho, um relacionamento, um processo de articulação” (Calderón, 2014, p. 49, tradução nossa).

Nesse sentido, Rancière (2021, p. 9) refuta a ideia de passividade da imagem justamente pela potência que ela tem de agir como operadores políticos, operadores de sentido, ou seja, pela potência de “transformar a visibilidade dos seres e das coisas: o modo como são visíveis, mas também as próprias formas de visibilidade, [...] de estabelecer uma nova relação entre o visível e o tempo, o visível e a palavra, o visível e sua visibilidade”.

O autor analisa obras de diversas linguagens, autores e lugares para demonstrar o caráter político das imagens dentro de sua perspectiva de operadores de partilha do sensível, trazendo de forma implícita o poder de reconfigurar os modos de existência dos personagens ou lugares referidos. E com isso afirma que as imagens podem ser políticas, “não porque falam de populações massacradas ou inferiorizadas, mas porque questionam o lugar que essas populações ocupam na organização dominante do visível e do invisível” (Rancière, 2021, p. 7-8).

Em caminho crítico semelhante, Georges Didi-Huberman, historiador da arte e filósofo francês, é outro autor que oferece uma vasta contribuição teórico-filosófica para pensar a dimensão de resistência nas imagens. Em seus estudos sobre contextos de resistência política e social, as imagens visuais, principalmente a fotografia, ocupam especial relevo, seja pelo poder simbólico de sua força testemunhal, seja como agentes de construção e preservação da memória. Assim como Rancière, Didi-Huberman recusa de antemão o caráter mimético das imagens, e as toma na perspectiva de uma dimensão estética e política que transcende o regime representativo, cuja premissa é a reprodução, a imitação ou uma suposta verdade do objeto referente.

Assim sendo, seu pensamento e método de analisar a arte e as imagens também caminham na perspectiva benjaminiana tanto de crítica aos métodos convencionais e cronológicos da história e da história da arte, como com o conceito de imagem dialética, em que vestígios do passado invadem a narrativa do presente, metamorfoseando-se para tornar mais cognoscível o agora. Esse conceito é desdobrado a partir das reflexões cunhadas por Walter Benjamin em *Passagens*, obra inacabada do filósofo alemão, em que ele analisa os fragmentos da cultura e da história a partir da vida urbana parisiense. Com essas reflexões Benjamin considera que há reminiscências, vestígios na forma e aspectos das imagens que revelam significados e tensões subjacentes, e que afetam sua legibilidade em cada momento:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico

do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são a imagem autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2006, p. 505).

Salienta-se que outra influência nas pesquisas e pensamento de Didi-Huberman é o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que explorou obras do Renascimento e outras imagens (fotografias, gravuras, símbolos, etc.) para escavar uma perspectiva não linear e não causal da história da arte. Com sua biblioteca e a obra *Atlas Mnemosyne*, Warburg criou um método próprio cuja essência é a montagem e ‘animação’ das imagens, que se negava a explorar apenas as formas, mas buscava alcançar outra compreensão de tempo, memória e visualidade, ou de passado, presente e futuro dos momentos históricos e processos sociais contidos nas imagens artísticas da cultura ocidental.

A partir da influência de Benjamin e Warburg, Didi-Huberman resgata conceitos-chave e os extrapola para pensar a imagem, a arte contemporânea, situações de traumas, de atos e momentos históricos, políticos e sociais, e imagens de levantes e insurgências. Com isso desenvolve um método de análise com clara inspiração nos dois autores, tendo a montagem (de imagens visuais) como forma de operação de investigação e interpretação.

Nas particularidades apontadas por Didi-Huberman no pensamento-teoria de Warburg, e apropriadas para seus estudos das imagens, três conceitos são essenciais e complementares entre si: o de sobrevivência (*Nachleben*) das imagens, a imagem-fantasma; o de *pathosformel*, as fórmulas de páthos, a imagem-páthos; e o de sintoma, a imagem-sintoma (Didi-Huberman, 2013; Lissovsky, 2014).

A imagem “sobrevivente” estaria relacionada a um certo tipo de imagem que tem a capacidade de por algum motivo tornar-se atemporal, atravessar os tempos, permanecer e influenciar as formas, ações e representações do presente, aparecendo e reaparecendo na arte e no imaginário. Uma imagem anacrônica como a ninfa ou a virgem, por exemplo, que aparece como influência ou recriação (não reprodução) em tempos e contextos diversos.

O conceito de imagem patética, das fórmulas de páthos, está ligado à recorrência de traços, impressões, padrões que atravessam as culturas ao longo do tempo e que são acionados

para despertar as emoções. Podem ser gestos, expressões ou composições vindas da montagem das imagens para representar ou acionar sentimentos como a emoção, a paixão, os afetos.

Já o sintoma viria de brechas identificadas, lacunas que quebram uma possível causalidade ou avanço linear do conhecimento, vínculos, rastros que revelam as emoções ocultas nas imagens, algo fora do lugar, que não se revela de todo. “Poderíamos chamar sintoma a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo” (Didi-Huberman, 2012, p. 214). Para Didi-Huberman, uma das grandes forças da imagem é justamente o que está oculto e que essas brechas nos fazem ver, o que também é um dos elementos que fazem a sobrevivência das imagens.

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles - que, como arte da memória, não pode aglutinar (Didi-Huberman, 2012, p. 207).

No entanto, todos são conceitos que se entrelaçam, se aproximam e se complementam para contestar a ideia de passividade que imperava na tradição da história da arte. Didi-Huberman prescruta as imagens e assim desenvolve todo um trabalho de análise e pesquisa sobre como elas agem para além de seu aspecto mimético, o que aparece em sua multiplicidade de trabalhos sobre as imagens de formas diversas, tais como as noções ou referências à “imagem ardente”, “imagem que nos olha”, “imagem crítica”, para demonstrar a noção de que “as imagens são vivas” e possuem a potência de sensibilizar por algo além de sua forma, de “tornar sensível alguma coisa que havia nos escapado até então, mas que nos ‘olha’ diretamente” (Didi-Huberman, 2021, p. 48).

Uma das bases de pensamento de Didi-Huberman sobre o tema das imagens é a partir da análise de imagens do holocausto, assunto que lhe interessa pessoalmente por ter parte de sua família materna vitimada pelo regime hitlerista. Sua análise minuciosa sobre as quatro fotografias feitas em agosto de 1944, no crematório V de Bikernau por membros do Sonderkommando, os judeus prisioneiros forçados a trabalhar nos campos de Auschwitz-Birkenau, que viram na fotografia uma esperança, uma possibilidade de fazer visível para o mundo o que estava ocorrendo naquele local de extermínio (Didi-Huberman, 2012, 2021), gerou controvérsias, mas hoje é um marco nos estudos das imagens.

Décadas depois de serem feitas, e encontradas, ele “escava” as quatro imagens “sobreviventes”, como ele as refere já em outro sentido de sobrevivência, e as interpreta para além de sua carga testemunhal manifesta. Considera que um dos aspectos mais relevantes delas

é como “ato fotográfico”, como “gesto fotográfico”, “um ato projetado como um ato de resistência” (Didi-Huberman, 2021, p. 8), uma decisão que em si é tomada com vistas à capacidade da fotografia tornar-se um agente ativo, naquele momento, de denúncia e clamor, independentemente da “qualidade” da imagem, do vento, da fumaça, da falta de nitidez, do tremor, do medo, da coragem, mas “imagem apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2016).

O ato como gesto, um gesto de levante como uma decisão maior que não a fotografia em si, mas uma decisão que está inserida em um contexto. Como afirma Didi-Huberman (2017a, s.p.), “não devemos ver nas imagens apenas o que elas representam. As imagens não são apenas coisas para representar; elas mesmas são coisas que estão no extremo de nossos corpos. [...] Uma imagem é um gesto”, pois o ato de produzir a imagem pode ser em si um gesto de sublevação, de resistência. Assim, ele não se refere ao gesto “registrado”, “impresso” na imagem como reprodução ou semelhança, mas em si a decisão de fotografar, sob condições tão impróprias e extremas.

Nesse sentido, as imagens trazem em si uma dupla camada, como gesto e como testemunho; como ele diz, “não como prova, mas como provação” (Gisinger; Didi-Huberman, 2020, s.p.). O estudo sobre as fotografias do holocausto demonstra que o autor considera que a imagem transcende o seu caráter representativo ou mimético, mas não o ignora, pois afirma que essa questão da prova é intrínseca à natureza mesma da fotografia, adere à “pele da fotografia”, mas não a restringe a tal, pois “uma imagem fotográfica nunca é isto ou aquilo: ela é apenas o que se quer fazer dela, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do espectador” (Gisinger; Didi-Huberman, 2020, s.p.).

Assim como as imagens desafiam as convenções de representação e testemunho, a resistência pode se manifestar de distintas maneiras nas/pelas imagens. Portanto, a imagem sempre encerraria em si camada(s) latente(s) de conflitos, contradições, o que transcende a intencionalidade do objeto imagem e suscita percepções imprevisíveis que escapam aos modos verbais e da linearidade da historicidade tradicional e seus modos hierárquicos.

Esses autores e conceitos de certa forma dialogam entre si e com a crítica decolonial latino-americana, oferecendo-nos perspectivas para pensar como as imagens operam para reforçar ou questionar a experiência da longa história de colonização e colonialidade a que a Amazônia tem sido submetida.

E sob esse prisma analisaremos as imagens e o cinema dos cineastas do povo Mebêngôkre-Kayapó e particularmente os do Coletivo Bature, compreendendo como eles estão produzindo suas próprias “imagens apesar de tudo”.

4 METODOLOGIA APLICADA NA PESQUISA

“Ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, refazendo e retocando o sonho pelo qual se pôs a caminhar.”

(Freire, 1997, p. 79)

Neste capítulo apresento a metodologia utilizada na pesquisa, os métodos e técnicas de coleta de dados, e a situação e contexto em que ocorreu a pesquisa de campo. Início delineando o desenho metodológico em si, com os parâmetros que definiram a execução do estudo, explicando as etapas de entrevistas e observação em campo, assim como se deu a definição do *corpus* de filmes para análise. Trago ainda o mapeamento da produção dos cinemas indígenas da Amazonia(s) no período 2010-2020, realizado como uma etapa preliminar para definir o escopo da tese, e que se constitui em um panorama para a compreensão do desenvolvimento da produção cinematográfica indígena contemporânea na região nesse período. Ao final explico as questões relacionadas à situação da pesquisa no Comitê de Ética em Pesquisa e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, CEP/Conep.

4.1 Percurso metodológico: rumos e passos da trajetória percorrida

De modo geral, esta pesquisa parte da premissa de que o cinema feito por realizadores indígenas vem sendo construído de modo entrelaçado à luta política, sendo cada vez mais assumido por eles como um instrumento de afirmação étnica e de voz para suas lutas em busca de direitos, e assim, de forma explícita ou mais latente, atribuem às imagens uma dimensão de resistência, como um vetor de posicionamento diante da sociedade não indígena. É nesse sentido que delimitamos a abordagem temática desta pesquisa, a fim de compreender mais profundamente como o cinema é apropriado e transformado em aliado nessas lutas, e como se desdobram as dimensões de resistência em relação com os filmes e o fazer cinematográfico.

Nosso recorte para alcançar a compreensão proposta é um dos cinemas indígenas feitos na Amazônia(s), o Mebêngôkre-Kayapó, a partir dos filmes e do modo de produção dos cineastas do Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó, ou em língua mebêngôkre ou Jê, Beture Me karõ opoj djuwyj. Embora seja uma pesquisa cujo tema se situa mais no campo dos estudos da Comunicação e do Cinema, empregamos uma abordagem interdisciplinar aliando estudos fílmicos e da imagem, a crítica latino-americana na perspectiva dos estudos decoloniais, assim

como conceitos afins às investigações indígenas advindas da antropologia e sociologia, que possuem convergência com o tema.

O estudo se configura em uma pesquisa qualitativa, visto que não pretende enumerar ou mensurar o “objeto” de pesquisa em análise, mas compreender um fenômeno social relevante e suas singularidades. Como é próprio dos métodos qualitativos, conforme Goldenberg (2004, p. 49-50), esses tipos de pesquisa “ênfatisam as particularidades de um fenômeno em termos de seu significado para o grupo pesquisado. É como um mergulho em profundidade dentro de um grupo ‘bom para pensar’ questões relevantes para o tema estudado”.

Com base na premissa de que o cinema indígena reverbera as lutas dos povos originários sendo entendido como uma prática de resistência, e diante da polissemia do conceito de resistência que abordamos no capítulo 3, a questão norteadora que se coloca é: como se configura o sentido de resistência no cinema do Coletivo Bature Mebêngôkre-Kayapó, ante as dinâmicas de colonialidade, exclusão e opressão que o atravessam como povo originário?

Nossa hipótese, no sentido de pressuposição, menos como algo a ser confirmado ou refutado, e mais como diretriz de reflexão, é que o sentido de resistência se manifesta de forma multifacetada, seja nas motivações do fazer, ou nas narrativas e poéticas resultantes, expressando formas de posicionamento às colonialidades enfrentadas, de um lado, e de outro faz com que o cinema do Coletivo Bature se constitua como vetor de novas possibilidades comunicacionais e de partilha de um comum (Rancière, 2009) com as sociedades indígena e não indígena, ao mesmo tempo que mostra outros mundos e outros cinemas possíveis.

A partir desse entendimento, o objetivo geral foi compreender de que modo o cinema do Coletivo Bature Mebêngôkre-Kayapó expressa dimensões ou sentidos de resistência a partir de suas obras e práticas de produção filmicas, em relação com as lutas sociopolíticas ou culturais da etnia.

Diante disso, os objetivos específicos definidos foram:

1. analisar obras do Coletivo Bature representativas de sua produção para identificar as possíveis conexões com as lutas sociopolíticas ou culturais empreendidas pela etnia;
2. conhecer a prática de produção do Coletivo Bature buscando compreender como se relacionam aos processos de resistência do povo Mebêngôkre;
3. examinar as motivações e objetivos do fazer cinematográfico para os cineastas do Coletivo Bature;
4. compreender como o Coletivo Bature se apropria das técnicas, tecnologias e linguagem cinematográfica ou audiovisual e as adapta a seus objetivos de acordo com a sua cosmovisão.

A coleta de dados se deu a partir da análise de cinco filmes selecionados como representativos do conjunto da produção do Coletivo Beture; entrevistas abertas, e observação direta em campo dos cineastas do Coletivo. As entrevistas e a observação direta foram realizadas durante o acompanhamento de uma atividade do Beture na Terra Indígena Kayapó, em São Félix do Xingu, no Pará, em agosto de 2023. A análise dos dados se dá a partir de interpretação cruzada dos dados advindos dessas etapas da pesquisa, cujos detalhes e bases exponho a seguir.

4.1.1 A pesquisa de campo na Terra Indígena Kayapó, no sul do Pará

Esta é uma etapa híbrida que congrega entrevistas abertas e a observação direta em campo, realizada em agosto de 2023, na Terra Indígena Kayapó, no município de São Félix do Xingu, no sudoeste do Pará. Na ocasião acompanhei uma atividade de formação/capacitação audiovisual realizada e conduzida pelo próprio Coletivo Beture, via Associação Floresta Protegida. A atividade ocorreu na aldeia Kruwanhôngô, que fica às margens do rio Xingu, região onde se localizam várias aldeias Mebêngôkre, local que para acessar, a partir da sede do município, se leva cerca de seis horas de viagem de lancha voadeira subindo o rio Xingu rumo à divisa com o estado de Mato Grosso.

O evento consistiu em uma imersão e oficina de formação e capacitação audiovisual, com a participação de cerca de 40 indígenas da etnia Mebêngôkre-Kayapó vindos de 17 aldeias do Pará e Mato Grosso.

Foram 17 dias ao todo em campo, com cinco dias de deslocamento entre Belém e São Félix do Xingu e aldeia, e vice-versa. Doze dias foram efetivamente compartilhados com os indígenas na imersão, acompanhando as atividades dos integrantes do Coletivo e os participantes da formação, e convivendo com as demais pessoas da aldeia que sediou o evento, e de outras aldeias que apenas visitamos como parte das atividades, tais como durante as filmagens dos curtas-metragens produzidos pelos alunos durante a oficina.

Essas atividades têm sido utilizadas pelo Coletivo Beture tanto para capacitar novos cineastas Mebêngôkre, como para aperfeiçoamento dos membros efetivos e mais experientes do grupo. Também têm sido uma estratégia para juntar os membros do Coletivo em só um local, por exemplo, uma aldeia específica, dada a situação singular de o Beture ser um grupo que congrega pessoas de diferentes aldeias, algumas delas de difícil comunicação e acesso entre si. Dessa forma, eles se reúnem para realinhar objetivos, estabelecer projetos, traçar novos planos.

4.1.1.1 A imersão e a “participação observante”

Nessa imersão de agosto de 2023, as atividades foram conduzidas pelos próprios cineastas do Beture junto com uma pequena equipe não indígena formada pelo coordenador do coletivo pela AFP e duas profissionais não indígenas de audiovisual. Seis membros veteranos do Coletivo e os profissionais não indígenas desempenharam a função de professores, pois assim eram tratados pelos indígenas participantes e pela aldeia toda, na capacitação das técnicas audiovisuais dos outros jovens Mebêngôkre.

Figura 15 - Aldeia Kruwanhongô (esquerda) e alunos em aula na oficina do Coletivo Beture (direita) – 2023



Fonte: Registro de campo da autora. Fotos: Angela Gomes, 2023.

Minha participação se deu como convidada do Coletivo com o objetivo de pesquisa, mas logo fui integrada ao grupo como uma das “professoras”, por ser apresentada aos alunos também como professora de cinema, mas também porque era uma das poucas pessoas não indígenas no grupo, parte da equipe não Kayapó, *kuben*, presente. Desde os primeiros dias, dado o tamanho da turma, os alunos também se dirigiam a mim para tirar dúvidas, perguntar minha opinião sobre algum exercício, imagem ou filme, ou sobre qualquer informação sobre universidade, cinema, trabalho na área, etc. Com isso foi havendo uma integração espontânea no decorrer dos dias, e a interação passou a ser mais ativa, de forma que não tinha como sustentar uma atitude de pesquisa apenas “observativa”, distante.

Assim participei integralmente das atividades dando suporte à equipe de professores/monitores, cumprindo horários, agendas e colaborando nas atividades que me eram demandadas. Uma função proposta foi a de ajudar a escrever os textos para divulgação da

oficina pelos próprios alunos. A outra foi auxiliar a elaborar uma cartilha-glossário com os principais termos técnicos usados no setor do cinema e audiovisual para circular entre os cineastas ou comunicadores Mebêngôkre-Kayapó.

Durante a oficina, a tradução da linguagem audiovisual para a língua mebêngôkre se mostrou um desafio porque a maioria dos jovens participantes não falava com fluência o português, embora entendam e consigam se comunicar cotidianamente nesta língua. Muitos termos utilizados no meio cinematográfico são “aportuguesados” do inglês ou mesmo usados diretamente em inglês. Soma-se a isso o fato de que mesmo em português alguns termos não têm palavra equivalente em mebêngôkre, sendo necessário buscar palavras ou conjunto de palavras que possam dar um significado mais próximo.

Por isso, dois dos cineastas mais antigos e experientes do Coletivo, já bastante familiarizados com os termos técnicos, foram designados como tradutores da oficina. Com isso o grupo decidiu elaborar a cartilha-glossário, da qual fiquei incumbida de anotar os termos técnicos à medida que iam sendo mencionados ou utilizados nas aulas e atividades, ou sugerir outros relevantes, auxiliando os dois tradutores do curso. As palavras de difícil tradução para a língua mebêngôkre exigiam uma certa discussão entre o grupo para que se chegasse a uma definição de que termo seria mais adequado e iria ser usado dali em diante. Com isso, chegou-se ao final do curso com um glossário dos termos em português e em mebêngôkre, que posteriormente seria levado à AFP para a produção da cartilha a ser distribuída aos cineastas e comunicadores das comunidades Mebêngôkre-Kayapó, além de servir como material didático para as futuras oficinas.

Dessa forma, considero que a etapa de observação direta se transformou em uma “participação observante”, visto que estive inserida no contexto do grupo pesquisado, vivenciando e participando de todas as atividades, num papel colaborativo, mas sem que representasse uma intervenção minha ou da pesquisa no contexto do grupo.

Como Peruzzo (2017, p. 173) esclarece, o neologismo “participação observante” deriva da pesquisa participante para marcar uma tênue distinção entre os métodos, “pois trata-se de um enfoque que admite e pressupõe um nível mais elevado de participação ou envolvimento do investigador no grupo pesquisado, mas não atinge os níveis de envolvimento do investigador previsto pela pesquisa-ação”. A autora acrescenta que na participação observante:

A investigação participativa na área da Comunicação tem se concretizado num tipo de pesquisa em que o pesquisador se relaciona com o grupo estudado de modo a vivenciar as atividades relacionadas ao “objeto” em estudo e desempenhar algum papel cooperativo no grupo. Em geral, isso ocorre apenas em parte da vida do grupo e não no seu todo, o que quer dizer que se participa somente nas ações diretamente relacionadas ao foco investigado (Peruzzo, 2017, p. 173).

As atividades foram realizadas de forma intensiva, durante todos os dias do curso. A programação diária iniciava às 7h com o café da manhã coletivo, as atividades do curso às 8h, pausa para o almoço coletivo entre 12h e 14h, com tempo para um mergulho rápido no rio Xingu para aliviar o calor intenso da época, para depois retomar a oficina. O encerramento era entre 17h e 18h conforme a agenda do dia, quando então, novamente, todos corriam para o banho demorado de rio. Depois do jantar normalmente havia uma rápida sessão de cinema na casa do guerreiro, a casa de reuniões da aldeia. Foram duas semanas nesse ritmo, em que os estudantes passaram pelas diversas etapas da formação necessária para operarem os equipamentos, tais como câmeras, tripés, gravador de áudio e computador, para poderem estar minimamente aptos a fazer a produção e edição de seus filmes.

Salienta-se que, embora a AFP já tenha promovido outras oficinas de audiovisual em algumas de suas aldeias, essa foi a primeira vez em que os participantes da oficina receberam equipamentos, uma antiga reivindicação, inclusive dos integrantes do Coletivo Beture. Cada aluno representante das 17 aldeias participantes recebeu um kit com câmera e acessórios, tripé, mochila própria para os equipamentos, um computador com os programas específicos de audiovisual instalados, e um monitor de lcd, para que cada um tivesse uma ilha de edição básica em cada aldeia. Foram apenas 17 kits porque foi essa quantidade e esse número de aldeias constantes do projeto original aprovado no Fundo Amazônia ainda em 2014, embora o número de alunos na oficina fosse o dobro.

Essa vivência foi fundamental para que eu pudesse me aproximar mais dos membros do Coletivo e eles de mim, ganhássemos confiança uns nos outros para a entrevista posterior, pois foi quando pude nas conversas com cada um explicar melhor meu propósito de estar ali e os objetivos da pesquisa.

Obviamente, por outro lado também serviu para eu conhecer de perto um pouco sobre o cotidiano da aldeia, o ritmo de vida da comunidade, seu modo de vida em relação com a floresta e o rio, e a dinâmica do movimento que ocorre entre as aldeias, e entre elas e as cidades da região. Outro ponto importante foi poder reconhecer os “cenários” de alguns dos filmes

analisados neste trabalho, como a aldeia Pykarãrakre, uma das três retratadas no longa-metragem Ingrôni-Pisada Forte, por exemplo.

Para além disso, pude perceber como se dá a inserção dos meios de comunicação e audiovisual no cotidiano, e em que condições isso ocorre. Na oficina percebi como o fazer cinematográfico é um assunto de forte interesse entre os jovens Mebêngôkre, que usam largamente celular, internet e as redes sociais, apesar da falta de acesso à rede de telefonia e a conexão precária à internet na região. O acesso mais comum é pelo *wifi* compartilhado da aldeia ou da escola de cada aldeia. A maioria das aldeias da região possui gerador de energia que funciona algumas horas por dia.

Constatei também que a atividade é encarada com bastante seriedade entre eles. Dois fatores dão essa dimensão. O primeiro é que antes do curso houve uma sessão de pintura tradicional assim que chegamos à aldeia, para que todos estivessem pintados durante os dias de curso. O que me foi explicado é que isso é uma demonstração da importância do evento, pois essa preparação é comum nos atos solenes Kayapó. E a abertura realmente foi um evento solene, que reuniu caciques e alguns moradores de pelo menos cinco aldeias próximas. A maior parte dos alunos estava com seus adornos tradicionais, como colares, pulseiras e cocar. Segundo, pelo comprometimento com que os alunos participaram das atividades durante as duas semanas, mostrando-se interessados, curiosos, e muitos fazendo planos com a profissão de cineasta.

Esse contato direto com a realidade vivida no território Kayapó, conhecendo o dia a dia da aldeia, comendo a comida mebêngôkre com eles, inclusive o prato mais tradicional, o berarubu (carne de caça assada enterrada com beiju de mandioca na folha da bananeira), observando a dinâmica de sua organização social, vivendo a vida do rio Xingu por alguns dias, enriqueceu meu repertório. Como previa desde o início da pesquisa, ajudou-me a compreender melhor fatos e informações históricas sobre as lutas em defesa do território, o que resultou em mais segurança para fazer relações e interpretações na análise dos filmes e na escrita da tese.

Ainda, houve uma intersecção significativa, embora de ordem mais pessoal, pois foi inevitável relacioná-la com minha infância, rememorando os tempos que vivi na comunidade ribeirinha onde nasci, na região do salgado no nordeste paraense (vila de São João dos Ramos, município de São Caetano de Odívelas), onde permaneci até os 10 anos de idade. Lá o único meio de comunicação era o rádio, a energia elétrica era das 18h às 21h, vinda de um gerador da vila, e o banho diário na maré em frente de casa era sagrado. Menciono essa memória pessoal também para dizer que de alguma forma a situação vivenciada ali me era familiar, e espero que tenha contribuído para diminuir as distâncias entre nossos mundos.

4.1.1.2 Entrevistas à beira do rio Xingu

Durante a estada na aldeia Kruwanhôngô realizei entrevistas com cinco cineastas integrantes do Coletivo Bature, a partir de um pré-roteiro (Apêndice C) que serviu de guia para abordar temas como o modo de vida no território; como se deu a inserção de cada um na área de cinema e audiovisual e no Coletivo Bature; como se dá a atuação do Coletivo e dos membros do grupo; as obras, as relações que se estabelecem interna e externamente a partir da atuação do Coletivo.

As entrevistas foram gravadas em áudio, precedidas da explicação dos objetivos, da leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e do aceite em conceder a entrevista e gravá-la em áudio, conforme as regras de pesquisa com pessoas indígenas sugeridas pelo sistema CEP/Conep (Comitê de Ética em Pesquisa e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa), do Conselho Nacional de Saúde, do Ministério da Saúde.

Destaca-se que as entrevistas foram feitas nos últimos três ou quatro dias da imersão, quando a atividade já estava avançada e já estávamos familiarizados e entrosados uns com os outros, de modo que não houve nenhuma objeção em nenhum aspecto por parte dos entrevistados, pelo contrário, estavam interessados, curiosos e ansiosos por conversar sobre o assunto. Esse momento da pesquisa em campo não foi o primeiro contato pessoal que eu tive com a maioria dos integrantes do Coletivo Bature. Desde 2022 nosso contato vinha se estreitando a partir de encontros que pudemos ter por ocasiões de eventos públicos que eles participaram a partir do momento que começou a abertura pós-pandemia e todos podemos retomar a participação em eventos públicos.

Por exemplo, no final de julho de 2022, acompanhei três dos cineastas do Bature em Belém durante a realização do 10º Fospa - Fórum Social Pan-Amazônico, que reuniu representantes de movimentos sociais de países da região amazônica no campus da UFPA durante quatro dias. Em abril de 2023 acompanhei as atividades de mobilização no Acampamento Terra Livre, em Brasília, onde conheci pessoalmente os demais cineastas do Bature, exceto a única integrante feminina do coletivo, que não viajou com o grupo.

Com as entrevistas buscamos subsídios para analisar e compreender os processos e práticas dos cineastas indígenas e com isso trazer elementos que se somaram e potencializaram a reflexão da análise fílmica. O foco foi a compreensão de como, o quê e por que filmam; como se dá a relação de cada cineasta envolvido com a produção de filmes e com o Coletivo; como o Coletivo e a produção de filmes são incorporados no cotidiano e nas relações em cada

comunidade e entre as aldeias; sua visão sobre o uso do cinema em diálogo com seu modo de vida e com as questões e interações que se travam com a sociedade não indígena. É isso que trazemos na análise propriamente dita no capítulo 5, e ao longo da tese como um todo, seja nos referindo diretamente às falas dos cineastas ou a partir de minha interpretação do conjunto de dados da pesquisa.

Vale ressaltar que para a análise das entrevistas, depois de transcritas, utilizei o programa Atlas.ti, específico para análise de pesquisa qualitativa, com o objetivo de melhor organizar os documentos e codificar as entrevistas e citações, o que facilita o posterior manejo dos dados. Com isso, a partir da leitura analítica das entrevistas fiz a codificação do conteúdo procurando enxergar temas recorrentes, assuntos apontados como mais relevantes, ideias e falas que iluminassem a análise dos filmes e a compreensão do contexto histórico e do contexto de produção e atuação do Coletivo. Depois fui refinando a leitura e os códigos e os agreguei em grupo de códigos ou códigos maiores. Cotejando com as informações obtidas na participação observante, cheguei a quatro grandes temas: 1) a dimensão do cinema Mebêngôkre-Kayapó como arma de luta; 2) a relação imbricada com o território; 3) a dimensão de cinema como guerrilha simbólica; 4) a relação do cinema com a cultura mebêngôkre, como fator de fortalecimento cultural e relação intercultural.

Esses temas serviram como guia-base para a análise fílmica, e definiram a estrutura da escrita da análise apresentada no capítulo 5, como forma de organizar o pensamento, a análise e a escrita. A seguir explico como se deu a seleção do *corpus* de filmes e a análise fílmica e como ela se soma ao conjunto da interpretação apresentada na tese.

4.1.2 Filmes: a seleção do *corpus* para análise fílmica

Conforme informações do grupo, o acervo atual do Beture conta com mais de 60 filmes, a maioria de curta e média-metragem, microfilmes de até 3 minutos, e um único longa-metragem (76 min.)¹². É um acervo privado arquivado em HDs ou cartões de memória sob a guarda do coordenador ou de alguns dos membros do grupo. Não há um repositório acessível ao público, seja pela falta de condições estruturais para tal, mas principalmente porque a maior

¹² Utilizo neste trabalho a definição de curta, média e longa-metragem cinematográfica ou videofonográfica feita na Medida Provisória 2228-1/2001, que estabelece e sistematiza a política nacional do setor audiovisual no país, embora haja outros entendimentos sobre o assunto. Assim, curta-metragem é obra com até 15 minutos; média-metragem, com duração superior a 15 e igual ou inferior a 70 minutos; e longa-metragem a obra cuja duração é superior a 70 minutos.

parte são filmes feitos para exibição interna nas aldeias. Esse é um aspecto da singularidade da produção do Coletivo Beture, em que o principal público é a comunidade Mebêngôkre-Kayapó. A predominância é de registro de *metoro*, as festas e danças rituais, de celebração constante e diversa nas aldeias. Ou ainda de eventos políticos ou momentos privados das comunidades, que ficam sob a guarda de cada realizador ou do solicitante do serviço, como o cacique, por exemplo. Considerando a larga produção do grupo, são poucos os filmes produzidos ou finalizados para o público externo em geral, o não indígena.

Como forma de definir um *corpus* de filmes para análise entre as obras do Coletivo, catalogamos as obras que foram ou estão publicadas de alguma forma, sejam disponibilizadas no canal do grupo e na página da Associação Floresta Protegida na internet, ou exibidas em mostras e festivais e cedidas pelo Coletivo para fins de análise desta tese. Esse foi um critério criado para definir um ponto de partida. Com isso cataloguei 20 obras (Apêndice C) que são, portanto, filmes que vieram a público como obras autônomas em algum suporte de exibição, isto é, saíram do circuito privado dos membros do Coletivo Beture e suas aldeias com o objetivo de alcançar outros espectadores, indígenas ou não, seja através de mostras, festivais, plataformas ou canais na internet.

Assim, numa fase de pré-análise assisti a esse conjunto de filmes observando aspectos como temática abordada, elementos da linguagem audiovisual, formato, tipo, duração, ano de realização, visando encontrar uma forma de refinar a pesquisa e definir um *corpus* de filmes para a análise mais específica da tese.

Por fim os classifiquei em categorias de filmes, tais como: filme-denúncia, filme-manifesto, filme-ritual, filme-memória. Essas são categorias muitas vezes já empregadas nos estudos do cinema e do cinema indígena, mas que aqui tomo de forma particular para clarificar minha interpretação diante dos temas definidos advindos da análise das entrevistas e observação em campo.

Ressalta-se que qualquer classificação ou categorização, seja de filme ou entrevista, não tem o objetivo de enquadrar ou definir o cinema ou os filmes do Coletivo Beture colocando-o em categorias estanques, fixas, definidoras. É unicamente como forma de tornar mais clara a reflexão ao transpô-la para o texto da tese. Isso porque o cinema do Coletivo Beture possui muitas camadas de interpretação, que mesmo tentando manter um foco específico é difícil separá-las, como veremos no capítulo de análise. Assim, dessas obras catalogadas e visionadas,

selecionei **cinco filmes** que formam então o *corpus* de análise fílmica da tese, conforme mostra o Quadro 1¹³.

Quadro 1 – Filmes do Coletivo Beture selecionados para análise

filme	tipo	duração	ano	categoria	sinopse
Guardiões da Floresta	Documentário curta-metragem	6 min	2021	Filme-denúncia	Mostra os danos e ameaças da agropecuária e mineração ilegais na TI Kayapó ao ecossistema e ao modo de vida Mebêngôkre.
Defesa da Base Xingu	Microfilme	2 min 52s	2021	Filme-denúncia	Exibe a forma como se organizam para defender o território das ameaças e invasões predatórias.
Me inhô pyka ije orô prâm kêt – Nossa terra não está à venda	Microfilme	2 min 35s	2021	Filme-manifesto	Manifesto conjunto de caciques e lideranças Mebêngôkre contra o PL do Marco Temporal e da mineração em Terras Indígenas.
Memy bijok: a festa dos homens	Documentário média-metragem	19 min	2018	Filme ritual/festa/ <i>metoro</i>	Sobre a festa Memy Bijok, ritual de transmissão de nomes aos meninos Mebêngôkre.
Ingrôny - Pisada Forte	Documentário longa-metragem	76 min	2019	Filme de memória	Registra o retorno de anciãos Mebêngôkre ao local da antiga aldeia-mãe onde rememoram como se deu o contato com os não indígenas, e como enfrentaram uma epidemia de sarampo que assolou o território.

Fonte: Pesquisa própria. Quadro elaborado pela autora.

De se destacar que a escolha desse grupo se deu por considerar que estas são obras representativas da diversidade da produção do Beture e das significações que vieram à tona com as entrevistas dos cineastas. Um dos critérios também foi ter pelo menos um filme representativo de cada categoria observada para demonstrar o caráter diverso da produção do Coletivo.

Não incluí o filme de ficção (“Me o Nire o Kapran - A Mulher Tartaruga”, 12 min. 2017) por considerar na pré-análise que, mesmo sendo o único filme ficcional do Coletivo, feito como uma experimentação, recorre a outro princípio de linguagem que é a do cinema narrativo-dramático, que exigiria acionar outros conceitos e método de análise, diferentes do que vinha fazendo com os demais filmes dentro da estrutura que defini para a escrita, por isso decidi excluí-lo da lista.

Diante disso, considero que os filmes analisados são suficientes para qualificar a interpretação sobre o cinema do Coletivo Beture, e compreender sobre como se dá o modo de

¹³ Para fins de visualização pela banca da tese, os filmes estão acessíveis no endereço: <https://drive.google.com/drive/folders/1S5w1RLwJWoeoRPNe1JLJyqeK3On2wTkr?usp=sharing>

produção, a relação com o cinema, como eles utilizam o cinema para alcançar seus objetivos pragmáticos e simbólicos no sentido de uma prática de resistência. Filmes que têm semelhanças, mas também são diferentes entre si em formato, estilo narrativo, linguagem audiovisual, objetivos de produção, e que por isso oferecem possibilidades de interpretação de diferentes dimensões de resistência, que seu modo de fazer e suas obras carregam ou simbolizam.

Na análise observei cada filme em seus diversos componentes, “o texto fílmico com seus signos presentes, as imagens, os planos, e qualquer elemento que possa indicar seu conteúdo-expressão” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 41). Ressalto que não faço uma análise pormenorizada cena a cena de cada filme, mas olhando ora o todo da obra, ora sequências e cenas específicas, em diálogo com os quatro temas definidos como espinha dorsal de análise mencionados, considerando a temática, elementos da estrutura, composição narrativa e estética à luz dos conceitos teóricos que aciono sobre cada tema de análise.

Nesse ponto seguimos a premissa de Aumont e Marie (2009, p. 15) sobre a inexistência de um único e universal método de análise fílmica. Os autores consideram que o que se coloca em questão “é a possibilidade e a maneira de analisar um filme, mais do que o método geral de análise”, e que “até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objetivo, ao filme particular de que se ocupam”. Também busquei considerar elementos externos às obras para ampliar o entendimento, o dentro e o fora do filme, fazendo uma análise paratextual, pois entendemos, junto com Penafria (2009, p. 1), que o filme é sempre “o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico”.

4.1.3 Mapeamento dos cinemas indígenas da Amazônia(s): estudo preliminar que ajudou a definir o recorte final da pesquisa

Quando propus o projeto de doutorado no momento da seleção no segundo semestre de 2019, a ideia era fazer um estudo comparado sobre os cinemas indígenas na Amazônia(s) entre estados ou até países da região. Com o avançar do conhecimento e reflexão sobre o tema, o projeto foi readequado para um recorte que nos permitisse olhar essa produção a partir de uma experiência mais específica de um estado e etnia, para investigar em que aspectos essa produção pode ser entendida como um cinema de resistência, instigada pela referência que os realizadores indígenas fazem às suas produções audiovisuais como prática de resistência.

Saliento que eu já tinha uma ideia panorâmica do cenário da produção de cinema por realizadores indígenas na Amazônia(s) pela minha experiência e vivência na área audiovisual como realizadora, roteirista e docente, mas não tinha feito um levantamento sistemático nem o encontrei na pesquisa bibliográfica que vinha fazendo. Realizei então um mapeamento sobre os cinemas indígenas nos nove estados da Amazônia(s) brasileira (Norte + MT + MA) como fase exploratória a partir do levantamento das produções indígenas de 2010 a 2020, que vieram a público em mostras e festivais, que aqui intitulo “Mapeamento dos Cinemas Indígenas da Amazônia - produzidos e exibidos entre 2010-2020”, que apresento no Quadro 2. Com o estudo tivemos de forma mais concreta o panorama da produção dos cinemas indígenas por estados da região, fornecendo elementos que ajudaram a melhor definir o recorte da pesquisa.

O critério principal adotado para o mapeamento foi que os filmes tivessem sido exibidos de alguma forma como obra autônoma para o público em geral. Outro critério foi o que considero como parâmetros para se definir um filme ou cinema indígena: a presença de indígenas ou de coletivos indígenas na direção, realização, produção, roteiro, ou ainda obras feitas em coprodução ou parceria entre indígena e não indígena (esses são marcadores de titularidade ou autoria de uma obra no setor audiovisual brasileiro).

Nessa perspectiva, fiz um levantamento sistemático em fontes e materiais diversos, de sites a reportagens, programas de mostras e festivais, plataformas de exibição, ou qualquer material que tivesse uma referência a um filme indígena produzido na Amazônia(s) no período em foco. Ressalvo que esse levantamento não tem a pretensão de se apresentar como definitivo, mas sim como uma entre tantas possibilidades de se ter um panorama desse tipo de produção na região.

Com esse mapeamento identificamos pelo menos cinquenta filmes indígenas no período, como mostra o Quadro 2. Foi possível identificar alguns pontos importantes, como a formação de coletivos entre diversos povos, quem são os cineastas, ou as parcerias para a produção dos filmes. Também se pode identificar os formatos e tipos dos filmes, que são na grande maioria de curta e média metragem, que vão de 3 a 50 minutos, com poucos longas-metragens, e a maior parte de documentários.

Quadro 2 – Mapeamento dos Cinemas Indígenas da Amazônia - Produzidos e exibidos entre 2010-2020

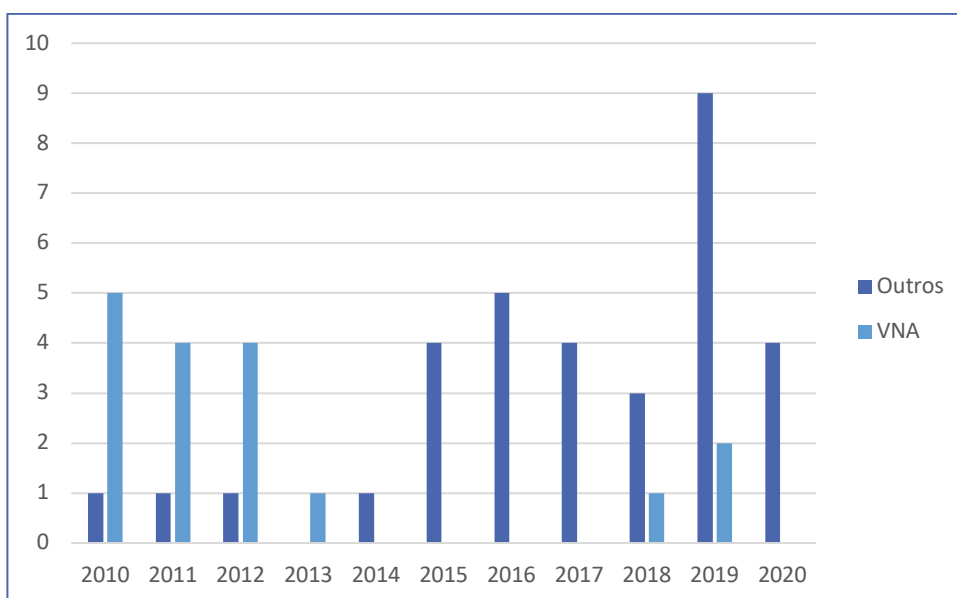
LISTA DE 50 FILMES RESULTADO DO MAPEAMENTO DE CINEMA INDÍGENA DA AMAZÔNIA – ANO 2010-2021						
Filme	Diretor/realizador	Ano	Estado	Dur/min.	Realização	
1 Kene Yuxi - As voltas do Kene	Direção e Fotografia: Zezinho Yube	2010	AC	48	*VNA	
2 Amtô, a festa do rato	Whinti Suyá, Kokoyamaratxi Suyá, Yaiku Suyá, Kamikia P.T Kisedje, Kambrinti Suyá.	2010	AC	34	VNA	
3 Uma aldeia chamada Apiwtxa	coletivo Ashaninka de cinema	2010	AC	52	VNA	
4 Ayani por Ayani	Direção e fotografia: Ayani Hunikuin	2010	AC	20	VNA	
5 Kupixá Yanékitiwara: Nora Malcriada	Elisângela Fontes Olímpio	2010	AM	7	FOIRN	
6 XAPIRIPÉ YANOPE – Casa dos Espíritos	Dir. Morzaniel Iramari Yanomami; Diário Kopenawa Yanomami	2010	RR	24	VNA	
7 As Hiper Mulheres	Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto	2011	MT	120	VNA	
8 Filmando Khátpy kisédjê RO sujareni, os Kisédjê contam a sua história	Kambrintisuya, Yaiku Suyá, Kamikia P.T Kisedje, Kpkpyamaratxisuya, Whintisuyá	2011	MT	11	VNA	
9 história	Kamikia P.T Kisédjê, whinti Suyá	2011	MT	20	VNA	
10 Txéjkhô khâm mby, Mulheres Guerreiras	Whinti Suyá, KambrintiSuya, Yaiku Suyá, Kamikia P.T Kisedje, Kokoyamaratxi Suyá	2011	MT	13	VNA	
11 A História da Cutia e do Macaco	Dir.: Wisio Kawaiwete	2011	MT	12	Catitu	
12 Shuku Shukuwe: a vida é para sempre	Pajé Agostinho Manduca, Mateus Kaxinawá	2012	AC	42	**Sem info.	
13 Nós e os Brabos	Nilson Tuwe Huni Kuin	2012	AC	26	VNA	
14 Amne Adji Papere Mba	Carta Kisedjê para o RIO+20	2012	MT	11	VNA	
15 No tempo do verão	Wewito Piäko	2012	AC	21	VNA	
16 Pele de branco	Takumã Kuikuro	2012	MT	25	VNA\AIKAX	
17 Eu já virei espírito	Takumã Kuikuro, Carlos Fausto	2013	MT	17	VNA	
18 Curadores da terra floresta	Morzaniel Iramari Yanomami	2014	RR	60	Sem info.	
19 A Última volta no Xingu	Kamikia Kisedjê, Wallace Nogueira	2015	MT	37	Sem info.	
20 Karioka	Takumã Kuikuro	2015	MT	20	AIKAX	
21 Um dia	Ty'e Parakanã	2015	PA	15	Sem info.	
22 Gwaj ba nhô pyka – A Nossa Terra	Dir. S. Giovine; fotografia de diversos cineastas Kayapó	2015	PA	6	AFP	
23 A Festa dos Encantados	Masanori Ohashy	2016	MA	13	Sem info.	
24 Vamos lá, criançada	Osiba Kangamuke Haya Kalapalo, Tawana Kalapalo, Thomaz Pedro e Veronica Monachini de Carvalho	2016	MT	20	Sem info.	
25 Wehsé Darase - Trabalho da Roça	Larissa Tukano	2016	AM	23	Sem info.	
26 Feira de Sementes Mebengokre Kuwryry kango a me toro – A Festa da Mandioca	Coletivo Beture	2016	PA	12	AFP	
27	Coletivo Beture	2016	PA	6	AFP	
28 A chegada da bicicleta	Bisi Etimbepügü Igahoka Matipu Kalapalo, Orlandinho Kalapalo, Yuahula Kalapalo	2017	MT	11	Sem info.	
29 Pl Y (Castanha)	coletivo Beture	2017	PA	6	Sem info.	
30 Ete Londres	Takumã Kuikuro	2017	MT	20	People's Palace	
31 A Mulher Tartaruga: meô nire o kaprân	Coletivo Beture	2017	PA	12	AFP	
32 Xina	Zezinho Yube	2018	AC	32	VNA	
33 MEMYBIJOK - A Festa dos Homens	Coletivo Beture	2018	PA	19	AFP	
34 Histórias de Cumarú	Coletivo Beture	2018	PA	9	AFP	
35 ĀJĀĀ: O Jogo de Cabeça dos Myky e Manoki	André Lopes; Typju Myky	2018	MT	40	outro	
36 Os Espíritos Só Entendem Nosso Idioma	Cileuza Jemjusi, Robert Tamuxi e Valdeilson Jolasi	2019	MT	6	Sem info.	
37 Guardiões da floresta	Joey Guajara, Milson Guajara	2019	MA	50	Sem info.	
38 Virou Brasil	Pakea, Hajkaramyky, Arakurania, Petua, Arawtyta'ia, Sabiá e Paranya	2019	MA	91	VNA	
39 Kurava	Simone Giovine e Kamikia Kisedje	2019	PA	7	Sem info.	
40 Xandoca	Takumã Kuikuro e Davi Marwormo	2019	AP	13	Sem info.	
41 Os espíritos só entendem o nosso idioma	Cileuza Jemjusi, Robert Tamuxi e Valdeilson Jolasi	2019	MT	5	Sem info.	
42 Tecendo nossos caminhos	Cledson Kanunxi, Jackson Xinunxi e Marta Tipuici	2019	MT	5	Sem info.	
43 Ka'a zar ukyze wá: Os donos da floresta em perigo	Flay Guajajara, Edivan dos Santos Guajajara, Erisvan Bone Guajajara	2019	MA	14	ISA\Catitu\Midia India	
44 A'e Mimiú Haw – A História dos Cantos	Guajajara	2019	MA	19	Sem info.	
45 Yarang Mamin	Kamatxi Ikpeng	2019	MT	21	ISA\Catitu	
46 Topawa	Kamikia Kisedje, Simone Giovine	2020	MT	7	AFP	
47 Ingrõny, pisada forte	Coletivo Beture	2019	PA	76	AFP/VNA	
48 Mandayaki e Takino	Dadiwa Juruna e Yariato Juruna	2020	MT	11	Sem info.	
49 Mākakoxi Kany'i Ynpakje'y – Os anéis de tucum Mākakoxi	Dir.: Kamtinuwy Myky, Mānynu Myky e Takarauky Myky	2020	MT	7	Sem info.	
50 Menire Diê	Bepunu Kavapó/coletivo Beture	2020	PA	14	Coletivo Beture	

Fonte: Pesquisa própria. Quadro elaborado pela autora.

Em uma breve análise é possível observar que no início da década há um cenário em que é notável a produção de cinemas indígenas na Amazônia(s) de forma vinculada ao projeto e processo do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Porém, a partir de 2014, os projetos e os cineastas indígenas desvinculados do VNA ganham mais proeminência, e percebe-se que o projeto VNA desacelera em termos de produção, como se visualiza no Gráfico 2 abaixo, que traz a quantidade de produções encontradas no mapeamento a cada ano em comparação com a participação do VNA nos projetos.

Ressalto que não faço nesta tese uma referência mais profunda ou uma análise da produção e do trabalho do VNA, pois considero que é um “objeto” já bastante pesquisado e analisado, com trabalhos específicos e profundos como os desenvolvidos por Nunes (2017), Araújo (2019), Felipe (2019), de forma que eu me tornaria repetitiva e sairia do foco deste trabalho, embora reconheça sua importância no marco dos cinemas indígenas no país.

Gráfico 2 – Produção do cinema indígena na Amazônia 2010-2020



Fonte: Pesquisa própria. Elaborado pela autora.

Essa aparente desaceleração do projeto VNA reflete, entre outros fatores, a descontinuidade de mecanismos de apoio e políticas públicas do governo federal na área da cultura específicas para grupos minorizados ou populares, como o Programa Cultura Viva ou os Pontos de Cultura, que ajudaram a financiar as atividades de formação nas comunidades indígenas desde o primeiro governo Lula. Também houve o término do prazo de apoios/convênios internacionais que o VNA possuía. Essa percepção é apontada por Araújo

(2019) como um ponto de inflexão na trajetória do projeto VNA, também relatada em entrevistas por Vincent Carelli, o cineasta coordenador do projeto. É importante ressaltar que isso não diminui a importância do projeto para os cinemas indígenas no Brasil, pelo contrário, o consolida como precursor e fundamental para o cenário atual da diversidade de produções e cineastas indígenas.

O VNA é uma iniciativa do indigenista e cineasta Vincent Carelli, que desde 1986 atua na formação de cineastas indígenas nas aldeias e na difusão dos filmes produzidos no âmbito do projeto, e como vimos anteriormente, participou do projeto de formação implementada por Terence Turner com os Mebêngôkre-Kayapó em 1990. Concebido inicialmente como atividade do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma associação criada por antropólogos e indigenistas no final da década de 1970, o VNA constituiu-se em uma ONG em 2000 com sede em Olinda (PE). Nesses mais de 35 anos de atuação, produziu registros de mais de 60 povos, oficinas em centenas de aldeias, possui vários filmes premiados no Brasil e no exterior. É um dos mais importantes projetos de formação de cineastas indígenas no mundo, tendo implantado efetivamente um método próprio com base no processo de produção compartilhada, inspirado na antropologia compartilhada de Jean Rouch¹⁴, com a criação e produção colaborativa entre indígenas e não indígenas nas comunidades, o que faz do VNA referência nesse tipo de filme e atividade (Carelli, 2004; VNA, 2006; Araújo, 2019).

Assim, muitos filmes na última década entre as etnias da Amazônia(s) se dão fora do âmbito do VNA, assim como se observa a ocorrência de outros projetos semelhantes, de formação e produção compartilhada, bem como editais ou parcerias diversas que possibilitam produções autônomas de alguns cineastas indígenas.

Outro ponto é a ocorrência de parcerias com não indígenas, ou a inclusão de indígenas nos projetos cinematográficos de realizadores não indígenas, como exigência dos próprios indígenas, mas também dos não indígenas, o que demonstra uma maior consciência ética nas parcerias e nas produções não indígenas.

Nesse período se observam ainda a maior organização da produção e consolidação da sua dimensão coletiva, pois os coletivos e parcerias se multiplicam entre os próprios indígenas, muitos criados de forma autônoma, mas muitos também como resultado ou influenciados pelas oficinas do VNA. Essa é uma tendência observada no cenário da produção audiovisual de

¹⁴ Antropologia compartilhada é o método preconizado pelo etnólogo e cineasta francês Jean Rouch em que a produção do filme é feita com a participação ativa dos atores-sujeitos, alguns dos quais se tornam coautores, fazendo do filme uma produção coletiva (Hikiji, 2013).

grupos minoritários ou periféricos no país, como podemos tomar por indício a fala do realizador audiovisual, artista visual e arte-educador Ziel Karopotó, de Alagoas¹⁵:

Os coletivos de audiovisual são pontos de resistência que acabam fortalecendo [a luta], pois quando um indígena, seja no audiovisual ou qualquer outro campo das artes, tem o trabalho reconhecido, ele acaba reverberando isso pros outros povos, independente se ele fala a partir de sua cultura, de sua tradição; então [também] é sobre ter referências (Karopotó, 2022).

Nesse contexto, são criados coletivos entre várias etnias, Terras Indígenas ou aldeias, como é o caso, no estado do Pará, da formação de coletivos de cineastas entre o povo Mebêngôkre-Kayapó, assim como o Mundurucu, entre outros.

Esse mapeamento ratificou a informação e percepção inicial que eu tinha sobre a proeminência do povo Mebêngôkre-Kayapó na produção audiovisual. A literatura visitada sobre o tema (Turner, 1991, 1993, 2003; Carelli, 2004; Dias, 2011; Araújo, 2019) mostra que o cinema e o audiovisual em geral já estão incorporados na organização política e social do povo Mebêngôkre desde os idos dos anos 1980 como observamos anteriormente. Eles são pioneiros na relação com a imagem ou o cinema na Amazônia(s), como protagonistas ou como produtores de suas próprias imagens, a partir de projetos em parceria com antropólogos, jornalistas e cineastas não indígenas, como vimos nos capítulos precedentes.

A seguir trago algumas considerações sobre os entraves que vieram à tona diante das especificidades de pesquisa com povos indígenas quanto à questão da apreciação no Comitê de Ética em Pesquisa e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, CEP/Conep, diante do cenário de pandemia de Covid-19, que se deu no período.

4.1.4 A incerteza do campo, o “plano B” e a questão do Comitê de Ética em Pesquisa

Em razão das condições adversas do período em que a pesquisa se desenvolveu, tive que fazer remodelações, ajustes que não vejo como obstáculos, mas como parte de qualquer processo longo de investigação, seja porque estamos totalmente sujeitos às imprevisibilidades da vida, seja por ser inerente ao próprio processo de construção do aprendizado que é um trabalho deste tipo. Parafraseando o grande educador Paulo Freire (1997), sobre a dinâmica do

¹⁵ Entrevista (live) Abril Indígena – Arte e resistência, em 19 de abr. 2022. Secult-PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u6iVOtFx6SA&list=WL&index=2&t=3628s>. Acesso em 19 abril de 2022.

processo de educação e aprendizagem como cidadãos, como nos mostra a citação na abertura do capítulo, numa tese também “o caminho se faz ao caminhar”.

Com o período da pandemia, a etapa de pesquisa de campo transformou-se em “calcanhar de aquiles”, pois, à medida que o tempo avançava, tornava-se mais distante de executar. Assim, quando já entrávamos na reta final do prazo previsto da tese, segundo semestre de 2023, quando achávamos não mais ser possível e que teríamos que novamente readequar a pesquisa, a situação mudou, e pude então fazer a etapa de campo com a observação e entrevistas com os cineastas do Coletivo Bature diretamente em território Kayapó. Aqui vamos relatar um pouco dos passos e percalços ocorridos, para esclarecer a situação da pesquisa no Comitê de Ética em Pesquisa e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, CEP/Conep.

No Brasil, toda pesquisa acadêmica e científica que envolva seres humanos deve ser aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa antes de ser iniciada. O objetivo é proteger e garantir direitos aos seus participantes. O sistema CEP/Conep, instituído em 1996, ligado ao Conselho Nacional de Saúde, do Ministério da Saúde, é o responsável por avaliar os aspectos éticos dos projetos de pesquisa de todas as áreas: ciências biológicas, exatas, humanas e sociais. Inicialmente voltado para os projetos de pesquisa da área da saúde e biológicas, em 2016 foi instituída a Resolução 510/2016 pelo Conselho Nacional de Saúde para responder às especificidades das ciências humanas e sociais. Vale dizer que cada Programa de pós-graduação ou universidade é que define a exigência para seus projetos, por exemplo se a obrigatoriedade ou a recomendação de aprovação no sistema Cep/Conep. O PPGCom-UFGA opta pela recomendação.

Os projetos são apreciados pelo Comitê de Ética em Pesquisa, os comitês locais ou regionais e, conforme as especificidades, vão a uma segunda etapa, em que a análise é feita na Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep), em Brasília. É o caso de pesquisas com povos indígenas, que são orientadas por regulamentos específicos por se tratar de grupos considerados com algum tipo de vulnerabilidade.

Se em tempos de normalidade esse processo costuma ser longo e exige uma série de protocolos até ser aprovado, a situação é mais complexa em tempos de “anormalidade” como a que vivemos a partir de 2020 com o contexto de pandemia. Embora os comitês continuassem em funcionamento, as documentações exigidas nem sempre são fáceis de serem obtidas, dependendo das características do projeto. No meu caso, a pandemia simplesmente extinguiu a possibilidade da etapa da pesquisa de campo enquanto houvesse a vigência de emergência sanitária no país.

Diante da incerteza com o cenário de restrições, o contato com o Coletivo Beture foi interrompido entre 2020 e 2022, assim como as suas atividades externas, pois tiveram que ficar isolados e restritos às aldeias na luta pela sobrevivência ante a pandemia. Com isso eu não tinha como iniciar o processo no CEP/Conep, já que não havia previsão alguma. Pensando ainda na possibilidade de melhora no cenário, pensei num plano alternativo com entrevistas realizadas à distância, de forma remota, pois pelos menos não precisaria da autorização da Funai de ingresso de não indígenas nas aldeias, que é mais uma etapa necessária após a aprovação no CEP/Conep. Esse processo de autorização pela Funai foi suspenso de março de 2020 a maio de 2022, porém, mesmo com o retorno oficial em junho, era o último ano do governo Bolsonaro, e como é de amplo conhecimento, a Funai estava praticamente esvaziada de suas funções, pois a sua paralisação fazia parte da política desse governo de negligenciar o atendimento aos povos indígenas. Diante desses obstáculos, minha opção então seria fazer a tese baseada apenas na análise filmica.

Com o tempo passando e como o cenário não dava sinais de mudança, pensei em colocar um “Plano B” em prática. Planejei realizar a pesquisa com entrevistas de forma remota, online, e assim em julho de 2022 dei entrada com o projeto no Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), sediado na própria UFPA, no Centro de Ciências da Saúde, como instância regional. Por se tratar de pesquisa com população indígena, o projeto foi enviado para a Universidade do Estado do Pará (UEPA), que suponho que seja porque essa instituição possui um comitê mais apropriado ao tema de pesquisa com indígenas. Depois de dois meses veio a primeira resposta solicitando uma série de alterações e esclarecimentos, mas percebi que não eram apenas de questões referentes à ética da pesquisa, mas questionavam pontos metodológicos do projeto, que a meu ver estavam fora do escopo da análise do CEP. Por exemplo, um dos itens das pendências trazia o seguinte texto como ação necessária na parte de metodologia: precisaria fazer uma “explanação da investigação que trata da ‘Netnografia’ que são debates de pesquisas online que visam uma aproximação dos agentes da pesquisa sem um “face a face”.

Contudo, a netnografia como método não estava prevista ou sequer mencionada no projeto, pois não se aplica a ele, já que em nenhum momento se previu analisar cultura e comunidades digitais ou algum tipo de conteúdo de ambiente da internet que levasse à necessidade de falar com o espectador ou público virtual. As entrevistas seriam abertas e diretas apenas com os cineastas do Coletivo Beture, à distância, a partir do uso de aplicativos específicos para conversas, como o *Zoom*, *Meet* ou *WhatsApp*, e isso estava claro no projeto submetido. Mas o problema é que isso demandou outra rodada de explicações e respostas até

ser finalmente aprovado e passar para a segunda etapa, que é o envio para análise na Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep), em Brasília, o que ocorreu somente no início de 2023.

Nesse ínterim o contato com o Coletivo Beture se reativou, e como o grupo começava a planejar as atividades para 2023, percebi novamente a possibilidade de realizar o desenho inicial com a pesquisa de campo *in loco*. A proposta acertada com o grupo então foi acompanhar uma atividade de formação que o Coletivo iria realizar, prevista para ocorrer no final do primeiro semestre de 2023, mas ainda sem previsão do mês e dias exatos.

Em maio de 2023 o Conep deu retorno do processo do meu “plano B” pedindo outra rodada de alterações na escrita do projeto, nos documentos de TCLE, roteiro de entrevista, todos que já haviam sido aprovados na etapa anterior no CEP (regional).

Nesse momento, a possibilidade de acompanhar a atividade do Beture se mostrava mais concreta, com data prevista para ocorrer entre junho e agosto, durante uma oficina de capacitação audiovisual para jovens Mebêngôkre, realizada pela associação indígena mebêngôkre Associação Floresta Protegida, com recursos do Fundo Amazônia. Então um novo problema se colocava: eu teria que iniciar um novo processo de solicitação ao CEP/Conep e Funai, já que o projeto seria realizado em Terra Indígena, e por conseguinte, as entrevistas não seriam mais remotas e sim presenciais. Entretanto, pelo que vinha observando no processo em curso no CEP/Conep, não haveria tempo hábil para aprovação de um novo projeto, muito menos com a etapa de autorização na Funai. Então conversei com o coordenador do Coletivo Beture e expus o imbróglio. Porém, independentemente de qualquer protocolo externo, a minha entrada teria que ser autorizada pela própria Associação Floresta Protegida, juntamente com a equipe não indígena da formação, o que o próprio coordenador iria providenciar. Para a AFP e o Coletivo era o que bastava para a minha ida e participação na atividade.

Em razão de tal situação, ponderei se seria mais viável responder eticamente aos participantes da pesquisa com quem ia me relacionar diretamente, sendo fiel aos meus princípios como pesquisadora, ou às diretrizes do CEP/Conep, diante do que a pesquisa então ficaria inviabilizada na parte de campo.

Diante do impasse, em acordo com meu orientador, decidi que seria mais viável e produtivo assumir os possíveis riscos e fazer a fase de campo, mesmo sem o parecer final do CEP/Conep, pois, fora o fato de que provavelmente não haveria outra oportunidade de fazer essa etapa, eu já tinha o aceite da parte mais importante, que eram os próprios membros do Coletivo, participantes da pesquisa. Assim sendo, me certifiquei de observar todos os aspectos possíveis que levassem a realizar a pesquisa dentro dos melhores padrões éticos que acredito

como pesquisadora, profissional, docente e cidadã. Com isso segui os padrões apontados pela legislação pertinente quanto à forma e conteúdo dos documentos, levando em conta os pontos que já haviam sido colocados e chancelados pelo CEP e recomendações apontadas pela Conep, tais como sobre o TCLE e os procedimentos das entrevistas.

Assim, enviei todos os documentos pessoais ao coordenador do coletivo, que também era coordenador da atividade, a carta de intenção e apresentação da pesquisa, assinei o termo de responsabilidade e compromisso, e enviei cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que seria utilizado nas entrevistas. Em seguida a data da atividade foi confirmada para julho, e posteriormente adiada para agosto, quando ocorreu finalmente.

Como pesquisa no campo das Ciências Humanas Sociais Aplicadas, e pela natureza do tema, os potenciais riscos aos participantes não são físicos, e sim de natureza mais subjetiva, emocional ou moral. Então, demonstrei minha responsabilidade em garantir a liberdade do participante de recusa caso houvesse algum constrangimento ou desconforto em participar, assim como buscar garantir resguardar a honra, imagem, privacidade e a confidencialidade, o sigilo e o respeito, e dar todos os esclarecimentos necessários sobre a pesquisa e seus objetivos, com o registro de consentimento livre e esclarecido na forma que fosse mais acessível e conveniente ao participante. Embora todos os entrevistados falem e compreendam bem o português, todos os documentos escritos foram revistos pelo coordenador do Coletivo, que não é indígena, como forma de assegurar seu teor. É ressaltado que em nenhum momento minhas intenções e os objetivos da pesquisa foram questionados. Com isso busquei respeitar ao máximo o direito à proteção de imagem, identidade e opinião, conforme preconizam as Resoluções 466/2012 e 510/2016, e todos autorizaram sem restrições o uso da entrevista e suas falas e opiniões.

Como forma de contrapartida na relação de troca que estabelecemos durante o processo de pesquisa, assumi o compromisso de retornar o resultado ao Coletivo, e às comunidades que eles apontarem, mais por acreditar que é o mínimo que se deva fazer como pesquisadora que os vê como sujeitos participantes, do que porque as regulações de ética em pesquisa o sugerem. Para isso, ainda vamos encontrar juntos a melhor forma de fazer essa partilha. Mas minha intenção não é “devolver” a pesquisa em forma de um material encadernado que pouca utilidade terá para eles (a menos que eles assim o queiram), a exemplo da cena no filme *Ex-Pajé* (Bolognesi, 2018) que ilustra bem casos em que esse retorno é puramente burocrático. No filme, Pérpera (o ex-pajé) recebe uma tese em dois volumes, em francês, como resultado de uma

pesquisa feita em sua aldeia, e ele folheia e folheia sem saber bem o que poder fazer daquilo, pois o que consegue “ler” do calhamaço são algumas imagens.

No sentido de construir a melhor troca, dentro das minhas possibilidades como professora da UFPA e atuante na área de cinema e audiovisual, coloquei-me à disposição do grupo para qualquer ajuda ou parceria que estiver ao meu alcance, visando contribuir com as atividades do Coletivo Beture, como no apoio à circulação e a continuidade de suas práticas filmicas. Dessa forma venho contribuindo com eles, por exemplo, com esclarecimentos sobre as legislações e políticas públicas do audiovisual e editais que possam ajudá-los a viabilizar seus projetos, assim como outros assuntos de ordem mais cotidiana sobre os quais sou consultada. Para o futuro, em médio prazo, estamos construindo a ideia de implementar uma parceria, que poderá ser em forma de um projeto de extensão entre o Beture e o curso de Cinema e Audiovisual da UFPA, onde atuo, estreitando a comunicação e o contato entre a instituição, o grupo e o povo Mebêngôkre-Kayapó, relação institucional que hoje é praticamente inexistente.

Nessa perspectiva, tento imprimir o sentido de uma “pesquisa implicada”, conforme a noção proposta por Albert (2022) sobre “antropologia implicada”, ou por Turner (*apud* Lima; Smiljanic; Fernandes, 2008) como “antropologia engajada”, que busca realizar a pesquisa não apenas de forma observacional e de longe, mas com participação solidária e comprometida, em que a/o pesquisador/a colabora de forma ética e ativa nos objetivos sociopolíticos das pessoas com as quais pesquisa. A partir dessa postura e ponto de vista sobre o ato e objetivos de pesquisa com povos minorizados, é que desenhei a metodologia, executei a pesquisa e teci a análise que perpassa toda a escrita e cujos resultados são propriamente apresentados no Ato e Capítulo seguintes.

SEGUNDO ATO - Análise entrecruzada das dimensões de resistência: entre filmes, entrevistas e participação observante

5 DIMENSÕES DE RESISTÊNCIA NO CINEMA DO COLETIVO BETURE

Nas guerras do contemporâneo a arma é a câmera, a imagem é a flecha

Neste quinto capítulo desenvolvo a análise, interpretação e discussão sobre as dimensões de resistência que considero que foram mais fortemente explicitadas ou que emergem como mais relevantes na produção do Coletivo Bature.

Como mencionei anteriormente, a analogia entre câmera e arma, imagem e flecha, ou as metáforas sobre as armas de luta tradicionais indígenas e o audiovisual são comumente usadas pelas diversas etnias indígenas, inclusive pelos cineastas Mebêngôkre-Kayapó do Coletivo Bature. Mekarô, termo que traduz a palavra imagem, filme, cinema ou audiovisual, como vocábulo que abarca toda imagem audiovisual produzida tecnicamente, está constantemente associado à possibilidade de afetar, de impactar o outro a quem se dirige, como uma flecha em busca do alvo, demonstrando uma visão bastante pragmática de como incorporam essa atividade às suas práticas de luta e resistência, embora obviamente não se restrinja a esse sentido.

Vale ressaltar que essa analogia traz em si uma teia de significados que vamos aqui desmembrar para melhor compreendê-la como dimensões ou gestos de resistência que dão sentido à incorporação do cinema pelos Mebêngôkre-Kayapó em suas múltiplas ações e práticas de resistência.

Como resultado da categorização da análise das entrevistas em diálogo com os filmes e as observações da vivência em campo, defini as seguintes dimensões de análise que são abordadas em cada seção deste capítulo para refletir sobre o tema da resistência, quais sejam:

1. Cinema como arma de luta
2. Cinema-território: a relação intrínseca com o território de vida
3. Cinema como instrumento de guerrilha simbólica: cinema feito com olhar desde dentro e como instrumento de autoafirmação étnica
4. Cinema como meio para preservação cultural e mediação da relação intercultural

Tecer uma reflexão a partir dessas dimensões de análise também possibilita evidenciar e refletir sobre a multiplicidade de aspectos que enseja a produção do Coletivo Bature.

5.1 O cinema Mebêngôkre-Kayapó do Coletivo Beture como arma de luta

[A câmera, o filme, o cinema] é importante pra tradição, pra registrar a nossa história, a nossa festa, o ritual. E também pra proteção das terra, o território... O kuben [não indígena] tem que conhecer pra respeitar nós, respeitar a nossa cultura, a nossa tradição. Porque antes a gente lutamo com nossa arma, de borduna, de flecha, mas agora nesse momento, a gente lutamo com câmera, essa é a nossa arma, da nova geração... Então o cinema serve pra lutar, se mostrar e lutar. Lutar com a imagem; a imagem é a nossa força (Beptemexti, Coletivo Beture, 2023).

Como se depreende da citação acima, com o recurso da metáfora entre câmera e arma, seja a tradicional flecha e borduna ou a arma de fogo também apropriada nas guerras desde o contato com o não indígena, o cineasta do Coletivo Beture explicita a consciência de que continuam em guerra, em situação de luta, tendo que exercer sua atribuição de guerreiros na defesa dos interesses do seu povo, o que em primeira instância significa a defesa da própria vida. A diferença é que, na contemporaneidade, vão para o combate empunhando a câmera, o microfone e o tripé, revelando que agora as estratégias de resistência também se dão a partir de uma atividade criativa.

Nas entrevistas e conversas durante a vivência na aldeia Kruwanhongô, à beira do rio Xingu, no sul do Pará, observei que essa ideia é comum entre os integrantes do Coletivo. Num desses momentos me chamou a atenção como um deles se identificou para mim quando conversávamos sobre seu cotidiano na aldeia: como um “guerreiro-cineasta”, orgulhando-se da dupla identificação que assume como cineasta do Coletivo Beture. Vale lembrar que os Mebêngôkre se autorreconhecem (e são reconhecidos) como povo guerreiro, bravo e resistente, e assim também ocupam um lugar na historiografia e no imaginário em geral.

Segundo pesquisadores, essa ideia seria anterior ao contato com o colonizador, resultante do comportamento nem sempre amistoso em relação a outras etnias e mesmo aos grupos e subgrupos Kayapó (Arnaud, 1987; Turner, 1992). Tanto é que ainda hoje os homens adultos são nominados entre os Kayapó com o adjetivo “guerreiro”, a casa central da aldeia (ngà) onde se reúnem para discutir as ações cotidianas ou políticas da comunidade também é chamada entre eles de casa do guerreiro, em contraposição à “casa dos homens”, termo mais utilizado por pesquisadores e visitantes. Assim, observamos que a fala do entrevistado traduz uma percepção comum a esse grupo social, trazida também ao contexto do audiovisual.

Cotejando a análise das obras do Coletivo Beture, as entrevistas e a participação observante em campo, percebe-se então que a forma de se referir à câmera como arma não é apenas retórica para os cineastas do Coletivo, mas uma metáfora que se concretiza ou que se

constrói a partir de situações vividas no território. Essa visão pragmática é um dos aspectos que conformam uma parte da produção do Coletivo Beture e sua relação com a câmera e a imagem audiovisual. Como os filmes do Beture são bastante diversos, para fins de análise os classifiquei como filme denúncia, filme manifesto, filme de festa ou ritual, e filme de memória, lançando mão de termos ou classificações usadas para filmes em geral e não especificamente para filmes indígenas. Mas volto a ressaltar que essa separação tem apenas uma finalidade didática, pois, como veremos, qualquer tentativa de categorização esbarra em fronteiras muito tênues de diferenciações.

Nesta seção abordamos o filme denúncia e o filme manifesto para discutir essa dimensão do cinema como arma de luta.

5.1.1 Filme denúncia como arma de luta

Foram o teor e a motivação de denúncia aliados à imagem audiovisual que levaram à ação para a construção de bases de vigilância e monitoramento territorial, implantadas pela associação indígena Kayapó, Associação Floresta Protegida, em parceria com a Funai e outras instituições apoiadoras, em diversos pontos estratégicos das Terras Indígenas Kayapó e Menkragnoti. A demanda apontada pelos próprios indígenas como medida de proteção territorial, e para desencorajar a invasão predatória, contaminantes e ilegais da floresta e do rio Xingu, desencadeou a iniciativa e colaboração dos cineastas do Coletivo Beture em utilizar a imagem audiovisual, o que foi fundamental para o sucesso da ação. Aqui a câmera foi a “arma” apontada para o crime e seus feitores, pois o registro em foto e vídeo da invasão ilegal de pescadores, por exemplo, foi decisivo para a definição do projeto, como conta o entrevistado em referência à Base do rio Xingu, que marca a entrada na Terra Indígena Kayapó, em São Félix do Xingu.

Aí comecei [a registrar], gravei o vídeo e [mostrei] ‘olha aí como é que tá o rio, como é que tá o mato, como é que tá o peixe’. Foi assim que a gente trouxe a Base (Base de Vigilância). [teve um] um tempo que vinha vários pescadores, eles tava pescando no rede, pescando no tarrafa, pegando com várias coisa aí, e tava acabando com o peixe. Aí a gente pensou, a gente vamos atrás disso pra defender. Aí alguns cineasta como eu, Pat-í e outros, fomo atrás. Porque eles vai lá pescando, pescando, e o peixe tá acabando.... [mostramos] que era preciso de uma Base pra não vir mais o pescador, o turismo, que tá acabando com nosso rio, nossa tradição [de pesca e alimento], nosso peixe. E hoje tem muito peixe, ninguém entra porque com a Base está proibido de entrar o pescador, o turismo, garimpeiro, madeireiro, nada. Então é assim hoje em dia, a gente lutando pela câmara (Katdjanho [Cleyton Kayapó], Coletivo Beture, 2023).

Nesse caso, as imagens iniciais, brutas, serviram como registro e documentação de um fato em que o perigo era perceptível à comunidade e que precisava ser interrompido e solucionado. As imagens se prestaram à denúncia ou como reforço dela, como prova arrolada numa solicitação formal às autoridades competentes, tal qual a Funai. Um projeto foi desenvolvido pela AFP junto com instituições parceiras, a Funai autorizou, apoiou e encampou a implantação legal dos postos, e hoje é uma ação que se multiplica como estratégia de vigilância, monitoramento e defesa dos territórios em várias TIs da etnia Mebêngôkre-Kayapó e outras etnias em outras regiões do estado.

[levou à Funai] documentos, levou vários, a imagem, várias coisas assim, aí a Funai autoriza pra fincar esse base, para proteger terra. E também é aquela base que a gente autoriza turismo, mas não é aquele turismo de brasileiro, esse tá acabando o peixe. Agora é a gente assinou papel para vir o turismo estrangeiro. [...] e vem, pesca e não é pra matar, não é pra comer, ele vem pega, solta, tira foto com o peixe, solta e vai embora. Isso que a gente gosta.[...] Pesca esportivo, isso, e até também tem que o que chama ecoturismo. Ele vem e faz imagem, o passarinho, macaco, onça, coisa assim e leva (Katdjanho [Cleyton Kayapó], Coletivo Bature, 2023).

Mas também observamos como isso extrapola o simples registro. Posteriormente, o tema e o caso viraram filmes, obras autônomas. As imagens que foram feitas com o objetivo de denúncia e prova sobre a situação de invasão no território foram complementadas com novas imagens, com antigas imagens de arquivo e com entrevistas, e viraram os filmes **Guardiões da Floresta** (Coletivo Bature, 2021. Dur. 6:02), e o **“Defesa da Base Xingu”** (2021. Dur. 2:52).

Realizados em linguagem documental, como a grande parte das produções do Bature, são filmes que a partir de sua forma fílmica podemos dizer que oscilam entre filme denúncia e o filme institucional. Foram produzidos inicialmente como peça de divulgação a ser utilizada tanto pela Associação Floresta Protegida (AFP) quanto pela organização não governamental WWF, parceira da AFP em projetos de gestão e monitoramento territorial, inclusive nesse de implantação e manutenção das bases de vigilância.

Embora esses dois filmes sejam bastante curtos, os trouxemos para esta análise por entendê-los como obra fílmica autônoma, e não como uma simples peça audiovisual de outra natureza, como a publicitária, em que se encaixariam se fossem vistos como “vídeo institucional”, por exemplo. Isso porque identifico que a forma e a linguagem adotadas, ou seja, como os elementos sonoros, visuais e narrativos se organizam nos filmes, além do modo de circulação (ou a possibilidade) como obras autônomas, os colocam no campo cinematográfico.

Assim, analisamos os filmes de forma a compreender o sentido de denúncia ou de resistência neles ou a partir deles.

Em “Guardiões da Floresta”, a narrativa opera em um jogo de oposição e contraste para evidenciar o tom de denúncia sobre a devastação do território e o que isso representa como ameaça ao modo de vida e à existência do povo Mebêngôkre-Kayapó, como mostram as Figuras 16, 17, 18 e 19. São imagens que ora mostram o território Kayapó com a floresta preservada de um lado, e de outro os efeitos da pressão de ações ilegais sobre as terras indígenas; de uma perspectiva, o povo em seu modo de vida harmônico entre aldeia, rio e mata, e de outra, bois em pastos intermináveis ocupando áreas que antes eram floresta; ou crianças Kayapó entre o banho e a brincadeira nas águas claras do rio ao lado de suas mães que lavam roupas e utensílios, e em outro ponto o mesmo rio com água lamacenta e suja, mostrando o resultado da devastação ambiental e a contaminação deixada pelos resíduos do garimpo em seu leito e arredores.

Figura 16 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Figura 17 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Figura 18 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Figura 19 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Os depoimentos de duas mulheres que simbolizam a força e a resistência de duas gerações Kayapó dão o sentido da persistência da luta e da reivindicação ao direito à continuidade do modo de vida e da cultura da etnia. Tuíre Kayapó e O-é Payakan Kayapó (Figuras 20 e 21) são mostradas em seus momentos cotidianos em sua comunidade, inclusive tendo seus corpos pintados com tinta de jenipapo segundo/seguindo a tradição Mebêngôkre-Kayapó (Figura 22). Tuíre é uma liderança que tem sua imagem associada à luta Kayapó desde que em 1989, num ato de protesto em Altamira (PA), encostou seu terçado (ou facão) no rosto do diretor da Eletronorte, pedindo respeito e escuta aos povos que seriam afetados pelo então projeto da usina Kararaô, atual Belo Monte. Já a jovem O-é Payakan é uma das primeiras cacicas do povo Mebêngôkre-Kayapó, dando continuidade ao legado e à liderança de seu pai, Paulinho Payakan, um dos nomes emblemáticos no movimento indígena na defesa de direitos desde a década de 1980, morto em 2020 vítima da Covid-19. Portanto, são duas mulheres respeitadas na etnia e no movimento indígena, o que faz com que, só pela presença delas como personagens, o filme já dê o tom de luta e resistência a que se propõe.

Figura 20 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Figura 21 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Figura 22 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Salientamos que a presença na tela é complementada pelas falas firmes e afirmativas de que se a luta é contínua, a resistência também. As personagens falam dos efeitos das ações ilegais destrutivas que ocorrem dentro do território, e dão uma mostra da extensão de temas que as reivindicações do povo Mebêngôkre-Kayapó abarcam, como a necessidade de autonomia sobre o território e o direito de serem ouvidas nas decisões que as afetam; o direito de viver e desfrutar do território e da integridade de seu ecossistema de acordo com seus costumes e sob suas prerrogativas.

Uma imagem aérea sintetiza esse jogo de oposição (Figura 23) ao mostrar a área do limite da Terra Indígena demarcada em que de um lado se vê a imensidão da área devastada, a terra seca e sem nenhuma árvore; de outro, o verde exuberante da mata dentro da TI protegida, como a mostrar dois mundos inconciliáveis.

Figura 23 - Frame do filme Guardiões da floresta (Coletivo Beture, 2021)



Imagem que é corroborada por dados sobre percentuais de desmatamento apresentados em uma cartela que entra em seguida, para demonstrar que a demarcação das terras indígenas é uma forma incontestada de preservar a floresta, enquanto o agronegócio não existe sem desmatamento e queimadas usadas para dar lugar aos pastos ou à monocultura das plantações de soja. O filme se encerra com uma imagem aérea da TI com o rio Xingu ao centro e o apelo na frase: “*sem proteger as terras indígenas, perderemos a luta contra a crise climática!*”

Observamos, portanto, como o filme é acionado como instrumento de denúncia, de apelo, de reivindicação. E como a imagem é o meio de mostrar, em seu potencial primário de registro e reprodução, uma forma de prova, para não deixar dúvidas da legitimidade e veracidade das palavras das personagens e do discurso que o filme traz em si.

Esse filme, portanto, é um exemplo de como a imagem ou o cinema para os cineastas do Coletivo Beture tem uma atribuição pragmática, funcional, justamente por esse componente de instrumentação a partir da câmera e da potência de semelhança entre imagem e realidade. Com a intenção da denúncia, eles acionam a “capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera” e com isso de exercer “impacto no mundo histórico” (Nichols, 2010, p. 26-27).

Nesse aspecto da imagem como representação, é importante destacar que muito já se discutiu sobre as potencialidades da imagem visual em sua multiplicidade de sentidos, seja do ponto de vista da visão e percepção humana como ato complexo que envolve várias funções da capacidade fisiológica e psicológica, seja no sentido de sua potencialidade filosófica ou poética, como elemento carregado pelo seu “contexto multiplamente determinado”, como aponta o teórico francês Jacques Aumont (2002 [1993], p. 15) em sua discussão e revisão sobre o funcionamento próprio da imagem e a conexão que ela estabelece com o mundo real. Aumont explora os vários fundamentos da imagem visual – como forma visível - examinando como é produzida, percebida e interpretada em diversos contextos, como representa a realidade e como constrói significados.

Neste caso, entende-se que os cineastas Kayapó acionam o valor referencial inerente à imagem, como um valor de prova, de ação e de urgência diante de questões concretas do vivido, ou seja, acionam o “valor representativo da imagem, sua relação com a realidade sensível” (Aumont, 2002 [1993], p. 197), como observa um dos cineastas entrevistados.

Eu falo sobre isso ‘é uma arma’ porque nós pega a imagem pra mostrar pra aquela pessoa, que tem acontecimento como invasão, como ameaça de pescador, pra mostrar para a autoridade que fala (mal) da preservação da terra indígena... pra aquela pessoa como a Funai, Ibama, PF e outra organização, pra falar ‘olha, aconteceu isso’, pra eles comprovar também, porque nós viu nos próprios olhos e depois grava... aí é que fala que a fotografia é uma arma, é um documento, é uma flecha pra nós (Bepunu, Coletivo Bature, 2023).

Igualmente se observa no filme “Defesa da Base Xingu”, que também aciona elementos da história da luta do povo Kayapó para preservar o território, tendo a narrativa centrada no rio e na pesca, como gancho para mostrar as ações de vigilância feitas pelos próprios indígenas. A narrativa se desenvolve a partir da fala de um personagem, o guerreiro-ancião Kayapó Takanhoktire, conhecido como Soldado (Figura 24). Ele rememora a vida dos antigos em relação ao rio, a abundância de peixes, enquanto se veem imagens de arquivo da pesca tradicional com timbó (uma espécie de cipó que possui uma substância que paralisa os peixes) como vemos na Figura 25, e em seguida imagens de homens e mulheres pescando com vara (embora ainda se faça a pesca com timbó em algumas ocasiões). Imagens de redes de pesca e outros materiais apreendidos e sendo queimados na Base de Vigilância mostram o resultado e a importância da implantação da base no território para frear a ameaça das invasões e da pesca predatória, garantindo assim a segurança e a soberania alimentar das aldeias.

Figura 24 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Figura 25 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Com imagens de arquivo, veem-se momentos de luta, mesmo que simbólica, com os guerreiros em uma dança-ritual de guerra (Figuras 26 e 27), assim como as lutas mais concretas com imagens de uma incursão de guerreiros em vários barcos pelo rio, numa ação de desintrusão contra invasores em algum ponto da TI (Figuras 28 e 29). Imagens que evidenciam o propósito e o sentido simbólico do filme: de combate e resistência, com as armas que se tem.

Figura 26 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Figura 27 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Figura 28 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Figura 29 - Frame do filme Defesa da Base Xingu (Coletivo Beture, 2021)



Como em “Guardiões da Floresta”, citado anteriormente, “Defesa da Base Xingu” também se encerra com uma imagem aérea da TI com uma aldeia ao fundo e uma frase de

apelo: “*Os Kayapós estão protegendo o último grande bloco de floresta primária que resta no sudeste amazônico. O seu apoio é essencial para ajudá-los a vencer esta batalha*”.

Os dois filmes abordados, por sua forma e linguagem, costumam ser utilizados tanto para fins informativos sobre os Mebêngôkre-Kayapó, quanto como uma peça de divulgação, persuasão ou conscientização sobre a importância da demarcação do território, por exemplo, ou para angariar fundos para as causas da etnia. Embora esse seja um indicador do objetivo do filme, que por si já carrega um sentido de resistência, interessa observar o sentido de luta que move e define a narrativa de ambos, presente nas imagens e nos depoimentos.

Nesse aspecto, observamos que se atribui à imagem um poder de síntese ou de tradução do real, dos acontecimentos concretos e palpáveis da vida que a câmera consegue capturar transformando-a numa espécie de imagem-ação, como agente ativo na transmissão de informação, reivindicação ou conhecimento. A crença na propriedade de semelhança entre imagem e objeto retratado como se fosse um fragmento do real ou do instante capturado, ou seja, a imagem como algo dotado de uma essência ontologicamente neutra e objetiva.

Em algumas situações, os cineastas acreditam que o valor referencial das imagens é mais potente que o das palavras para afetar os não indígenas e provocar a reação esperada, como disse em entrevista um dos cineastas do Coletivo:

[...] porque parece que antigamente é só escrever, não tem imagem, mas hoje no momento, nós pega essa imagem e escreve embaixo o que é importante pra nós, ou é uma coisa de pedido, ou uma coisa que aconteceu, coisa ruim dentro da terra indígena [...] nós mostra a imagem e fala na boca. Pra isso que nós queremos fazer isso [gravar, fotografar], é uma arma para os indígenas (Bepunu, Coletivo Bature, 2023).

De se notar que o cineasta, em seu modo de expressão, se refere ao embate constante que os indígenas são atravessados tendo suas falas postas em dúvida, suas reivindicações questionadas, suas opiniões desacreditadas, tendo que estar o tempo todo em situação de defesa e que se munir de estratégias. É nesse aspecto que Cusicanqui (2015) considera próprio da tradição colonial o fato de as palavras serem usadas menos para esclarecer, e mais para ocultar os verdadeiros propósitos colonialistas no embate de colonizadores contra colonizados. Daí que a imagem apropriada nos termos dos subalternizados seja um recurso para contestar esses subterfúgios.

Portanto, a crença nesse valor representativo é que faz com que os cineastas Kayapó, num primeiro momento, busquem explorar a capacidade documental e informativa da imagem, e a coloquem a serviço da defesa de seus direitos, seja o direito ao território, seja o direito à

continuidade de seu modo de vida com suas tradições e expressões. Perspectiva essa que se traduz nas temáticas e na prática de suas produções, como notamos nos dois filmes mencionados.

5.1.2 Filme manifesto como arma de luta

Outro tipo de filme do Coletivo Beture ligado a essa visão e relação pragmática com a imagem é o que chamo aqui de filme manifesto, cujo exemplo é o **Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda** (2021, 2 min 35 s). Embora seja uma espécie de microfilme, trago aqui como filme porque assim me foi citado pelos cineastas como obra com iniciativa e autoria própria deles, e ilustra bem a relação que eles têm com a imagem no cotidiano.

Essa é uma modalidade de filme surgida nos anos mais recentes com a urgência dos povos indígenas de se manifestar sobre questões que os afetam, como no caso da votação do Projeto de Lei PL 490/2017, sobre o Marco Temporal para demarcação de terras indígenas, e o PL 191/2020, acerca da atividade de mineração em terras indígenas.

Uma demanda que ganhou ainda mais relevância a partir da necessidade de se fazer presente nas redes sociais buscando mais alcance público sempre que questões proeminentes surgem na pauta de interesses da etnia ou do movimento indígena, como é o caso da discussão ou votação na Câmara Federal, Senado ou no Supremo Tribunal Federal, de alguma pauta importante que lhes diga respeito. Além disso, o contexto de pandemia vivido entre 2020 e 2022 também potencializou esse uso: “Na aldeia tem internet. A gente não vai pra Brasília pra manifestar, não tem como, mas a gente faz na aldeia. E é só mandar vídeo imediatamente.... pra os governo, o povo do Brasil, nós de todo o Brasil [público em geral]” (Bepstemexti, Coletivo Beture).

Nesse contexto, “Nossa terra não está à venda” é um exemplo do resultado de uma ação de manifestação integrada do povo Mebêngôkre-Kayapó. Entre 27 e 29 de abril de 2021, caciques e lideranças de 60 aldeias de quatro Terras Indígenas Mebêngôkre no Pará se reuniram na aldeia Kriny, na TI Kayapó, no sul do estado, para discutir as formas de enfrentamento às ameaças que representavam os projetos de Lei 191/2020 e 490/2007, prestes a serem votados. Propostas que, segundo a carta de manifesto produzida no evento e assinada pelas lideranças presentes, ameaçam o território e a vida deles e das futuras gerações.

Como consequência, do encontro saiu o manifesto em carta e em filme, como mensagem única e conjunta de repúdio e pedido de arquivamento dos projetos de lei, cuja maior ameaça

era a permissão do avanço da mineração nas terras indígenas Kayapó, onde as ações ilegais se intensificaram desde o início do governo Bolsonaro. Segundo o boletim Sirad X, o sistema de monitoramento de desmatamento da Rede Xingu +, (rede de articulação de indígenas, ribeirinhos e organizações civis em defesa dos povos do Xingu), o desmatamento da TI Kayapó entre 2018 e 2020, período sob a gestão do governo Bolsonaro, foi 31% maior que o total desmatado nos 40 anos anteriores.

Na carta, eles afirmam: “estamos em constante luta pela nossa sobrevivência e para permanecer quem somos... não vamos abrir mão das nossas terras. Queremos desenvolvimento sustentável de acordo com nossa cultura”. É o mesmo sentido da mensagem adotada no filme, como se observa na fala de um dos caciques: “Eu quero que nossa floresta e nossos rios sejam protegidos e os limites de nossas terras sejam respeitados”. Ou no apelo da liderança feminina Kayapó (não nomeada no filme): “Eu não quero que acabem com a minha terra e a minha água. Queremos apenas nossa floresta em pé para que os nossos netos possam sobreviver”, como vemos na Figura 33.

“Nossa terra não está à venda” explicita o sentido de luta pelas imagens tal qual os cineastas reivindicam, mas de forma diferente dos dois primeiros filmes mencionados. Aqui a abertura dá o tom com a entrada dos guerreiros em cena entoando os passos marcados no chão de terra do centro da aldeia sob um canto tradicional em língua mebêngôkre, possivelmente um dos cantos de guerra, como é próprio do povo Mebêngôkre em situação de luta. As tomadas em plano aberto são usadas para refletir o sentido da força coletiva do manifesto. A presença na cena inicialmente é só de guerreiros homens, que se apresentam em semicírculo com os corpos pintados, cocar e adornos típicos. Em seguida, algumas lideranças vêm à frente do grupo e falam diretamente para a câmera suas palavras de repúdio ou apelo. Com a proximidade da câmera observa-se então que estão, não apenas com os corpos, mas com os rostos pintados com a pintura tradicional, marcadamente com a tinta preta do jenipapo, denotando a posição de luta, de ataque e de defesa, como mostram as Figura 30 e 31. Enquanto cada cacique fala, posicionados atrás estão os demais do grupo, empunhando lanças e bordunas, as armas tradicionais de guerra.

Figura 30 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)



Figura 31 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)



A imagem seguinte apresenta o grupo de mulheres Mebêngôkre-Kayapó, também com seus trajes, adornos e pinturas corporais tradicionais, entoando um canto mebêngôkre. São as

cacicas e lideranças femininas que pedem participação no manifesto. Depois do canto algumas delas dão seu recado em voz firme e posição desafiadora olhando direto para a lente da câmera, como a falar diretamente com seu interlocutor, como vemos nas Figuras 32 e 33.

Figura 32 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)



Figura 33 - Frame do filme Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt - Nossa terra não está à venda (Coletivo Beture, 2021)



O filme se encerra com uma cena de dança ritual de guerra dos caciques com suas armas em punho e passos marcados pelo canto tradicional Mebêngôkre-Kayapó. Na cartela final, apresentam os nomes das diversas aldeias como forma de subscrição do manifesto.

Portanto, esses três filmes, de formas diferentes, trazem a ideia do “cinema-flecha” mencionado pelo cineasta Bature na citação da página 128, do cinema como arma de luta, ao acionar o potencial comunicativo da imagem. Um aspecto que reveste o cinema do Bature na sua dimensão pragmática em conexão direta com as frentes de luta do povo Mebêngôkre-Kayapó, demonstrando claramente como o seu cinema caminha juntamente com as práticas de resistência da comunidade a que pertence.

Mas é importante observar que, embora esse aspecto referencial seja de certa forma inerente à imagem visual como imagem documentária, como o campo dos estudos da imagem já demonstrou, veremos que a produção do Coletivo Bature não se reduz a ele, pois a imagem carrega um potencial que desafia e transcende a compreensão comum, primeira e convencional de simples reflexo ou tradução do real. Tampouco considero que as obras do Coletivo Bature se restringem a esse aspecto, pelo contrário, entendo que essa é uma forma de entrada no campo da produção de imagens como cineastas, apenas um dos eixos dessa produção de sentido, mas que pela diversidade de suas produções, as interpretações que se podem ter delas se complexificam.

Assim, como observamos, essa é apenas uma das dimensões em que esse cinema se entrelaça com o sentido de resistência. Na próxima seção abordamos como outros aspectos de resistência brotam da relação com o território.

5.2 O cinema-território dos Mebêngôkre-Kayapó: o cinema do Coletivo Bature e a relação com o território

[sou cineasta] porque eu queria defender rio, defender os mato que vão ficar, porque tempo do nosso bisavô era lutando, brigando por nosso terra, ia pra lá brigando com deputado, brigando com presidente. Mas hoje em dia é a gente lutando, como a gente fala, pelo câmara, vídeo, filme, posta vídeo, manda pra rede social pra ver se alguém vê e vai nos respeitar. Por isso que eu gosto do audiovisual, pra gente defender nosso terra, nosso rio, nosso mato... [...] e a gente precisa do audiovisual, da câmara pra gravar a imagem, a dança, pra guardar pro filho, guardar pra outro etnia, pra ele ver como é que a gente dança, como é o costume. Algumas pessoas já tá quase esquecendo o costume, a dança, como caçava no mato, como faz casa de palha, alguns já tá esquecendo. E eu queria gravar a imagem pra guardar pra nosso filho, nosso neto, pra quando ele crescer pra ver como que a gente faz, como é a cultura tradicional (Katdjanho [Cleyton Kayapó], Coletivo Bature, 2023).

Para os Mebêngôkre-Kayapó, sua continuidade como etnia não está diretamente ligada apenas à preservação do território, mas à da identidade e da cultura Mebêngôkre. Daí se transformar numa bandeira de luta e resistência única. E nesse movimento o cinema vem sendo apropriado de forma indissociável dessa relação com o território, como se depreende da citação acima.

Observamos em todos os cinco filmes do Beture selecionados para análise, assim como nas entrevistas com os cineastas, como a inter-relação com o próprio território, como terra-lugar de vida, está presente. Território entendido como terra, como espaço físico e geográfico onde se dá e se constrói seu modo de vida e suas relações cotidianas de subsistência, mas também e ao mesmo tempo como lugar ancestral, intrínseco a seu modo de ser/viver/estar/sentir/pensar/agir, que na língua mebêngôkre ou Jê se traduz como *Kukradjà*. Essa palavra é traduzida para o português pelos Kayapó em um sentido geral como *cultura*, mas tem uma ampla abrangência semântica, que inclui modo de vida, conhecimento desenvolvido em longo prazo, tradição.

Mais adiante vamos abordar a relação do cinema Mebêngôkre e cultura, mas por enquanto aqui nos interessa considerar como o território (incluindo sua relação intrínseca com o *kukradjà* mebêngôkre) ecoa no cinema feito por eles. Por isso é importante trazer o conceito de território para traçar uma reflexão sobre como ele se entrelaça com as dimensões de resistência acionadas neste cinema, tornando esta uma produção imbricada no território.

Como conceito advindo da Geografia, território em primeira instância está associado a espaço geográfico, espaço físico delimitado, que vem de “uma noção jurídico-política do território, derivada do conhecimento e da conquista do mundo, desde o Estado Moderno e do Século das Luzes à era da valorização dos recursos chamados naturais” (Santos, 2005 [1994]), p. 255).

O geógrafo e intelectual Milton Santos revolucionou a Geografia contemporânea ao atribuir ao espaço geográfico, objeto principal da disciplina, a dimensão social, considerando o uso e as ações humanas sobre ele, e nesse aspecto abriu o caminho da interdisciplinaridade do termo. Na sua reflexão sobre globalização e seus efeitos perversos, contra a qual foi um crítico contumaz, Santos critica a fixidez da noção de território até então predominante, baseada numa concepção territorial-estatal, herança da matriz eurocêntrica, cuja leitura se dá a partir da dimensão jurídico-política que legitima as relações hegemônicas de poder (Souza, 2005).

No contexto do pensamento crítico da geografia latino-americana, e a partir de sua reflexão situada na realidade da região, Santos requalifica o conceito de espaço tratando-o como

“território usado”, em que espaço e território são praticamente sinônimos, portanto, seu uso, a apropriação, a prática que se estabelece no espaço é que constrói o território. Para ele, o território é entendido como lugar onde se estabelecem as relações, contradições, existência e coexistências, observando as suas dimensões dialética, ativa e dinâmica: “O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado” (Santos, 2005, p. 235).

É notório (e notável) que nas últimas décadas o debate em torno do conceito de território ganhou novos contornos diante do recrudescimento e das atualizações das disputas e explorações do processo de ocupação e neocolonização dos territórios, de um lado, e a (re)organização das lutas e resistências de outro, principalmente na região da América Latina, no Brasil, e na Amazônia(s) em particular.

Nesse contexto mais recente, Haesbaert (2021) aponta para um aprofundamento e desdobramento do conceito de território a partir da direção posta por Santos, considerando-o numa perspectiva de um “giro espacial/territorial”, em que a compreensão do conceito, ao mesmo tempo que se expande, ganha centralidade em diversos campos e disciplinas das Ciências Sociais.

Para Haesbaert (2020, p. 76), o conceito de território na América Latina passa a ser então claramente compreendido e utilizado “em diálogo com os movimentos sociais, suas identidades e seu uso como instrumento de luta e de transformação social”, sendo, portanto, vinculado fortemente à luta dos grupos minorizados ou subalternizados, como os povos indígenas e tradicionais em defesa da própria vida, compreendendo tanto o valor funcional quanto o simbólico-cultural, ambos fruto das relações estabelecidas no espaço do vivido. Para o pesquisador, o conceito de território não apenas se amplia a partir das conceituações clássicas e dos autores seminais contemporâneos, como Milton Santos, mas assimila a compreensão da dimensão política e cultural, concreta e simbólica reivindicada para o termo pelos povos originários e tradicionais.

O território envolve sempre, e ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, por meio da identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter, político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos [e grupos sociais] (Haesbaert, 1997, p. 42, *apud* Haesbaert, 2020).

Nesse contexto, Haesbaert (2020) coloca essa expansão do conceito como integrante do giro e perspectiva decolonial latino-americana, principalmente a partir da noção de colonialidade do poder, para apontar os desdobramentos do conceito, como as noções de territorialidade, multiterritorialidade, e a relação entre corpo e território. Haesbaert (2020) aborda o sentido do corpo (físico) como território e o território/terra como corpo, em diálogo tanto com a ótica dos povos originários, quanto com a contribuição das teorias feministas, chamando a atenção para a relevância da dimensão de corporeidade (dimensão relacional) que o conceito carrega, para demonstrar a presença e influência do pensamento dos povos originários e tradicionais nesse giro teórico-conceitual. Ele observa que:

É sintomático, contudo, que sejam os indígenas e as mulheres (muitas delas também indígenas) os principais protagonistas a tratar o território como corpo, ou melhor, a problematizar a concepção de “corpo-território” na América Latina e utilizá-lo como ferramenta de luta. É importante ressaltar que na cultura nativa, indígena, em sentido mais amplo, o corpo tem um papel decisivo (Haesbaert, 2020, p. 78).

No mesmo sentido, Porto-Gonçalves (2008, p. 40-42) considera território como espaço “instituído por sujeitos e grupos sociais que se afirmam por meio dele”, gerando processos sociais de territorialidades, de identificação, de pertencimento a “um lugar onde cada qual se sente em casa, mesmo que numa sociedade dividida”. O autor também utiliza o termo como categoria analítica no mesmo contexto de um pensamento decolonial latino-americano, “desde uma perspectiva emancipatória nesse momento histórico em que velhos protagonistas, como os indígenas e os afrodescendentes, entram em cena reinventando-se agora com mais visibilidade”.

Esses estudos e reflexões, portanto, evidenciam que o pensamento dos povos originários, como cosmovisão ancestral singular, é base para o atual entendimento de território, que inclusive vai reverberar no campo do audiovisual.

Krenak (2021), ao se referir ao conceito de território, demonstra exatamente essa dimensão relacional, indissociável do modo de vida, como um espaço, ou paisagem, que vai além da dimensão física e geográfica:

Porque nós nos estabelecemos numa outra paisagem, nós nos estabelecemos numa paisagem em que os lugares onde a nossa vida se dá são territórios. Territórios que podem ser conferidos no chão da sua geografia, da sua topografia, mas também em territórios imaginários, territórios onde as narrativas da criação do mundo [...] continuam a sustentar nossa subjetividade, nossa poética sobre a existência, em diferentes contextos, na floresta, no deserto, nas montanhas, nos mares, nas ilhas, nas beiras de caminho, nas estradas (Krenak, 2021, p. 21).

Nesse cenário, o território tem centralidade na produção do Coletivo Beture, seja como local de produção, como lugar onde se desenvolve a imagem ou cena fílmica, como espaço de origem e vivência de seus cineastas, ou como tema da narrativa. É onde nasce o filme e para onde retorna, nas exibições a partir do “espalhamento” das imagens entre eles, as aldeias e os parentes. Mas também está presente na sua dimensão mais sensível e simbólica ligada à identidade e pertencimento, demonstrando uma organicidade entre os propósitos de fazer cinema e ser Mebêngôkre, pois como mostra Krenak (2021) na referência acima, o ser indígena não se dissocia do território e, em consequência, nem de suas lutas inerentes.

Assim sendo, considero que esse entendimento do conceito de território é fundamental para a compreensão dos pressupostos, motivações, significados dos cinemas indígenas, e aqui, especificamente, o cinema produzido pelo Coletivo Beture.

Nos filmes apresentados antes, no filme denúncia e no filme manifesto, vemos que o território é central, principalmente por ser “objeto” de defesa, de preservação para a continuidade do modo de vida das comunidades. Nesta seção trazemos outros dois filmes, “Memy Bjok” e “Ingrôny-Pisada Forte”, que representam outras “categorias” da produção do Coletivo Beture para refletir sob outros aspectos a relação com o território Mebêngôkre.

Ressalto que, embora alguns autores tratem os termos espaço, lugar, local, ou paisagem com sentidos diversos, atribuindo diferenciações a partir do sentido simbólico, por exemplo entre espaço (geográfico) e lugar (afetivo), entre os autores que referencio em relação a território, inclusive os indígenas, não encontrei essa distinção tão clara ou consistente, e por isso me atenho ao termo território. Também saliento que não é propósito deste trabalho discutir a conceitualização de espacialidade no cinema, pois esse é um viés de análise baseado nas teorias do cinema, mais centrado nas especificidades da composição técnica da imagem na forma do filme, o que não é o escopo desta tese. Nesse sentido minha reflexão se dá como uma análise fílmica textual e paratextual ancorada mais na perspectiva decolonial, pois considero que é um “olhar” que guarda mais coerência com a perspectiva indígena e com o conceito de território.

5.2.1 O cinema-território pelo filme “Memy Bijok”

O filme “Memy Bijok: a festa dos homens” (Doc. 19 min.), produzido pelo Coletivo Beture em 2018, gravado nas aldeias Aukre (Ourilândia do Norte) e Apêxti (São Félix do

Xingu), é um bom exemplo de como se revela essa dimensão de produção implicada ou imbricada no território.

Trazemos este filme aqui como representativo dos filmes de festa, *metoro*, o filme de ritual ou dança tradicional Kayapó, uma categoria de filmes emblemáticos da etnia Mebêngôkre desde que se iniciou sua inserção na produção audiovisual a partir da década de 1980, já que este povo é bastante conhecido por suas cerimônias e festas tradicionais. Embora de modo geral seja difícil enquadrar os filmes indígenas nas categorias convencionais do mercado audiovisual, a expressão “filme de ritual” é bastante utilizada para se referir aos filmes que registram ou documentam as festas tradicionais das etnias indígenas.

Conforme me foi explicado nas entrevistas e conversas com os cineastas, tais cerimônias ou festas rituais têm sido um dos principais objetos de registro dos filmes feitos pelos cineastas do Coletivo Bature em suas aldeias ou em grupos de aldeias próximas, seja por iniciativa própria, seja por demanda das lideranças das comunidades. Eles são altamente assistidos, demandados nas comunidades, o que gera um movimento intenso de trocas.

Na composição do filme “Memy Bijok” pelos elementos fotográficos e sonoros, o território-corpo (da terra) é central na obra. O coração da aldeia, o pátio central com seu chão vermelho de terra batida em contraste com as casas de madeira desbotada ao fundo, contornadas pela paisagem de camada verde da mata que abriga a aldeia, formam o cenário do filme. Toda a composição fotográfica respeita, se submete e absorve os elementos naturais do espaço retratado. Nada é artificial, e segue a ordem natural que se apresenta. Por exemplo, se vale da luz e da névoa do amanhecer sobre a aldeia, para criar uma atmosfera própria e até mística em alguns momentos, como se observa nas Figuras 34 e 35.

Figura 34 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)



Figura 35 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)



É do território-corpo que vem todo o material utilizado na festa, desde a palha de buriti (ou açáí) para confeccionar o Bô (a vestimenta do ‘dono’ da festa), personagem que aparece

nas Figuras 34 e 35 (acima), o jenipapo e urucum usados na pintura corporal, as penas, conchas, dentes de animais dos adornos dos meninos que serão nominados e dos demais participantes.

Esse filme, como descreve o título, retrata a festa da cerimônia *memy bijok*, a festa dos homens ou festa dos homens pintados. É uma das tradicionais festas de nomeação ou de transferência de nomes que ocorre com certa frequência entre os Mebêngôkre-Kayapó, quando os garotos são “batizados” e recebem seu nome familiar ancestral. Uma importante cerimônia de passagem que marca um ciclo da vida entre eles, que significa que, ao receber o nome, uma espécie de sobrenome que passa entre gerações, o garoto torna-se uma pessoa honrada e tem a responsabilidade de também seguir honrando o nome de seu ancestral. A festa correspondente feminina é a *menire bijok*.

De se notar que as festas podem durar vários dias, algumas semanas ou até meses, dependendo do tamanho e do trabalho necessário para realizá-las. Cada festa, assim como a *memy bijok*, tem várias etapas, desde o planejamento, a preparação dos materiais e adornos, a busca e preparo dos alimentos aos participantes até a cerimônia final da passagem do nome. Todas as etapas são marcadas pelas danças e cantos tradicionais (*mêngrere*), até o grande momento final, quando os participantes se apresentam no pátio da aldeia com os adornos, pinturas e vestes especiais, muitos desses adornos preparados especialmente para tal momento. Depois dessa grande festa é que as famílias das crianças e jovens a serem nominados se reúnem em suas casas para o momento da “entrega do nome”.

Nesse contexto, o filme em questão apresenta um recorte da festa, com ênfase no significado geral da cerimônia. Não se tem o registro detalhado de toda a complexidade e etapas do evento, mas apenas uma demonstração de como se dá esse ritual de passagem e seu significado para o povo Mebêngôkre. Isso porque esta é uma versão editada especialmente para os *kuben*, para os não Kayapó, tendo sido exibida em alguns eventos e festivais, inclusive no exterior.

A versão publicada pelo Beture e a associação AFP em seus canais é a traduzida para o inglês. Por ser então destinado a um público de fora da comunidade Mebêngôkre, o filme ganhou a versão de 19 minutos, curta para os padrões dos filmes de *metoro* feitos por esses cineastas. Mas a composição narrativa dessa obra, no percurso que a montagem cria, apresenta coerência com o todo ao trazer cenas dos diversos momentos, de diferentes performances e cantos, de dias diferentes da festa, cenas da apresentação de encerramento e o final com a nomeação de um garoto. Isso demonstra o entendimento que eles têm de filme para o público interno e o externo, para eles próprios apreciarem, e para os de fora assistirem e os conhecerem.

As festas são parte da construção individual e coletiva como sujeitos e como povo Mebêngôkre. Assim, a dimensão de resistência nesse filme, diferentemente do filme denúncia, se dá pela afirmação de seu modo de ser em conjunção com o território, pois evidencia o modo como os Mebêngôkre constroem suas subjetividades em relação com o lugar, e como esse elo alimenta e garante a continuidade das tradições Mebêngôkre.

Nessa perspectiva, o filme evidencia a dimensão do corpo-território, como é o termo mais comumente utilizado pelos indígenas, principalmente as mulheres, para se referir a essa conjunção indissociável entre o ser e a Terra. É pelo corpo que se apresentam e corporificam as tradições rituais, como vemos nos diversos momentos de dança e canto registrados na obra, em que as coreografias se desenvolvem pelos movimentos ritmados dos corpos pintados e adornados, em padrões que se alteram sutilmente de acordo com cada momento e canto (*mêngrere*), mas tendo em comum o passo marcado e a pisada forte com o pé direito, pintado com o vermelho do urucum e adornado pelo chocalho no tornozelo. Lage e Gomes (2023, p. 216) observam que, além dos cantos e do soar dos chocalhos e maracás, “a pisada organiza o padrão rítmico e, assim, demarca o instante em que todos os Kayapó, juntos, fincam os pés no mesmo chão com firmeza, alegorizando o elo comunitário com o território, a união diante das lutas e a coragem dos guerreiros.”

Também é pelo corpo adornado do garoto que vem a nomeação, quando ele passa a carregar a territorialidade de seu avô, e do avô de seu avô, se transformando ele mesmo no que denomino aqui de corpo-território intergeracional, que é a essência do ser Mebêngôkre. É o que se vê na cena final do filme em que o guerreiro ancião, diante da família sentada no chão de terra da casa, repassa seu nome ao neto, dizendo que é o nome que seu avô lhe deu numa cerimônia como essa, e que aonde o menino for as pessoas vão conhecer e respeitar esse nome, garantindo assim a noção de continuidade da família e de seu povo.

Corpo-território também está presente no corpo do cineasta que filma, seja à distância ou de dentro da fileira coreografada da festa, captando imagens e sons que provavelmente só a ele seria permitido fazer daquela forma, deixando o espectador fruir o filme desde um olhar de dentro, que se concretiza na imagem. A fotografia, alternando planos abertos e fechados, a partir de ângulos singulares, evidencia essa presença participativa, o vínculo à comunidade, a inserção e pertencimento ao evento que se registra. A câmera integra-se aos movimentos acompanhando com naturalidade o enredo coreográfico e a direção que os corpos enfileirados dos participantes de cada momento seguem em seus passos ritmados, como se vê na Figura 36.

Figura 36 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)



É possível perceber essa participação de dentro, nos diversos planos em que a câmera está posicionada tão próxima dos participantes que vêm dançando e passam por ela com tanta naturalidade e concentração no ritual, até saírem do campo de captação, como se ignorassem que há uma câmera a poucos centímetros de seus rostos, como demonstrado nas Figuras 36 acima e 37 e 38 a seguir.

Figura 37 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)



Figura 38 - Frame do filme Memy Bijok (Coletivo Beture, 2018)



Em outro momento evidencia-se essa proximidade quando (aos 00:05:08) um membro da equipe do filme, responsável pela captação de som, entra na fila de dança utilizando um fone de ouvido, empunhando o microfone em uma mão e na outra uma flecha, que é o objeto parte da dança em questão. Ele segue dançando e seguindo a coreografia como os demais participantes do “movimento da flecha”. Ele repete a participação dessa forma em outra dança. Aos 00:09:07, quando a coreografia se encaminha para o final, ele subitamente sai da fila e se coloca abaixado por entre os homens que agora fecham o círculo juntando as fileiras em espiral. Perde-se o cineasta de vista, misturado no meio do grupo, tentando captar o som dos pés no chão o mais próximo possível. Observamos como ele consegue se “camuflar” no meio dos corpos em dança para conseguir o momento ideal para a melhor captação/gravação.

Em entrevista, um dos cineastas (não esse do filme) me disse que filmar e dançar em um momento de festa ou ritual fazem parte da mesma atividade.

Eu gosto muito da festa tradicional, que chama festa de mandioca, a festa de mulheres, a festa dos homens. Eu gosto muito. E eu também gosto de dançar, vou lá na casa do guerreiro, brinca com os outros, chama os outros, eu mesmo vou na frente dançando pros outro, mostrando como é que faz. E na festa de mandioca, eu vai lá, vai lá filmar, filma toda até à noite, então joga a câmara lá e começo a dançar até 5 ou 6 horas quando aparece escurecendo, aí eu vou lá pegar a câmara. Já na festa de mulheres não tem homem na dança, alguns dança, mas alguns não dança, eu vou lá fazer, filmo até de manhã. Mas festa dos homens eu vou lá ficar no meio, o outro vai, vem, e eu mesmo vou lá ficar gravando até o fim (Katdjanhoró [Cleyton Kayapó], Coletivo Beture, 2023).

Compreendemos pela entrevista ou pela imagem do filme a íntima relação dos cineastas com o chão de seu território e seu ‘kukradjá’. Isso é um dos pontos que me levam a pensar o cinema do Coletivo Beture como essa espécie de ‘cinema-território’, numa alusão ao termo ‘corpo-território’, pois isso demonstra como para o Coletivo Beture fazer filme está ligado a seu pertencimento ao território, sendo ações relacionadas e indissociáveis, evidenciando também que é indissociável a sua autoidentificação como cineasta de seu próprio ser como Mebêngôkre.

Os filmes *metoro* também são uma forma de autoafirmação dos Mebêngôkre-Kayapó, de valorização de seu modo de vida, à medida que são consumidos internamente pelo “espalhamento” entre si via *pendrives* ou aplicativos de mensagens, numa forma de apreciação e fruição da sua própria cultura. Um dos entrevistados explica que há um verdadeiro movimento de troca de filmes entre as diversas TIs e aldeias.

Porque tem 3 região Kayapó, terra indígena que chama Kayapó [...]Dali a imagem espalha pra aldeias. Tem gente que gosta de assistir os filme antigo, mas antigamente eu não tinha nem onde guardar os filmes, as imagens dos indígenas da minha aldeia. 36 filmes que já foi produzido por mim e eu não tinha nem um lugar pra colocar. [...]Tem gente que me pergunta “você tem imagem pra me passar pra assistir depois?” E falo assim “tenho, mas procura pendrive, vou só passar pra você”, parece que aí é um pouco rápido, só chegar com pendrive, pode pegar e já leva (Bepunu, Coletivo Bature, 2023).

Os filmes são enviados por meio dos caciques ou associações, ou em trocas diretas.

E vou filmar e editar filme de algum evento ou algum reunião que eu estava lá, aí o cacique pede, cadê o filme? Aí a gente passa pra ele, e pra todos os caciques. Aí outro cineasta também chega, aí trocamos filme pra mostrar pra todo mundo, e colocar no pendrive de cada cacique (Bepemexti, Coletivo Bature, 2023).

Durante a assembleia da associação também a gente espalha, manda pros cacique, pra AFP em Tucumã, que se encontra as diversas aldeias, as liderança pra aprovar alguma coisa. Aqui também. Como você sabe aqui é rio Xingu, mas tem Riozinho, tem Linha Seca, tem Las Casa, então se tem reunião, a gente também troca, nós mesmo. Um troca filme da nossa aldeia; tenho o filme da minha aldeia, o outro tem da aldeia dele. Então é desse jeito que os comunicadores, nós cineastas faz pra outra aldeia assistir nosso filme, e a gente assistir filme de aldeia de outro (Bepkadjoiti, Coletivo Bature, 2023).

Por outro lado, os filmes rituais são direcionados ao público externo, não indígena, como meio de comunicação intercultural, com o objetivo de que a sociedade externa possa conhecê-los, e assim compreenda e respeite seu território, seu modo de vida, sua cultura.

Eu sempre falo que nós tem que mostrar o nosso corpo enfeitado, de pintura, homens, mulheres, crianças, pra mostrar pra pessoa que não conhece, que não fala, que não conhece indígena, nós temos que espalhar nossa imagem pra eles saberem que tem indígena aqui (Bepunu, Coletivo Bature, 2023).

5.2.2 O cinema-território pelo filme “Ingrôny: pisada forte”

A presença do território e as questões que dele derivam também podem ser notadas no filme “Ingrôny: Pisada Forte” (Doc., 76 min.), documentário lançado em 2019, único longa-metragem do Coletivo Bature até este momento (2024). Foi exibido em alguns festivais em 2020 e 2021, e recebeu o prêmio destaque “Firmezas estéticas” no festival FórumDoc.BH 2020.

Com uma composição fílmica e narrativa bem diferentes de “Memy Bijok” e dos filmes de festa, “Ingrôny” é um outro tipo de filme dentro da variada produção do Coletivo Bature, e aqui o classificamos como um filme de memória.

O filme registra o retorno de anciãos Mebêngôkre ao local da antiga aldeia-mãe do grupo para rememorar os primeiros contatos com os não indígenas, e como enfrentaram uma epidemia de sarampo que assolou o território nas décadas de 1950-60. “Ingrôny” é filmado em diferentes aldeias da TI Kayapó no sul do Pará, para recontar pelas vozes (e imagens) dos próprios guerreiros e anciãos Mebêngôkre essa história, que é de memória, de sobrevivência, portanto, de resistência.

A referência ao território-corpo da terra é a camada principal do filme e se manifesta de várias formas. É local de produção, é cenário filmico, é tema da narrativa. O filme inicia com uma longa sequência de sete minutos e meio, que é quase um plano-sequência com poucos cortes bastante sutis. Nela a câmera acompanha em detalhes a ação do ancião Mebêngôkre-Kayapó no preparo e limpeza da roça, como mostra o conjunto de imagens na Figura 39. Com naturalidade, o personagem mostra como se faz o trabalho, ao mesmo tempo que canta e fala da atividade de cuidar da plantação. Ele reclama que os jovens não querem mais fazer esse trabalho, o que pode ser apenas um lamento ou um diálogo com o cineasta que o filma, que, afinal, é um “desses jovens”, pois está ali fazendo outro tipo de trabalho, o filme.

Nessa perspectiva, o filme apresenta o personagem como alguém de sabedoria, com amplo conhecimento da região, da terra e suas temporalidades adequadas ao plantio, cultivo e colheita, os animais e como lidar com eles, e o que a terra mostra e só ele vê, como os rastros, as pegadas dos animais. Por meio do personagem o filme revela as dinâmicas cotidianas do povo Mebêngôkre e sua relação com a terra, com a floresta, o território.

Figura 39 - Frames da abertura do filme Ingrôny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)



Verifica-se a relação imbricada com o território também porque esse personagem não foi escolhido aleatoriamente para fazer parte do filme. É o velho guerreiro Takanhoktire Kayapó, conhecido como Soldado, um dos anciãos mais respeitados do povo Mebêngôkre-Kayapó do Pará, que hoje vive na pequena aldeia Kamoktidjam à beira do Xingu. Personagem de outros filmes, inclusive os mencionados na seção anterior, por ser memória viva da história Mebêngôkre, guardião dos cantos, da medicina e da sabedoria ancestral de seu povo, Takanhoktire é testemunha de todo o violento processo de contato dos Mebêngôkre com o mundo não indígena, desde a infância, por volta dos anos 1940-1950, quando os Mebêngôkre viviam a maior parte do tempo em deslocamentos pelo território, entre as longas caminhadas e os acampamentos, como mencionado no filme.

A segunda sequência do filme mostra a relação com o território a partir do cotidiano da vida no chão da aldeia, nas casas de taipa e palha, no chão de terra batida. Vemos então outros personagens importantes na narrativa, o velho Careca, como é conhecido o antigo cacique Kadjatnhoro, e sua esposa, Pujté Kayapó, no convívio matinal da família de três gerações, como mostra a Figura 40.

Figura 40 - Frame do filme Ingrôny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)



Mas a ‘pisada forte’ do filme está na sequência que põe Soldado e Careca em cena numa trilha pela floresta. À medida que caminham, os dois anciãos reviram a trilha e a terra em busca de suas próprias memórias. Entre caminhadas e paradas de reconhecimento e descanso, eles rumam ao local da aldeia velha, a aldeia-mãe, a principal e mais significativa para aquele grupo Mebêngôkre. Careca, referindo-se a um tempo que parece muito distante, diz: “éramos muitos e fortes quando demos nome a este lugar: Pykarãrãkre. É um nome muito antigo”. Ele aponta em todas as direções e diz que andavam por toda a região, numa clara conotação de sentimento de liberdade e pertencimento àquele território. “Naquele tempo todo mundo era grande, e estávamos sempre nos mudando”. Relata que conheciam os rios, as montanhas, as fontes. Indica onde ficava a trilha principal, de onde iam para todos os lados, de uma aldeia a outra, da floresta para o cerrado, para todo canto. E afirma que se emociona ao olhar aquele lugar.

Depois do descanso, retomam a trilha rumo à antiga aldeia. Soldado segue cortando o mato, abrindo o caminho, e então para e começa a pisar firmemente o chão. O olhar se ilumina e o sorriso se abre. Ele pisa mais forte e ritmado, e diz, em tom de brincadeira, que vai dançar. Ele explica que, quando todo mundo passava na trilha, soava o barulho da pisada, por isso deram o nome da aldeia: Pykarârâkre, o lugar da pisada forte. Os dois personagens pisam forte: encontraram a trilha principal da aldeia-mãe, a aldeia originária de seu grupo atual. Identificam o mesmo som, o mesmo eco, a mesma resposta da terra. O corpo-terra ecoa no corpo-território Mebêngôkre e eles se reencontram na memória de pertencimento àquele lugar, àquele território, num “reencontro frontal com a história” (Didi-Huberman, 2017b, p. 132).

A sequência final narra a chegada dos personagens ao local da antiga aldeia-mãe Pykarârâkre. A anciã Pujté e o neto de uns oito anos se juntaram ao grupo. Takanhoktire aponta o cemitério da antiga aldeia, onde ele, ainda um jovem guerreiro, enterrou tanta gente durante a epidemia de sarampo. À medida que caminham, observam os rastros da terra, da mata, e da história do lugar, da vida que ali viveram. Careca observa que as bananeiras na trilha são antigas e “quem as plantou já morreu mas elas continuam vivas e crescendo”; que ele próprio fez essas trilhas “no tempo que eram muitos”.

No meio da floresta, num local mais aberto, quase uma clareira onde as árvores grandes são mais esparsas, Careca reconhece onde era sua casa. A anciã Pujté concorda e diz que o cemitério das crianças também era perto dali: “foi aqui que todos os meus parentes morreram, bem neste lugar. Eu sou a única sobrevivente”. A anciã se aproxima de uma grande árvore e afirma: “essa é a mangueira dos meus filhos”.

O neto pergunta se a casa dela era mesmo ali, e ela descreve o lugar demonstrando que tem a planta na memória: a casa da Funai, dos missionários, a do pai dela e a da vizinha, e como eram dispostas, pois uma ala de casas tinha sido construída em linha reta, o que demonstra já a influência e a imposição do modo de vida dos brancos, os *kuben*, sobre o deles, numa tentativa de transformar as aldeias em vilas. Ela diz que com a morte de seus pais ela se mudou, assim como todo o pessoal, para abrir uma nova aldeia.

Eles caminham pelo lugar e encontram outro local de cemitério. Os dois anciãos relembram os dias de medo e sofrimento que viveram com a epidemia de sarampo que dizimou a região, quando perderam as famílias e quase a aldeia toda, em que covas coletivas eram feitas dentro das próprias casas e nos quintais por eles mesmos.

O lugar da antiga aldeia-mãe se transforma em “lugar de memória” (Nora, 1993), onde as recordações individuais também são coletivas. São memórias de trauma incrustadas no

território-corpo (da terra) e no corpo-território das testemunhas de um passado que teima em se atualizar. Afinal, diante da dimensão do horror vivido pelos Mebêngôkre-Kayapó, logo nossas próprias memórias se atualizam com as imagens e memórias recentes da Covid-19.

Figura 41 - Frame da sequência chegada à aldeia-mãe - filme Ingrôny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)



Figura 42 - Frame da sequência chegada à aldeia-mãe - filme Ingrôny - Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)



Sentados na clareira da floresta (Figuras 41 e 42), Careca passa a contar que ali ele e seu povo viviam, como fez contato com os isolados e os levou para lá, construiu as casas com a ajuda de missionários, e que foi ele que fez contato com o primeiro isolado, no rio Iriri (afluente do rio Xingu). Mas nesse tempo ele era jovem e muito forte, e que agora “tem a última carne no corpo, bem fraquinha”, passando a mão por sua pele frágil.

O filme mostra que é pela memória que eles reconhecem o lugar, e ao mesmo tempo é pelo território que se conectam às suas memórias, enquanto o filme medeia e testemunha todo o processo de memória que ali se realiza. Eles re-existem pela memória que acionam e produzem. Conforme Fausto (2020), os indígenas passaram por tantas doenças e epidemias trazidas pelo contato com o branco, que, por causa da cultura oral, é comum que esses eventos cheguem à contemporaneidade em forma de “narrativas meio históricas, meio míticas, mas sempre trágicas”, como se vê no filme a história da sobrevivência dos últimos remanescentes daquele grupo dizimado pela epidemia de sarampo (Fausto, 2020, p. 2).

Na cena final do filme, à beira do rio Xingu, Careca fala que acamparam primeiro do outro lado do rio e depois vieram para onde estão e escolheram o lugar da aldeia-mãe. A doença chegou do outro lado do rio e depois à aldeia, matando quase todo mundo. E sentencia: “Nós somos os sobreviventes”, como mostra a Figura 43.

Figura 43 - Frame final do filme Ingôny-Pisada Forte (Coletivo Beture, 2019)



O registro como memória é um importante indício de resistência para os Kayapó. Ao mesmo tempo que os anciãos acionam lembranças e se elaboram como personagens no filme, produzem memória de si, para si e para os outros. Se antes essas memórias eram registradas e repassadas pela forma e força da oralidade, agora utilizam também a imagem audiovisual. E pelo invisível das imagens, das palavras, das ruínas do solo, no passado do tempo incrustado nos corpos, nos mostram ora a beleza, ora o sofrimento, e até o horror. E assim, como nos lembra Brenez (2017, p. 71) sobre a potência de intervenção do cinema na realidade vivida, ou a eficácia histórica das imagens, o filme pode “legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras”.

No ensaio *Cascas* (2017b), em que Didi-Huberman reflete sobre a experiência de sua visita ao Museu do Holocausto em Auschwitz-Bikernau, o autor mostra que é preciso juntar rastros, vasculhar ruínas, interrogar os vestígios para elaborar a memória do trauma, para não esquecer, e para não deixar nunca mais acontecer.

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo - de uma interrogação desse tipo - que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (Didi-Huberman, 2017b, p. 127).

Sem o intuito de comparação, pois Didi-Huberman (2017b) tece essas reflexões com base em outra situação e momento histórico distinto, que é o do extermínio dos judeus pelos nazistas (embora aqui de certa forma estejamos falando também de genocídio, o genocídio longo e continuado enfrentado pelos povos indígenas, em que as doenças trazidas pelos brancos têm causado surtos e epidemias letais, sendo responsável pela depopulação e até extinção de muitas etnias), o paralelo que fazemos aqui é sobre a potência das imagens em elaborar memória. Pois é olhando as cascas, as camadas escondidas desses lugares de memória dos personagens, escavando as memórias do próprio corpo, como faz o velho cacique Careca, que o filme pretende ele mesmo ser um lugar de memória para as novas gerações e para os espectadores em geral.

Entre caminhadas e deslocamentos pelo território, pegadas, ruínas, escavações (da memória), Ingrôny dá a ver a resiliência, a resistência e a renovação da vida mebêngôkre, pela memória do passado para iluminar o presente, ao mesmo tempo que faz uma projeção para o futuro ao contar esse passado para as gerações que não o conhecem e as futuras que virão.

Pat-i Kayapó, cineasta membro do Coletivo Bature, em *live* durante a exibição do filme na Mostra ForumDoc.BH 2020, diz que sente uma urgência em fazer filmes para que a história dos mais velhos fique gravada para as futuras gerações e não seja esquecida. No que ele tem razão, pois o ancião Careca faleceu meses após a gravação do filme, e a esposa dele, a anciã Pujté, em julho de 2024.

Isso tudo nos mostra como o cinema do Coletivo Bature tem um propósito, que não se reduz a um meio de expressão individual, mas que se move sempre com um propósito coletivo, tal as formigas bature que lhe emprestam o nome.

Vale registrar que o filme também expressa o sentido da resistência desde o próprio título, pois “ingrôny” significa broto ou semente nova que nasce e se desenvolve com o tempo, e “pisada forte”, além de denotar o lugar da aldeia-mãe, a aldeia originária do grupo, “onde a terra ressoa”, como mostra o filme, se refere à pisada forte e marcada dos Kayapó em situação de luta ou de ritual. Podemos enxergar desde aí uma metáfora ao ato de “fazer cinema”, colocando o filme em si como uma afirmação do próprio Coletivo Bature.

5.3 Cinema como guerrilha simbólica

Viveiros de Castro (2017, p. 192) nomina como “guerrilha simbólica” as estratégias de luta empreendidas pelos povos indígenas para se opor às “armas do poder” que não param de ser apontadas contra eles: “operação de guerrilha simbólica, sem dúvida, incomensurável à guerra massiva real (mas também simbólica) que lhes movem os invasores”, os poderes dominantes. Estratégias tais como as marchas e encontros do Acampamento Terra Livre, a ocupação da Praça dos Três Poderes em Brasília, as ocupações de espaços públicos, como os escritórios da Funai. E como o cinema opera mais no campo das percepções e sensibilidades, daí empresto o termo que dá título a esta seção, para falar das diferentes dimensões e estratégias simbólicas que emergem dos filmes e do modo de produção do Coletivo Bature.

Krenak (2021), fazendo um paralelo com as lutas pela demarcação de territórios ancestrais, forja uma expressão que já se tornou emblemática ao se referir à produção dos cinemas indígenas no Brasil: a demarcação de tela. Em uma *live*¹⁶ sobre a importância do cinema para os povos indígenas, ele afirma que “há muitos eventos acontecendo na América

¹⁶ Live Canal Brasil 26/04/2022: Ailton Krenak, Regis Myrupu e Luiz Bolognesi debatem a importância do cinema para os povos indígenas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KcXtLlctGEI>. Acesso em 26 abr 2022.

Latina que mostram esse reclamo dos povos originários por voz, e quando a gente fala de demarcar a tela é exatamente um diálogo com o audiovisual; a tela é a arte, o cinema, o horizonte das artes plásticas no sentido mais amplo”. Ele se refere a esse amplo campo simbólico, mas também aos setores de mercado que abrangem as artes e a comunicação em suas mais diversas linguagens, em suas diferentes telas, formatos, janelas, suportes físicos, técnicos e mercadológicos (por que não?).

Nesse sentido, Krenak (2021) se refere a esse território sensível, da arte e da criatividade, como um território em disputa, que também precisa ser demarcado, ocupado pelas produções, produtores e narrativas indígenas, para dar visibilidade e representatividade a outras visões de mundo, às pluralidades e diversidades de narrativas, tais quantas são as etnias (são cerca de 305) que habitam o país. “Essa pluralidade de mundos, ela vai ficando também um imenso painel narrativo onde nós vamos conquistando lugares” (Krenak, 2021, p. 21).

Contar suas próprias histórias sob seus olhares, suas autorias, suas prerrogativas, é uma das reivindicações dos cinemas indígenas, assim como do Coletivo Beture, em particular.

5.3.1 Cinema feito com o olhar de dentro

Imagens dos cineastas em cena, no campo da câmera, se deixando filmar em ação, de forma mais sutil ou mais explícita, são recorrentes nos filmes analisados. Se isso não aparece como uma ação propositada, é porque não há uma preocupação em ocultar sua presença, dissimular uma autoria ou dar ares de “objetividade” ao filme. Mas se isso não é propositado, é importante simbolicamente para afirmar a voz, o lugar da enunciação dos cineastas do Beture como sujeitos-autores-atores de suas imagens.

De se destacar que, quando do contato e introdução dos meios de comunicação entre o povo Mebêngôkre-Kayapó do Alto Xingu, por exemplo, o mundo passou a saber da existência das etnias naquela região, pois a documentação e registros fotográficos e audiovisual foram fartos. Mas a câmera só era apontada em uma direção, a dos indígenas. Não se tem o ponto de vista do povo xingano ou originário, ao contrário, o que há é uma campanha ufanista de “pacificação” e “integração” dos indígenas à nação.

Reivindicar essa voz, esse ponto de vista, é uma forma de promover a inversão da enunciação de que fala Torrico-Villanueva (2018, 2016) ou a inversão do olhar preconizada por Castro (2019). Ambos se referem à contestação do lugar de “objetos retratados” a que historicamente os povos originários têm sido relegados. Essa é uma das motivações do uso do

cinema e audiovisual pelos cineastas Mebêngôkre-Kayapó desde a primeira fase da produção audiovisual entre eles na década de 1980: “é pra nós mesmos, indígenas Mebêngôkre, registrar nossa luta e a nossa cultura, e também pra mostrar nossa realidade para o branco entender”, como afirma Kanhok Kayapó, remanescente do primeiro grupo de cineastas Kayapó, em depoimento no filme “Wamã Mekaron Opojdyjy”, feito pelo Coletivo Beture para a exposição Kukradjà Obikàrà (MAC-Niterói, 2023).

No filme “Defesa da Base Xingu”, uma cena mostra a equipe no meio da floresta entrevistando o personagem Takanhoktire; em outra, a equipe navegando no rio; e uma outra nos deixa ver a cineasta integrante do Coletivo filmando as mulheres enquanto elas entonam um canto na beira do Xingu. O fato de se deixarem entrever revela quem faz o filme, a participação ativa dos cineastas no assunto em questão, e parte do processo da feitura do filme.

É a inversão do olhar para o ponto de vista deles como quem conta a história, quem produz a narrativa, mas também para se deixar entrever, fazer-se visto como cineasta e reivindicar a sua capacidade e direito de falar. São cenas que sensivelmente mostram que o subalterno pode falar, também pode filmar, referindo-me aqui a Spivak (2010), que questiona o fato de o sujeito subalterno ou colonizado ser sempre silenciado pelas estruturas sociopolíticas ou culturais, e por isso ter sempre um intermediário à sua frente. Nesse sentido, o cinema indígena proporciona um espaço de articulação para que essas vozes sejam escutadas e seus sujeitos, visibilizados.

Obviamente, essa é também uma forma de afirmar a igualdade de direitos e capacidade perante o *kuben*, o não Kayapó, o não indígena. Turner (1991, p. 81) argumenta que em grande parte o valor ou a importância da posse e uso de bens de consumo da sociedade não indígena, como roupas e artigos de tecnologia, “reside na neutralização simbólica da desigualdade entre si mesmos e os brasileiros”, pois seria uma forma de negar a comparação depreciativa entre eles como “selvagens” ou “primitivos” e os não indígenas como “civilizados”.

O autor analisa que a utilização ou apropriação dos produtos de consumo dos não indígenas pelos Mebêngôkre-Kayapó não tem o mesmo valor de consumo, posse ou *status* que assume na sociedade ocidental. O valor de uso assenta-se mais na funcionalidade e utilidade em si do produto, comparado aos artefatos nativos, e pode assemelhar-se aos *nekretch*, itens, objetos extraídos ou recebidos de outros povos, indígenas ou não, os “presentes” aos quais são associados valores de beleza. Demonstrar que pode e sabe usar os mesmos produtos, a mesma tecnologia que o não indígena, é uma forma de busca de equilíbrio dessas diferenças, assim como de afirmação de sua identidade étnica.

Nesse cenário, essas cenas deixam claro de onde parte o ponto de vista adotado, ou a “voz” do filme, que, conforme Nichols (2010, p. 73), pode ser entendida não como a palavra falada, mas “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer.”

Por outro lado, depreende-se de cenas como essas uma harmonia entre ambiente, câmera, quem filma e quem é filmado. Talvez por isso, ainda em “Defesa da Base Xingu”, quando o personagem Soldado fala: “Meus filhos, netos, genros, vocês são jovens, os futuros caciques. Têm que cuidar do que é nosso para os seus filhos. Todos vocês jovens unam-se, juntem-se numa só voz, nunca parem de lutar para defender a nossa terra”, pode ser que esteja se dirigindo à nova geração Mebêngôkre-Kayapó, mas também à própria equipe que o filma e com quem em primeira instância dialoga. Cena semelhante ocorre no filme “Ingrôny-Pisada Forte”, com o mesmo personagem Soldado dialogando com o cineasta que o filma.

Isso também ocorre, por exemplo, na cena final do filme “Memy Bjok”, que mostra o momento da nomeação do garoto, que deixa entrever a consciência que os Mebêngôkre têm da presença da câmera e do propósito de estarem sendo filmados. Para encerrar a fala, o homem se refere a quem o filma, olha para a câmera, e pede para “mostrar essas imagens em todos os lugares para as pessoas saberem e assim respeitarem esse nome”.

Com isso pode-se depreender a familiaridade com a câmera, a consciência da motivação da gravação, o objetivo que se tem enquanto personagem do filme de estar ali, e o motivo da presença da câmera e seu uso. Essa relação integrada reverbera na produção e no filme como um aspecto ético, que se traduz na proximidade entre cineasta/fotógrafo e personagem/entrevistado, e a familiaridade com o aparato da filmagem por quem é filmado e na aldeia como um todo.

Salienta-se que essa inserção no lugar de filmagem ou a aproximação entre quem filma e quem é filmado é um aspecto bastante discutido no campo dos estudos do cinema documentário, como um aspecto ético intrínseco a quem vai entrevistar alguém, fazer imagem de algo ou alguém para um documentário de modo geral, especialmente com comunidades, grupos minorizados ou pessoas com alguma vulnerabilidade. Considero que essa característica é relevante em qualquer situação de produção que envolva outra pessoa, embora compreenda que no documentário a situação é mais sensível por ser mais propensa a cometimentos de desrespeito e excessos, prejuízos e riscos à integridade moral da pessoa, por exemplo, e outros impactos a quem ou àquilo que é retratado/registrado/filmado.

Contudo, trago aqui estas linhas sobre o tema porque ao mesmo tempo que essa naturalidade, essa integração chama a atenção, enxergo certa diferença em relação aos filmes não indígenas ou indigenistas.

A essa questão ética da posição do cineasta e seu interlocutor diante da câmera, Nicholls (2010) dedica um capítulo inteiro do livro *Introdução ao documentário*, intitulado “Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?”. Ele parte da formulação de variadas questões que normalmente surgem quando se trata de documentário, muito mais do que ficção, sobre as possíveis consequências, impactos, riscos, efeitos ou responsabilidades que poderão ser atribuídos aos cineastas, na vida das pessoas filmadas.

A partir de perguntas como “no documentário, como devemos tratar as pessoas que filmamos?” (Nicholls, 2010, p. 40) o autor usa vários exemplos de filmes ou cenas de filmes para problematizar as questões éticas em razão do grau de separação entre o cineasta e as pessoas que ele filma. Para o autor:

Todas essas questões apontam para os efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele. As considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores (Nicholls, 2010, p. 36).

Para Nichols (2010, p. 40), as diferentes respostas a cada pergunta vão depender das alianças e relações estabelecidas a partir da posição adotada pelo cineasta no que ele chama de “interação tripolar” entre cineasta, temas ou atores sociais e o público, o que permite variadas posições que ecoam, por exemplo, na narrativa, na forma e no modo de produção do filme. Segundo o autor, essa discussão no campo dos estudos e da produção de cinema documental se estende inclusive a filmes produzidos pelos realizadores indígenas, que acionam essa relação tripolar no sentido do “eu falo - ou nós falamos - de nós para você. Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade” entre eles, e cita inclusive os Kayapó como exemplo (Nichols, 2010, p. 45).

Nesse sentido, Araújo (2019) discute amplamente essa dimensão ética do documentário de realizadores indígenas sob o aspecto da autoetnografia indígena a partir dos filmes do projeto Vídeo Nas Aldeias (VNA). Com a análise de filmes produzidos por realizadores de diferentes etnias, a partir dos pressupostos da antropologia fílmica (Claudine de France) e da antropologia compartilhada (Jean Rouch), o pesquisador demonstra que o resultado do filme é de certa forma

condicionado ao grau de “inserção profunda do cineasta no meio que será observado e, conseqüentemente, sua impregnação pelo mesmo” (Araújo, 2019, p. 155).

Araújo (2019) argumenta que essa inserção profunda passa pelo consentimento, aceitação, confiança e disponibilidade de ambas as partes, cineasta e entrevistado, e no caso dos indígenas, da comunidade como um todo, para que se chegue ao nível da colaboração necessária para que o filme aconteça. Pelos filmes analisados o pesquisador expõe as diferentes estratégias de produção utilizadas pelos cineastas nas oficinas para alcançar essa inserção, como o convencimento e consentimento dos caciques e dos familiares dos próprios cineastas, e o constante diálogo com a comunidade sobre o quê, por que e para quê se estava fazendo aquele trabalho. Como observa o pesquisador, a inserção se dá de forma mais facilitada a partir do momento que tanto o cineasta, seus familiares e a própria comunidade se acostumam, experimentam, e convivem mais com o aparato de produção de um filme.

Observo que a discussão da inserção como elemento ético é muito pertinente nos termos do cinema antropológico ou compartilhado entre indígenas e não indígenas, como é o caso de boa parte dos filmes do VNA. Um dos pontos são a sua própria metodologia e a formação dos coordenadores e oficinairos do projeto, como destaca Araújo, fundamentadas na antropologia, etnografia e antropologia compartilhada, o que de certa forma incide na formação dos cineastas indígenas e suas estratégias escolhidas. Os indígenas de modo geral que passam pelo programa de formação do VNA são treinados para fazer essa aproximação da forma mais respeitosa possível, nunca ‘roubar’ a imagem de ninguém, fazer tudo com consentimento, até para evitar problemas internos na comunidade. E muitos membros do Coletivo Beture foram iniciados ou frequentaram oficinas do VNA. Acrescento ainda que o VNA é tão relevante e decisivo na introdução e consolidação dos cinemas indígenas no país, que mesmo os projetos não ligados a ele são por ele inspirados, e, portanto, de algum modo seguem sua metodologia.

Relacionando esse tema ao contexto específico do Coletivo Beture, a partir dos filmes e cotejando com as entrevistas e a observação em campo, considero que há essa inserção profunda, mas que é de outra natureza, pois entendo que a antropologia fílmica ou compartilhada pressupõe uma inserção a partir de fora. No caso do cineasta como membro da etnia, morador da aldeia, ele é parte da comunidade filmada, não se insere no ambiente com o propósito de filmar, ele faz parte. Não que eles não passem por uma discussão ou avaliação da dimensão ética do ato de filmar, mas está muito mais relacionada a regras internas da comunidade e seu modo de vida, sobre, por exemplo, o que filmar, quem filmar, quem entrevistar, o propósito do filme, para onde vai, o que se deve mostrar para dentro e fora da

aldeia. Mas a questão é de outra ordem, o que provavelmente teria uma gradação bem diferente de um cineasta não Mebêngôkre. Mas eles têm consciência de que a presença da câmera sempre pode intimidar, como observa Bepunu, um dos cineastas entrevistados.

Nós [que trabalhamos com isso], ou os jovens, já sabe o que é câmara de fotografia [já está acostumado], mas outra pessoa não, e pode não querer fazer imagem. [...] Porque como eu falei para eles, o lente da câmara parece que é o nosso olho, ele foca uma pessoa e a pessoa pode ficar com vergonha. E é muito forte o lente da câmara, parece que é nosso olho. É como você mesmo humano que pode olhar alguma pessoa, mulher ou homem, e ele pode se envergonhar [intimidar] com o nosso olhar (Bepunu, Coletivo Beture, 2023).

Por outro lado, observo que o Coletivo Beture reflete uma fase mais recente dos cinemas indígenas no país, em que projetos semelhantes ao VNA se intensificaram nas comunidades indígenas, muitos indígenas de diversas aldeias e etnias se firmaram como cineastas, as tecnologias audiovisuais de produção e comunicação, como celular e internet, tornaram-se mais acessíveis de modo geral às comunidades indígenas, de forma que tanto os cineastas estão mais autônomos em suas produções, como as comunidades mais familiarizadas com o audiovisual e seus propósitos e possibilidades.

Dessa forma, atribuo a inserção e proximidade entre os cineastas do Coletivo Beture e os sujeitos por eles filmados mais ao fato de os cineastas serem parte, pertencerem ao território e à comunidade, e todos, cineastas e comunidade, serem muito cômicos dos objetivos do cinema e seu aparato entre eles. É importante destacar que eles como cineastas são muitas vezes escolhidos e indicados pelas lideranças por algum atributo pessoal que se destaca na comunidade, como senso de responsabilidade, bom manejo com objetos tecnológicos, boa desenvoltura na relação com o não indígena, e assim são de certa forma investidos de um novo papel social na coletividade e, como tais, são vistos e respeitados, o que também pode facilitar essa relação.

5.3.2 Cinema como instrumento de autoafirmação étnica

Importa ressaltar que identificamos no cinema do Coletivo Beture dois aspectos que podem ser considerados como forma de afirmação étnica. Um é o uso da língua Mebêngôkre-Kayapó nos filmes, e outro, a centralidade do registro das festas tradicionais, o *metoro*, que são os rituais ou as cerimônias conhecidas como símbolo da cultura Mebêngôkre-Kayapó.

Nos filmes do Coletivo Beture, os depoimentos e entrevistas de pessoas da etnia sempre são falados na língua mebêngôkre, mesmo que a pessoa fale ou entenda o português. Quando há necessidade ou quando o filme é feito para o público não indígena ou de outra etnia, o conteúdo é traduzido para o português ou outra língua e exibido em legendas.

Essa é uma prerrogativa do Coletivo Beture e uma forma de marcar uma posição de resistência, que não é apenas dos cineastas, mas, de modo geral, do povo Mebêngôkre-Kayapó. Observei em campo como isso é primordial entre eles, independentemente da idade ou da convivência ou relação com o mundo não indígena. Mesmo os que vivem na cidade, falando e compreendendo muito bem a língua portuguesa, só a utilizam quando seu interlocutor realmente não fala ou entende a língua mebêngôkre (como é o meu caso). Mas, por outro lado, não é uma posição radical quando se entende que a relação é entre aliados, afinal os Mebêngôkre-Kayapó são reconhecidos como guerreiros, mas também como diplomatas.

No filme “Guardiões da Floresta”, vemos que Tuíre afirma: “sou Tuíre, sou Kayapó, sou Mebêngôkre, não falo na língua dos brancos. Eu luto pela minha cultura porque quero continuar sendo Mebêngôkre”. Tuíre entende a língua portuguesa dos *kuben*, mas faz questão de falar apenas em mebêngôkre como forma de afirmação e de resistência. É uma maneira também de contestar a visão equivocada e pejorativa de “índio genérico”, como se os povos indígenas fossem um bloco único, ou com a mesma cultura e língua, ou que não falam sua própria língua.

Evidentemente, a língua é uma das principais formas de identidade de um povo. Por isso, falar a língua da própria etnia é um modo de contestar a imposição da língua única, num país das dimensões do Brasil, que ignora a diversidade étnica de 305 povos que falam 274 línguas diferentes¹⁷.

Segundo Neves (2022, s.p), o discurso do monolinguismo no país é uma herança colonial que silencia as línguas indígenas, pois “embora a Constituição de 1988 assegure aos povos indígenas o direito às suas línguas ancestrais, ela estabelece a língua portuguesa como a única língua oficial do Estado brasileiro”.

Em 2019, a língua mebêngôkre tornou-se a única língua indígena oficial em um município no Pará, ao ser cooficializada em São Félix do Xingu. O projeto de lei municipal foi encaminhado por um grupo de professores, Mebêngôkre e não indígenas, que atuam nas escolas

¹⁷ Dados do Censo 2010. Os dados do Censo 2022 referentes à língua ainda não haviam sido divulgados até maio de 2024.

das aldeias, com o objetivo principal de ter a língua empregada nas aulas dos ensinos fundamental e médio, além de estimular a valorização do povo Mebêngôkre-Kayapó e da língua. Com isso ficou determinado que o município deve manter atendimento ao público nos órgãos municipais administrativos em português e em mebêngôkre; produzir as comunicações oficiais, incluindo a sinalização de nomes de rua, em ambas as línguas; incentivar o aprendizado do mebêngôkre em escolas públicas da rede municipal. A administração municipal teria até 2024 para implantar as determinações da lei (Mendonça Junior *et al.*, 2023).

Durante a viagem de campo pude notar na cidade alguns aspectos resultantes da lei, por exemplo, que algumas ruas são nomeadas com placas bilingues em português e mebêngôkre, assim como repartições municipais e alguns hotéis. Mas, segundo Mendonça Junior *et al.* (2023), a implantação ainda é muito aquém do previsto e não causou um grande impacto a ponto de modificar a contento a realidade linguística local.

No que se refere ao aspecto das festas tradicionais, o filme ritual também é um importante veículo de afirmação quando se mostra como instrumento de comunicação intercultural e de visibilidade, afinal é pelas danças tradicionais que o povo Mebêngôkre-Kayapó muitas vezes é reconhecido como etnia ou como se coloca no imaginário dos não indígenas.

Lages e Gomes (2023, p. 214) analisam o uso do cinema pelos Mebêngôkre-Kayapó à luz do conceito de “regime de imageidade”, de Rancière (2021), para compreender como as imagens operam “no engendramento de relações, visibilidades e imaginações”, para além do sentido representacional das imagens. Conforme Rancière (2021, p. 83, grifo do autor), regime de imageidade pode ser entendido como:

A maneira como um regime de identificação da arte determina globalmente o que as imagens fazem e o que faz a imagem, seja um regime particular que define certo tipo de produção de imagem. Fundamentalmente, é um regime de relação entre as diferentes maneiras de ser imagem [...]: a imagem como “imagem de”; a imagem como produto de uma operação; a imagem como elemento de uma relação; a imagem como uma presença resistente.

Considerando esse jogo de relações que se estabelece nesse regime de imageidade, o filme “Memy Bijok” se apresenta como objetivação dessas diferentes formas de ser imagem. Seja como imagem que registra essa forma de produção social individual e coletiva, seja como resultante “de um longo processo de intercâmbio cultural, de apropriação, de engajamento,

assim como uma forma de expressão artística e política, como eixo em torno do qual se instauram relações” entre eles próprios e a sociedade externa (Lages; Gomes, 2023, p. 214).

O filme “Memy Bjok” é tomado como uma forma de demonstrar sua afirmação como sujeitos e como povo Mebêngôkre, afinal a festa tradicional, o *metoro*, é constitutiva dos valores, da posição dos indivíduos na hierarquia social Mebêngôkre, e da identidade da etnia. Por meio das imagens que ‘querem levar para o mundo’, mostram com orgulho suas tradições, danças e cantos, permeados pelo sentido de coletividade que emana de seu modo de vida ali evidenciado de diversas formas, e em relação com o território-corpo e com o corpo-território.

Sendo o filme obra de suas autorias, como um filme dos Mebêngôkre-Kayapó, e não *sobre* eles, reafirmam sua voz perante a sociedade não indígena, e buscam alterar seu lugar no campo das representações, confrontando imaginários hegemônicos que negam tais modos de vida, e inclusive de existência, como mostra em entrevista um dos membros do Coletivo Bature:

Durante o festival lá nos Estados Unidos, tava mostrando lá e teve várias pessoas me perguntando: você é indígena mesmo? É Mebêngôkre mesmo? E eu disse, sou sim. E eles diziam, então dança pra gente ver. Então quando eu mostrei esse filme, o Memy Bjok, vários alunos e professores me perguntaram se eu sabia dançar, cantar. E eu dancei e cantei lá sozinho na frente de todo mundo, pra eles dizerem ‘ah é verdade mesmo’ (Bepkadjoiti, Coletivo Bature, 2023).

Dessa forma, como mostra a citação acima, esse caso é bem exemplar de como um filme é capaz de se manifestar como um instrumento de autoafirmação, mas também de resposta às colonialidades, aos discursos, ao imaginário e às estruturas de poder dominantes que se revelam, mesmo quando disfarçadas de uma simpatia curiosa ou benevolente.

Nesses momentos o cinema do Coletivo Bature é acionado como agenciador de intervenção e reivindicação de seus direitos de autorrepresentação, em seu potencial de “instauração de um outro modo de visibilidade [...], de desconstrução de outras identidades que lhes são constantemente impostas por todo um horizonte socio-simbólico atravessado por colonialismos e neocolonialismos” (Lages; Gomes, 2023, p. 213).

Assim sendo, vemos que no filme “Memy Bjok” esse ímpeto de afirmação de suas subjetividades e existência se manifesta na festa em si documentada no filme, no sentido de repassar o nome para assegurar a continuidade da existência do próprio povo Mebêngôkre, mas também no próprio filme como mediador dessa possibilidade de continuação das tradições mebêngôkre. Assim, “Memy Bjok” se constitui em elemento de resistência de forma complexa, pois, como afirmam Lages e Gomes (2023, p. 214), a obra responde:

De modo peculiar ao cenário dos conflitos amazônicos (reiteram a persistência das culturas tradicionais), às demandas por visibilidade dos povos indígenas (instauram um espaço de aparição de sujeitos invisibilizados), e perturbam as próprias lógicas artísticas e cinematográficas, por não se curvarem totalmente às convenções narrativas e audiovisuais não-indígenas, por definirem seu próprio modo de apresentação, por evidenciarem de forma tão direta as condições de sua produção.

Nesse contexto, produzindo e exibindo suas próprias imagens, os Mebêngôkre-Kayapó também desafiam os modelos hegemônicos de produção audiovisual. Fazendo esse cinema imbricado no território, de dentro para fora, literalmente, fortemente ligado a seus processos e lutas sociais, tornam o cinema instrumento dessa afirmação, dessa resistência, de reexistência.

5.4 Cinema e “cultura” Mebêngôkre: instrumento para preservação cultural e mediação da relação intercultural

Uma das principais dimensões da imagem audiovisual entre os Mebêngôkre-Kayapó é o uso como meio de preservação cultural, para continuidade da cultura tradicional Kayapó, o que basicamente ocorre de duas formas: a) pelo registro em imagem audiovisual dos rituais, danças (*metoro*), cantos (*mengrêre*), das performances e elementos constitutivos dessas tradições, dos eventos, e do modo de vida em consonância com o seu território de vida, em todos os aspectos que eles consideram próprios de sua identidade étnica como povo Mebêngôkre-Kayapó; e b) pelo registro em imagem audiovisual da história do povo através da contação das mitologias, saberes e memórias dos mais velhos, como modo de repassar aos jovens, às novas gerações, sua história e cosmovisão, sua concepção de mundo.

Nesse sentido, os Mebêngôkre-Kayapó atribuem ao cinema o uso fundamental de “guardar a cultura por imagem” para as próximas gerações, o que se transformou numa espécie de lema para os cineastas e os Mebêngôkre-Kayapó de modo geral, que vêm passando entre gerações. Mônica Frota (2000), antropóloga e cineasta integrante do primeiro projeto de vídeo e formação audiovisual entre os Kayapó, entre 1985 e 1987, intitulado *Mekaron Opoi D'joi*, cita que essa foi uma das bases postas como sentido pragmático pelos líderes Kayapó Raoni e Megaron para que o projeto ocorresse, mostrando que os Mebêngôkre-Kayapó sempre buscaram ver um benefício prático da inserção e uso do cinema entre eles.

Vale lembrar que os Mebêngôkre-Kayapó há muito tinham contato com as tecnologias de comunicação, e já faziam uso do rádio para se comunicarem entre as aldeias do grupo ou as

de outras etnias do Parque Indígena do Xingu. Assim, segundo Frota (2000), o uso das tecnologias de reprodução de imagens foi mais uma etapa nessa apropriação dos bens de consumo ou materiais não indígenas, como definiu o líder Megaron: "Nós estamos aprendendo a cultura brasileira, as coisas dos brasileiros, para manter nossas terras e proteger nossa própria cultura" (Megaron *apud* Frota, 2000, p. 91).

Constatamos que o sentido desse discurso é recorrente em todas as entrevistas e conversas com os cineastas do Coletivo Beture: "eu queria gravar a imagem pra guardar pra nosso filho, nosso neto, pra quando que ele crescer pra ver como que a gente faz, como que é a nossa cultura tradicional", como diz Katdjanhoro (Cleyton Kayapó), do Beture. Ou ainda, "pra entregar para as comunidades pra ver a cultura, e pra guardar também pro nosso futuro, pros nosso neto", como se refere Bepthemexti. É o fazer cinema para consumo da própria etnia, para ser apreciado nas aldeias, nas conversas informais na beira do rio em seus telefones celulares (como presenciei) ou nas reuniões da comunidade na casa do guerreiro.

Nessa perspectiva, filmar, gravar, guardar, mostrar, repassar e espalhar são verbos que se transformam em ações orgânicas entre os Kayapó quando se referem à imagem audiovisual. E essa espécie de documentação cultural é uma das estratégias encontradas por eles ao entenderem as possibilidades do uso da câmera e da linguagem audiovisual, fazendo disso uma forma de apropriação para usar contra a invisibilidade, olhando para as gerações futuras. Tornam a imagem cúmplice de sua preocupação com a transmissão dos aspectos tidos como da "tradição" Kayapó, como seus costumes e modo de vida, com o objetivo de perpetuar a cultura.

É importante observar que o "guardar por imagens" não encerra em si uma dimensão arquivística, no sentido de arquivar em um suporte físico (embora isso também seja uma questão), mas, antes, significa explorar a possibilidade de a imagem reproduzir e reconstituir um momento ou conhecimento específico que de alguma forma poderá ser visto ou acessado por outra pessoa.

Em referência a esse entendimento entre os Mebêngôkre-Kayapó, Dias (2011, p. 158-161) assevera que "guardar, desse modo, deve ser entendido como uma atividade primordial, que concentra e apresenta de forma privilegiada (mas também simplificada) diferentes usos das imagens", e que esse entendimento traz em si mais do que mera adequação de meios a fins, pois que "os discursos nativos são verdadeiros discursos de patrimônio e, assim, relacionam-se com concepções importadas de "cultura", oferecendo diferentes elementos para análise".

Conforme Turner (1991, 1992), a noção de cultura e a autoconsciência cultural dos Mebêngôkre-Kayapó são de certa forma fruto da relação interétnica ocorrida desde o contato

com o não indígena, que foi sendo apropriado e transformado a partir do entendimento por eles de como a cultura não indígena se vale dos bens materiais e de consumo como formas de autoidentificação.

A organização social e a cultura kayapó tal como existem atualmente são o produto de um longo processo histórico de interação com a sociedade brasileira, e interação entre diversos grupos kayapó indiretamente motivada pelo contato com a sociedade brasileira (como os ataques e enfrentamentos entre as comunidades para a obtenção de armas de fogo) (Turner, 1992, p. 317).

É importante observar que não existe em mebêngokrê uma palavra que se traduza como “cultura”. Nesse sentido, os Mebêngôkre-Kayapó utilizam a palavra kukradjà, mas as diversas pesquisas antropológicas com os grupos e subgrupos da etnia (Turner, 1991; Demarchi, 2014; Urueta, 2014; Cohn, 2020; Sheppard; Pace, 2021) apontam para um sentido bastante amplo e complexo, difícil de traduzir em apenas uma palavra da língua portuguesa, mas que pode ser entendido como conhecimento, tradição e modo de vida, entre eles, ou o “conjunto de práticas e saberes tradicionais como algo que exige um esforço consciente por parte da comunidade para sua preservação e reprodução” (Turner, 1991, p. 304 *apud* Sahlins, 1997, p. 125).

Carneiro da Cunha (2009) elaborou a noção de “cultura” (cultura com aspas) para falar sobre o modo de objetivar a cultura, como fazem os Kayapó, mas também outros povos indígenas notadamente na Amazônia(s). Ela diz que “cultura” é uma categoria de ida e volta: “assim como os cantes flamencos, são coisas que vão e voltam difratadas e devolvidas ao remetente” (Carneiro da Cunha, 2009, p. 312), tais como os termos criados pelos centros ou pelo colonizador e introduzidos nas periferias, apropriados e transformados pelos supostos colonizados à sua maneira, num movimento paradoxal, ao serem utilizados como argumento político nas reivindicações de direitos. A pesquisadora esclarece que o termo foi exportado pelo Ocidente às periferias coloniais, difundido no Brasil notadamente pelos antropólogos, e ganhou vitalidade e contornos pragmáticos nos movimentos sociais, tais como o indígena.

Dessa forma, adentrou o cotidiano das etnias, tais como o dos Mebêngôkre, que na intensa relação intercultural que passaram a ter a partir da década de 1960, especialmente com a criação do Território Indígena do Xingu, passaram a fazer essa abordagem pragmática de “cultura” em busca de produzir efeitos e consequências, atribuindo a ela um papel político.

É o que os cineastas do Coletivo Beture fazem quando dizem que o cinema serve para “guardar e mostrar a cultura”:

É muito importante, na minha ideia, para nossa beleza, [mostrar] nosso costume, a nossa tradição pros não indígena, para o branco. Mas para nós é pra continuar o trabalho de pintura, de trabalho [como roça, caça, pesca], de festa. Mostrar isso também na rede social e também pro não indígena para aprender...Pra mostrar pra que o mundo possa saber isso. Porque nós indígenas, tem vários etnia, vários tipos diferentes. Não é só um tipo de pessoa, então por isso que é muito importante o nosso trabalho dentro desse coletivo. Esse é o meu pensamento, trabalhar em dois tipos diferentes, um para nós, um pro não indígena, pra conhecer a beleza do povo Kayapó (Bepunu, Coletivo Beture, 2023).

Essa ideia de “gravar para mostrar e para ser visto” está presente quando a relação é para fora da comunidade, na relação com o não indígena: “a gente poder fazer isso, registrar primeiro, depois mostrar. E não só pra ver agora, é pra divulgar pra todo mundo, mostrar pra todo mundo, pra os não indígenas também ver”, como diz o cineasta do Bepunu.

Eu sempre falo que nós tem que mostrar o nosso corpo enfeitado, de pintura, homens, mulheres, crianças, pra mostrar pra pessoa que não conhece, que não fala, que não conhece indígena, nós temos que espalhar nossa imagem pra eles saberem que tem indígena aqui. É por isso que eu estou fazendo esse meu trabalho de fotografia e de filme (Bepunu, Coletivo Beture, 2023).

Ver que é ser visto, ser notado, tornar-se visível, ser conhecido, ser respeitado. É o que ocorreu com o cineasta do Beture (citação na página 175), sobre o fato de ter a sua própria existência posta em dúvida, o seu modo de vida desacreditado por alguns integrantes da plateia que assistiam ao filme “Memy Bijok” em uma sessão em uma universidade estadunidense.

O mesmo sentido presente na fala do líder Metyktire-Kayapó Megaron Txucarramãe no momento das primeiras experiências com vídeo no início da década de 1980, como mostra o depoimento no filme “Wamã Mekarón Opojdwjy”, na exposição sobre os Kayapó no MAC-Niteórói: “O mekarô (cinema/imagem) é como uma arma, através disso nossas manifestações saem pra fora das aldeias, as nossas manifestações de proteção da nossa terra e cultura, e os anciãos tem que contar da nossa cultura pra gente gravar e guardar pra nós mesmos” (Wamã... 2023).

Daí também se compreende a relação intrínseca entre o cinema do Coletivo Beture com o território, pois os Mebêngôkre-Kayapó entendem que a preservação da identidade e da cultura é indissociável da preservação do território, como lugar de manutenção de seu modo de vida e de ser. Por isso é uma bandeira de resistência em que a luta por preservação do território se confunde com a cultural, e nem sempre é compreendida pelos não indígenas.

5.4.1 Cinema obikàrà – cinema misturado

Os Mebêngôkre-Kayapó têm consciência da influência da cultura não indígena sobre seu modo de vida, e o cinema faz parte dessa complexa relação intercultural, afinal, desde o início do século 20, as câmeras de fotografia, vídeo, Tv ou cinema já tinham adentrado aldeias e comunidades indígenas, seja como instrumento científico, etnográfico ou militar, desde as primeiras décadas da fase da República no país. Mas tal qual outros objetos apropriados, culturais ou não, os utilizam a seu modo e a seu benefício, numa relação de apropriação e transformação.

Eles são conscientes de que é uma tecnologia dos *kuben*. Matsi Txucarramãe Waurá, um jovem Mebêngôkre-Waurá que vive na aldeia Piarçu, em Mato Grosso, que passou a integrar o Coletivo Bature em 2023, em entrevista à autora em 2023, diz que:

Entender como funciona uma câmera, como funciona as tecnologias voltadas para a comunicação visual, a partir do momento que a gente entende como funciona a ferramenta, a gente traz junto com esse entendimento, nosso modo de vida, e aí é que vem o impacto, que é mostrar a importância do nosso modo de vida pra além da comunicação, no modo saudável que a gente tem pra gente, mostrar essa importância mesmo do meio ambiente ligado ao nosso modo de vida. E assim, ocupar esses espaços de comunicação trazendo a importância da cultura Mebêngôkre, do motivo de um canto, das danças, do modo de vida tradicional que a gente mantém. Então, mesmo pensado e trazido de não indígena, quando ela chega no entendimento do indígena é que há essa transformação, é onde o indígena começa a contar sua própria história.

Por essa razão os cineastas do Coletivo Bature têm consciência de que fazem um outro tipo de cinema, um cinema misturado, um cinema obikàrà, palavra que na língua mebêngôkre significa algo híbrido, impuro. A palavra obikàrà deu sentido e título à exposição “Mekukradjá Obikàrà - Com os pés em dois mundos” (cultura Mebêngôkre-Kayapó misturada) no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ, em outubro/novembro de 2023. Nela, a curadoria da exposição é do Coletivo Bature, assim como a maior parte das obras, como filmes, fotos ou instalações, também é de autoria dos membros do Coletivo. A abertura foi uma grande festa com a presença de indígenas de diversas aldeias Kayapó do Pará e Mato Grosso, e do cacique Raoni, considerado a liderança maior da etnia.

Ressalta-se que a exposição tinha o objetivo de mostrar como os Mebêngôkre-Kayapó transitam entre os mundos indígenas e não indígenas sem deixarem de ser Mebêngôkre, a despeito do estigma ainda recorrente sobre os indígenas terem acesso às tecnologias. Sobre essa questão a pesquisadora Naine Terena destaca:

Ainda enfrentamos o estigma dos indígenas que têm acesso às tecnologias: ‘índio com smartphone não é mais índio’, dizem aqueles que tentam desconstruir lutas e identidades, fazendo com que a sociedade de maneira geral não reconheça indígenas que dominam suas ‘mídias nativas’ como indígenas, mas sim como pessoas que já migraram para um campo ‘civilizado’. Nesse campo político é que o audiovisual ganha espaço justamente para expressar o contrário: ao dominar os aparatos tecnológicos, as culturas indígenas se mantêm e se afirmam pelo próprio movimento de produção audiovisual. A autorrepresentação mostra a cultura em movimento, viva e latente, a partir das estéticas cotidianas de seus territórios, domesticando imagens, domesticando tecnologias, domesticando narrativas (Terena, 2023, p. 207).

Embora boa parte das ações do Coletivo Beture seja feita com a participação de não indígenas, tem o protagonismo dos cineastas e comunidade Mebêngôkre-Kayapó. Por isso o cinema para eles se constitui não apenas como incorporação e apropriação de técnicas, linguagens e estéticas. É também invenção capaz de fomentar novas práticas, usos e relações sociais no interior da comunidade e com a sociedade exterior. Por exemplo, ao forjar um circuito próprio de exibição entre a própria etnia dos filmes e imagens visuais produzidas pelos cineastas, ao produzir sujeitos com novos papéis sociais no seio da comunidade, ou ao ocupar as esferas de visibilidade na sociedade não indígena.

Dessa forma, vão driblando as dificuldades, as barreiras e construindo um lugar como cineastas nos festivais nacionais e internacionais, inclusive sendo premiados, e impondo sua presença como sujeitos criativos. Como no V Festival internacional de cinema etnográfico do Pará, em Belém, em 2023, em que dois cineastas Kayapó estavam exibindo um de seus filmes, e numa mesa de palestra com outros cineastas. As obras dos cineastas do Beture também fizeram parte da exposição Contatos-Xingu, no Instituto Moreira Sales, em São Paulo, no início de 2023, e tiveram filmes em exposição no Museu de Arte de São Paulo (Masp) nesse mesmo ano. Com isso vão criando cenas de visibilidade para si e para suas obras, fazendo cinema como *práxis*, porque utilizado como instrumento de incidência e transformação social e política.

TERCEIRO ATO - Considerações Finais

6 O QUE APRENDEMOS COM O CINEMA MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ DO COLETIVO BETURE

O Coletivo Bature representa a nova ou a segunda geração de cineastas do povo Mebêngôkre-Kayapó que, assim como a primeira que emergiu na década de 1980, se organiza e faz uso da imagem audiovisual com o mesmo objetivo: a luta por direitos em vários sentidos, como pela preservação e demarcação de territórios, pela afirmação como produtor de suas imagens, narrativas e memórias, e apresentação de seus modos de ver e estar no mundo.

Assim, com suas produções e forma de organização, o Coletivo Bature atualiza a aliança entre o cinema e as lutas Mebêngôkre iniciada por aquela primeira geração. Nesse sentido o cinema do Bature constitui-se um cinema de luta e reexistência, que é também operador de mediações na complexa inter-relação étnica e intercultural com a sociedade indígena e não indígena, e com isso transcende a produção de imagens enquanto forma de expressão artística.

Por essa razão, é primordial considerar o cinema Mebêngôkre-Kayapó em relação a seu contexto, que neste caso é também o amazônico, onde ele está inserido, o de disputa de território, de relação de colonialismo, neocolonialismo, e colonialidades múltiplas que perduram no processo histórico longo a partir da colonização dos europeus.

Considero que olhar cada filme ou analisar as características de cada obra de forma individualizada, de certa forma reduz ou escamoteia uma dimensão maior de resistência desse cinema, que é a potência ampliada de impactar o seu entorno, as suas relações, o seu contexto social e político. Assim, busquei considerar essa experiência de cinema olhando não apenas o âmbito das obras, mas sua dimensão conjunta, não como uma ação, mas como a articulação de um todo formado por obra e modo de fazer, agir e ser cineasta Mebêngôkre - ou Mekarõ Opojdwjy, aquele que faz filme.

Por isso foi desafiador tentar compreender essa relação complexa e imbricada com as questões sócio-históricas, políticas e culturais que entrelaçam esse cinema. Esse cinema-território que nasce e se desenvolve de forma entrelaçada com o território-corpo e com o corpo-território, com a realidade vívida e vivida de cada aldeia e da etnia como um todo; que se traduz ou reflete no modo de fazer e na poética dos filmes, na maneira de espalhar e fruir suas próprias produções internamente ou na forma de se dar a ver ao público não indígena.

Ginsburg (1994, 2016), refletindo sobre os cinemas indígenas a partir das mídias indígenas ou aborígenes australianas, nomeou como “*embedded aesthetic*”, que podemos traduzir livremente como estética incrustada ou enraizada, o aspecto de como o modo de

produção e as obras incorporam as questões socioculturais e políticas das comunidades e etnias, incluindo seus valores e protocolos, criando “um sistema de valoração que recusa a separação entre produção e circulação textual de arenas mais amplas das relações sociais” (Ginsburg, 1994, p. 368, tradução nossa).

Em entrevista a Brasil e Gonçalves (2016), a autora enfatiza que o(s) cinema(s) indígena(s) opera(m) com uma ontologia própria da imagem que incorpora a conexão cosmológica e política, por isso os aspectos estéticos e políticos são inseparáveis, mas que não se revelam apenas na materialização formal do filme: “outras relações se estabelecem na produção e apreciação das imagens. Deve-se levar em conta, por exemplo, que o fora-da-cena pode definir e tornar inteligível uma imagem mais do que a imagem propriamente dita” (Ginsburg, 1994, p. 569).

Assim sendo, é esse fora-da-cena que faz com que a produção do Coletivo Beture não possa ser compreendida sem considerar esse enraizamento, pois essas obras, embebidas das realidades de quem produz, de onde se produz e por que se produz tais imagens e filmes, operam de certa forma como extensão da autoprodução coletiva desses cineastas e suas comunidades. Isso faz com que as imagens operem no campo das questões cosmológicas, mas também social e política, portanto, também imbricadas nas estratégias de resistência das lutas empreendidas por esses sujeitos, como demonstramos no decorrer da tese.

Em razão disso, é no todo que se percebe que o cinema Mebêngôkre vai além do caráter representacional da imagem, que age para além da visualidade como figuração de singularidades socioculturais, e que, de modo latente ou manifesto, de alguma forma questiona a ordem dominante. Por exemplo, o cinema foi/é um aglutinador, um vetor de mobilização, de articulação desses jovens, dessa nova geração de cineastas, que encontraram uma forma própria de se organizar em coletivo, vindo de aldeias diferentes, em que os mais experientes servem de referência e multiplicadores aos outros. O cinema é um vetor dessa união em torno de um propósito, que é coletivo, e, portanto, político.

Vale lembrar que o cinema é uma invenção ocidental que está associado a uma história ocidental, colonial e imperialista, “que enfatiza a arte ou a estética enquanto campo autônomo” (Córdova; Athias; Lacerda, 2021, p. 12), mas é notável como os cinemas indígenas e o Coletivo Beture ignoram ou subvertem essa prerrogativa, fazendo um cinema “impuro”, *obikàrà*, que se deixa afetar, principalmente pela vida, pela experiência e realidade vividas.

Importa destacar que pelo cinema os cineastas do Beture criam uma dinâmica política e social entre si porque passam a atuar como agentes importantes dentro de sua comunidade;

trazem uma perspectiva própria ao passarem ao lado de trás das câmeras, do mundo exterior para o seu e vice-versa; afirmam-se como criadores, autores de suas próprias imagens e narrativas; tomam parte de um setor criativo do qual raramente foram parte como sujeitos, o setor audiovisual nacional e internacional. Assim se fortalecem e se estabelecem como realizadores, mas, antes de tudo, como sujeitos e protagonistas de sua(s) própria(s) história(s), de suas próprias narrativas.

Narrativa que em outros termos é também uma narrativa de si, uma escrita de si, pois, ao serem autores de suas imagens, ao se filmarem a si mesmos, se constroem como sujeitos, se reapropriam de si, de sua imagem, de sua fala e de sua história, elementos que quase sempre lhes foram atribuídos ou definidos pelos de fora, pelos *kuben*, no universo simbólico ocidental de circulação de saberes e conhecimentos. Por isso o cinema entre os Mebêngôkre-Kayapó e entre os cineastas do Coletivo Beture também é uma forma de resistência nesse sentido, pois ao se fazerem cineastas de alguma forma subvertem relações de poder e identidades instauradas sobre si.

A escritora *chicana* (como se autodenomina) Gloria Anzaldúa ressalta que escrever sobre si é uma forma de resistir às opressões e reescrever as histórias mal contadas sobre si como parte de um grupo minorizado e oprimido, como mulher e como mestiça.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. [...] Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. [...] Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias (Anzaldúa, 2000, p. 232).

Nesse sentido, o cinema dos Mebêngôkre-Kayapó é um modo de escrever a história a contrapelo, de um outro *locus* de enunciação. O cinema do Coletivo Beture produz efeitos no regime do sensível, constituindo-se como operador para a construção de uma nova forma de ser e estar no mundo, e entre os mundos que os cineastas e os Mebêngôkre transitam, construindo uma nova cena no setor audiovisual, uma nova forma de se ver e ser visto. Aqui não me refiro estritamente ao conceito de cena de Rancière (2021), mas remetendo a suas discussões sobre o trabalho das imagens (Rancière, 2021), faço alusão ao quadro geral, à situação ou operação construída pela aparência/aparição/exposição sobre o que se percebe, o que se dá a ver.

Portanto, o cinema do Beture pode ser entendido como uma forma de reivindicação de visibilidade, ao mostrar como estão criando, organizando, ou definindo os seus modos de aparição. Assim sendo, o cinema se constitui como invenção capaz de fomentar outros modos de fazer e de ocupar as esferas de visibilidade na relação com a sociedade não indígena, e não apenas como incorporação e apropriação de técnicas, linguagens e estéticas. Conforme Rancière (2021, p. 9), “as imagens não são passivas, elas trabalham para transformar a visibilidade dos seres e das coisas: o modo como são visíveis, mas também as próprias formas de visibilidade”.

O Coletivo Beture, com sua forma de fazer cinema e através de suas obras, portanto, usa a técnica, a tecnologia e a linguagem audiovisual para produzir uma nova percepção do povo Mebêngôkre, com um novo modo de conexão com o território, corpos, espaços e saberes de seu povo. Suas obras e modo de fazer desvelam outra perspectiva sobre si, os povos indígenas e a Amazônia(s), mostrando que essa região é um espaço vivo e dinâmico, repleto de singularidades que resultam em uma teia complexa de representações discursivas e imagéticas conformando suas identidades. Assim, os cineastas do Beture buscam também modificar o estatuto que lhes é conferido como pessoas indígenas em relação com a sociedade não indígena, modificando seu papel e sua própria visibilidade.

Segundo a pesquisadora Naine Terena (2023, p. 204-207) sobre o uso das tecnologias do audiovisual, “essa produção funciona então como um mecanismo articulador para a resistência e continuidade dos saberes e fazeres de cada etnia”, mostrando que “ao dominar os aparatos tecnológicos, as culturas indígenas se mantêm e se afirmam pelo próprio movimento de produção audiovisual”.

Referenciando e reverenciando Krenak, quando faz um paralelo entre a produção de imagens pelos indígenas e a demarcação de territórios, o que vemos é que os Kayapó estão demarcando as telas, porque estão demarcando também o território simbólico, sensível, das artes, da cultura, gerando uma visibilidade e uma percepção outra de si e dos povos indígenas. Estão demarcando as telas, justamente porque assim desdobram as conquistas políticas por direitos nessa nova face da jornada do movimento indígena, que pensa o território não mais como uma questão física, mas também simbólica e subjetiva.

Assim, em suas múltiplas formas de expressar o sentido de resistência, o cinema do Coletivo Beture se constitui ele mesmo em vetor de Reexistência, não porque seja um ato de resistência, mas porque está inserido em um processo de resistência que é coletivo, porque se

faz com e para a coletividade Mebêngôkre-Kayapó, e porque é uma forma de reafirmação como sujeitos Mebêngôkre em sua plenitude e recriar outras formas de estar e agir no mundo.

Esta pesquisa me permitiu enxergar o Coletivo Beture como representante da nova geração de cineastas Mebêngôkre-Kayapó, que dá continuidade - apesar do hiato temporal de quase três décadas, ao pioneirismo de seu povo no uso do cinema e das tecnologias de comunicação como aliados nas lutas por direitos. Também possibilita afirmar o pioneirismo de uma etnia da Amazônia e do Pará na relação com as tecnologias da imagem e da comunicação, pela inserção e apropriação para usos e objetivos próprios e em prol das questões que afetam a etnia ou os povos indígenas em geral.

Esse pioneirismo é um ponto importante para os estudos do cinema e dos cinemas indígenas no Brasil, mas que tem sido apresentado de forma ligeira e esparsa, sem que as pesquisas se detenham no histórico que demonstra a inserção e iniciação do cinema entre os povos indígenas de forma a destacar o protagonismo Mebêngôkre-Kayapó. Agora conseguimos cruzar os registros, depoimentos e filmes para afirmar que os Mebêngôkre-Kayapó são de fato o primeiro povo indígena no país a produzir suas próprias imagens, sendo assim responsáveis pelo embrião do cinema indígena propriamente dito no Brasil, o que considero uma contribuição importante deste estudo.

De se ressaltar que outra contribuição deste trabalho é a revelação de forma mais evidente do pioneirismo Mebêngôkre-Kayapó da presença feminina no cinema indígena, com a primeira indígena cineasta vinda dessa etnia ainda na primeira geração, Nhakajket Kayapó, invisibilizada nos estudos do cinema nacional, mesmo nos mais específicos sobre cinemas indígenas. Nhakajket Kayapó morreu há poucos anos sem que tenha sido reconhecida ou sua história tenha sido revelada, num momento em que a questão do protagonismo feminino no cinema e audiovisual no país ganha força. Nesse sentido, esse aspecto abre um tema potencial importante de pesquisa.

Ainda, outro ponto importante como potencial para futuros estudos é sobre a linguagem cinematográfica, com o objetivo de investigar em que aspectos o cinema Mebêngôkre-Kayapó adapta, se apropria e subverte a linguagem cinematográfica propriamente dita. Outro tema é relativo à recepção dos filmes nas comunidades e fora delas, de forma a compreender o cinema do Beture do ponto de vista do público, seja o público Mebêngôkre-Kayapó ou o *kuben*.

Portanto, com a certeza de que o desafio proposto foi apenas descortinado, concluo este trabalho com a proposta de fazer dele também uma forma de ressoar o cinema indígena Mebêngôkre-Kayapó para, principalmente no âmbito acadêmico, ajudar-nos a pensar os

cinemas amazônicos e indígenas sob outras perspectivas, diversas dos regimes de visualidades coloniais, como modos outros de resistência às colonialidades do poder, do ser, do saber e do ver. Como dizem os Mebêngôkre-Kayapó ao final de uma argumentação, *Inho né wa* (essa é minha fala).

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la Re-existencia. Artistas Indígenas y Afrocolombianos. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**, p. 444–468, 2009.
- ALBERT, Bruce. Antropologia aplicada ou “antropologia implicada”? Antropologia aplicada ou “antropologia implicada”? Etnografia, minorias e desenvolvimento. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 14, n. 2, p. 179-217, 2022.
- ALBERT, Bruce. **Organizações na Amazônia**. Instituto Socioambiental, 2000. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/organizacoes-indigenas/naamazonia-brasileira> Acesso em: 02 nov. 2021.
- AMAZON tribe: “Video Is Our Bow. It's Our Weapon.” [S.l.]: National Geographic, 2015. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M0brUVoUI_Y. Acesso em: 01 ago. 2021.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/24327358. Acesso em: 24 out. 2023.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias**. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019. 362 p.
- ARNAUD, Expedito. A expansão dos índios Kayapó-Gorotire e a ocupação nacional (Região Sul do Pará). In: **O índio e a expansão nacional**. Belém: Cejup, 1989. p. 427-85. Publicado originalmente na separata da Revista do Museu Paulista, São Paulo, n.s., v. 32, 1987.
- ASSOCIAÇÃO FLORESTA PROTEGIDA. 2021. Disponível em: <https://florestaprotegida.org.br>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 7. ed. Campinas, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. 13. ed. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2009.
- BELTRÃO, Jane; LACERDA, Paula. M. (org.) **Amazônias em tempos contemporâneos: entre diversidades e adversidades**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2017.
- BENJAMIN, Walter *et al.* Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política**, v. 7, p. 222-232, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Passagens Belo Horizonte: Editora da UFMG. **Obras escolhidas I**, 2006.
- BIZARRIA, Fernanda Moura. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema**. 2008.

BOLÍVAR-URUETA. **Influências Mēbêngôkre**: Cosmopolítica Indígena em Tempos de Belo Monte. Tese. PGG em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA-UFF), Rio de Janeiro, 2014.

BOYER, Dominic. Turner's anthropology of media and its legacies. **Critique of Anthropology**, v. 26, n. 1, p. 47–60, 2006.

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

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques, sobressaltos de imagens na história da luta de classes. **Levantes**. São Paulo: Sesc São Paulo, p. 71-89, 2017.

CALDERÓN, Andrea Soto. Jacques Rancière: Desajustes Metodológicos no Tratamento das Imagens. **Aisthe**, v. 8, n. 12, p. 35-51, 2014a.

CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien*. **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias**. Centro Cultural do Banco do Brasil. 2004. p. 21-32.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, p. 311-373, 2009.

CASTRO, Edna (org.). **Pensamento Crítico Latino-Americano**. São Paulo: Annablume e Clacso. 2019.

CASTRO, Edna; PINTO, Renan F. (org.) **Decolonialidade e Sociologia na América Latina**. Belém: NAEA: UFPA, 2018.

CASTRO-GÓMEZ, S. **La hybris del punto cero**: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

COHN, Clarice. Retornando sua coleção de material audiovisual: os dilemas de uma antropóloga. **Journal de la société des américanistes**, v. 106, n. 2, p. 105–127, 2020.

CÓRDOVA, Amália; ATHIAS, Renato; LACERDA, Rodrigo. Apresentação do dossiê: Cinema indígena: passado, presente e futuro. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 11, n. 1, p. 11-21, 2021.

COSTA, Selda; LOBO, Narcísio. Cinema no Amazonas. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 53, p. 295–298, 2005.

CUSICANQUI, Sílvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociologia de la imagem**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DELGADO, Paulo Sergio. Consolidação do movimento indígena contemporâneo e produção audiovisual como uma nova forma de resistência. *In*: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

DEMARCHI, André. **Kukràdjà Nhipêjx**: fazendo cultura. Beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre (Kayapó). Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

DIAS, Diego Madi. Filmar e guardar: reflexões sobre “cultura” a partir do caso Mebêngôkre-Kayapó (PA). **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio|MAST - v. 4, p. 149–169, 2011. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/143/155>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DIAS, Diego Madi; DEMARCHI, André. a Imagem Cronicamente Imperfeita: O Corpo E a Câmera Entre Os Mebêngôkre-Kayapó. **Espaço Ameríndio**, v. 7, n. 2, p. 147, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, p. 204–219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. Imagens apesar de tudo. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 5, n. 1, p. 1689–1699, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o Olho da História. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **As Imagens não são apenas coisas para representar**. Entrevista. 20 jun. 2017a. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao- apenas-coisas-pararepresentar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34. 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sair da escuridão. **Caderno de Leituras**, n. 129. Chão da Feira, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Tornar Sensível. In: LAGE, Leandro R. (org.) **Imagens da resistência**: dimensões estéticas e políticas. Tradução: Marcelo Barbalho e Leandro R. Lage. EDUFBA, 2022. p. 27-54.

DUSSEL, Enrique. **O encobrimento do outro**. Petrópolis: Vozes, 1993.

EX-PAJÉ. Direção: Luiz Bolognese. Produção: Buriti Filmes e Gullane Filmes, 2018. Disponível em:Netflix.com.

FAUSTO, Carlos. O sarampo do tempo de meu avô: memórias do etnocídio na pandemia. **Nexo Jornal**. 24 abr. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/debate/2020/O-sarampo-do-tempo-de-meu-av%C3%B4-mem%C3%B3rias-do-etnoc%C3%ADdio-na-pandemia>. Acesso em: 02 ago. 2022.

FELIPE, Marcos Aurélio. Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA). **Revista Visualidades**, v. 1, n. 17, p. 1–34, 2019.

FELIPE, Marcos Aurélio. Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra) colonialidade em Abya Yala. **Revista de Antropologia**, v. 66, p. e201158, 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997.

FROTA, Mônica. Taking aim e a aldeia global: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios kayapós. **Sinopse (São Paulo)**, v. 2, n. 5, p. 91-92, 2000.

FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas). **Dados do Censo 2022 revelam que o Brasil tem 1,7 milhão de indígenas**. Brasília, 07 de ago. de 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas>. Acesso em: 7 out. 2023.

FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas). **Funai aprova estudos de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Kapôt Nhĩnore (MT)**. Brasília, 28 de jul. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/funai-aprova-estudos-de-identificacao-e-delimitacao-da-terra-indigena-kapot-nhinore-mt>. Acesso em: 7 out. 2023.

GINSBURG, Faye. Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media. **Cultural anthropology**, v. 9, n. 3, p. 365-382, 1994.

GINSBURG, Faye. Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevistadores: André Brasil; Marco Antônio Gonçalves. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, n. 3, p. p. 559-579, 2016.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media From U-Matic To Youtube: media sovereignty in the digital age. **Sociologia & Antropologia**, [S.l.], v. 6, n. 3, p. 581-599, dez. 2016a.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GONDIN, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

GORGES, Maria Claudia. **Cinema de Casa de Reza: as relações entre tecnologia e cultura presentes nas práticas fílmicas da associação cultural de realizadores indígenas (Ascuri) de Mato Grosso do Sul**. 2022. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2022.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 80, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 09 set. 2021.

GUSMÃO, Sérgio Buarque de. **Nova História da Cabanagem: Seis teses revisam a insurreição que incendiou o Grão-Pará em 1835**. Juiz de Fora: Gráfica Garcia, 2016.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: Um Debate. 2004. **GEOgraphia-Ano IX**, n. 17-2007.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

HAESBAERT, Rogério. Live de lançamento do livro Território e Descolonialidade: sobre o giro(multi)territorial e de(s)colonial na “América Latina”. **YouTube**, 04 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3camGBpN2YE>. Acesso em: 05 abr. 2024.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de (s) colonial na “América Latina”**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Iuminuras**, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 113-122, jan./jun. 2013.

IBGE. **Censo demográfico 2010**. Disponível em: <http://ibge.gov.br>. Acesso em: 10 jan. 2021.

IBGE. **Amazônia Legal**. Disponível em: <http://ibge.gov.br>. Acesso em: 30 jul. 2022.

IBGE. **Base de Informações Geográficas e Estatísticas sobre os indígenas e quilombolas. 2019 – Notas Técnicas. Volume Especial**. Rio de Janeiro: IBGE, 2020. <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>

IBGE. **Censo Demográfico 2022: indígenas: primeiros resultados do universo**. (Catálogo). IBGE. Rio de Janeiro: 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102018>. Acesso em: 30 abr. 2024.

IBGE. **Panorama Censo 2022**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/index.html>. Acesso em: 30 abr. 2024.

IPEA. O que é Amazônia Legal. *In: Rev. Desafios do desenvolvimento*, ano 5, n. 44, 2008.

ISA - INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Enciclopédia dos povos indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/>. Acesso em: 01 out. 2021.

KAROPOTÓ, Ziel. Entrevista: Abril Indígena: Arte e resistência. **YouTube**. 19 abr. 2022. Secult-PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u6iVOtFx6SA&list=WL&index=2&t=3628s> Acesso em: 10 jun 2022.

KAYAPÓ, Pat-i. Entrevista. *In: FórumDoc.Bh 2020*. Mostra Brasileira Contemporânea. Encontro 2: Retratos indígenas: memória e imagens de si. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YNKAo7DrdZc&list=PL9st4NrYv3J-M-I-g2KnsvwLpoe5d-tN&index=6>. Acesso em: 20 nov. 2021.

KNOPF, Kerstin. **Decolonizing the lens of power: Indigenous films in North America**. Brill, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Intuir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. *In*: DUARTE, Daniel Ribeiro; ROMERO, Roberto; TORRES, Junia. (coord.). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.

KRENAK, Ailton. Diplomacia indígena: uma conversa com Ailton Krenak. [Entrevista concedida a] Guilherme de Freitas. "Xingu: contatos". São Paulo: IMS, 2023. p. 238-247.

KUIKURO, Takumã; FREITAS, Guilherme de (curadoria). **Xingu: contatos**. São Paulo: IMS, 2023. 264 p.

LAGE, Leandro; GOMES, Angela Nelly. A Cena de dissenso em "Memy Bijok": o que os Kayapó nos ensinam sobre cinema, estética e política. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, [S. l.], v. 22, n. 42, 2023. DOI: 10.55738/alaic.v22i42.972. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/972>. Acesso em: 5 jan. 2024.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **DEVIREs**, v. 7, n. 2, p. 98–117, 2010.

LIMA, Edilene Coffaci de; SMILJANIC, Maria Inês; FERNANDES, Ricardo Cid. Uma antropologia engajada: entrevista com Terence Turner. **Campos-Revista de Antropologia**, v. 9, n. 2, p. 139-157, 2008.

LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, p. 305–322, 2014.

LOBATO, Ana Lucia. Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1939). *In*: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 63-95.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. Amazônia: da dependência a uma nova situação colonial. *In*: CASTRO, Edna. (org.). **Pensamento Crítico Latino-Americano**. São Paulo: Annablume e Clacso. 2019. p. 197-224.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MALHEIRO, Bruno; PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; MICHELOTTI, Fernando. **Horizontes amazônicos: para repensar o Brasil e o mundo**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Expressão Popular, 2021.

MARQUES, Ângela. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. **Contracampo**, v. 26, n. 1, p. 126-145, 2013.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENDONÇA JUNIOR, Clédson *et al.* Me Kunī Umari: em rede pelos direitos linguísticos dos Mebêngôkre (Kayapó) em São Félix do Xingu-PA. **Cadernos de Linguística**, v. 4, n. 2, p. e687-e687, 2023.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf. Acesso em: 05 mar. 2020.

MIGNOLO, Walter. El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un manifesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epitémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre; Universidad Central; IESCO-UC; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007. p. 25-46.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O Lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 01, 2017.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente e Liberdade Decolonial. Tradução de Isabella Brussolo Veiga. **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 24, 2021.

NEVES, Ivânia. **No estado do Pará já existe um município onde uma língua indígena está cooficializada**. 14 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://gedaiamazonia.com.br/no-estado-do-para-ja-existe-um-municipio-onde-uma-lingua-indigena-esta-cooficializada>. Acesso em: 25 jan. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 5. ed. Papirus editora, 2010.

NORA, Pierre *et al.* Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

NUNES, Karliane M. **Imagens Indígenas em Movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani**. Tese. Salvador, UFBA, 2017.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro; SILVA, José de Oliveira. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. **Polis**, Santiago, v. 13, n. 38, p. 173–204, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/10086>. Acesso em: 19 ago. 2019.

O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir. Tradução Ana Maria Martinez Corrêa, Manoel Leio Bellotto. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

PALERMO, Zulma. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outra de pensamento. Entrevista concedida a SPYER, Tereza; LEROY, Henrique; NAME, Leo. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 44-56, 2019.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes** – conceitos e metodologias. 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

PEREIRA, Edithe *et al.* **Monte Alegre**: uma história de longa duração. Belém: MPEG, 2018.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, v. 23, n. 3, p. 161-190, 2017.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. A Reinvenção dos Territórios: a experiência latino-americana e caribenha. *In*: **Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado**. Ceceña, Ana Esther. Buenos Aires: Clacso, 2006. p. 151-197.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. *In*: **Descolonización de los saberes; Hegemonía; Diversidad; Emancipación; Resistencia social; América Latina**. Buenos Aires: Clacso, 2008. p. 37-52.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **Amazônia, Amazônias**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. Instituto Socioambiental-ISA. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 01 out. 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra-Portugal: Edições ALMEDINA. AS, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. **Devires - Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, p. 14–36, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O Trabalho das Imagens**. Conversações com Andrea Soto Calderón. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.

RAONI. Direção: Jean Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha. Bélgica. Pierre Louis Saguez Produções Cinematográficas. 121 min. 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UBXZEqStymQ&list=PLltbmsZfFp9DgdSnZdsYpYOtN9vzLYXAh>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RICARDO, Carlos Alberto; CAMPANILI, Maura. **ALMANAQUE Brasil Socioambiental 2008**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2007. 552 p.

RIOS, Luiz Henrique; PEREIRA, Renato Rodrigues; FROTA, Mônica. **Mekaron Opoi D'joi**. Cadernos de Textos de Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.

SAHLINS, Marshal. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção". In: **Mana - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: **OSAL: Observatório Social de América Latina**, v. 6, n. 16. Buenos Aires: CLACSO, 2005[1994].

SHEPARD JR, Glenn; PACE, Richard. Anthropophagy and authenticity in Kayapó media production. **Current Anthropology**, v. 62, n. 3, June 2021.

SMITH, Linda Tuhiwai. **A descolonizar las metodologías**. Investigación y pueblos indígenas: A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas. LOM ediciones, 2016.

SORANZ, Gustavo (org.). **Filmar a Amazônia**. Manaus: Rizoma Audiovisual, 2020.

SOUZA JÚNIOR, José Alves de. **Cabanagem: revolução amazônica: 1835-1840**. 2022.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SOUZA, Maria Adélia de. Apresentação: Milton Santos, um revolucionário. **OSAL: Observatório Social de América Latina, CLACSO**, v. 6, n. 16, p. 251-254, 2005 [1994].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TERENA, Naine. A domesticação das imagens: narrativas indígenas e apropriação tecnológica. In: KUIKURO, Takumã; FREITAS, Guilherme de (Curadoria). **Xingu: contatos**. São Paulo: IMS, 2023. p. 198-207.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Zum**, São Paulo, v. 3, 2019.

THE KAYAPÓ: Out of Forest. Direção: Michael Beckham. Reino Unido. 52 min. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VoiGbqteONc> Acesso em: 01 jun 2022.

TORRICO VILLANUEVA, Erick. La comunicación en clave latinoamericana. Chasqui. **Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 132, p. 23-36, ago.-nov. 2016. Ecuador: CIESPAL.

TORRICO VILLANUEVA, Erick. La comunicación decolonial, perspectiva in/surgente. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 15, n. 28, 2018.

TORRICO VILLANUEVA, Erick. **Propuestas para la redefinición del campo comunicacional en clave decolonizadora**. Aula magna no Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC Minas. 28 fevereiro, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJkNTMnZq9Q>. Acesso em: 11 ago. 2022.

TURNER, Terence. Da Cosmologia à História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 68-85, 1991.

TURNER, Terence. The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapo communities. **Visual Anthropology Review**, v. 7, n. 2, p. 68-76, 1991a.

TURNER, Terence. Os Mebêngôkre Kayapó: História e Mudança Social: De comunidades autônomas para coexistência interétnica. Tradução: Beatriz Perrone-Móises. **História dos índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 311-339.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**. v. 36, p. 81-121, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 11 ago. 2020.

TURNER, Terence. The beautiful and the common: inequalities of value and revolving hierarchy among the Kayapó. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 1, n. 1, p. 2, 2003.

VALENTE, Rubens. O Raoni que o Prêmio Nobel perdeu. **UOL**. 11 ago. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2020/10/11/teste-teste-testet.htm#:~:text=A> Acesso em: 05 jan. 2024.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Catálogo Mostra Um olhar indígena**. Olinda: VNA, 2006.

VIEZZER, Moema; GRONDIN, Marcelo. **Abya Yala! Genocídio, Resistência e Sobrevivência dos Povos Originários das Américas**. Rio de Janeiro: Bambual Editora LTDA, 2021. 232p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. **Caderno de leituras**, v. 65, p. 1-9, 2017.

WAMÃ Mekarón Opojdwjy. Direção Bemok Txucarramãe/Coletivo Bature. 2023. Acesso privado em <https://vimeo.com/coletivobature>.

APÊNDICE A - FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

OBS. Para a visualização da banca da tese, os filmes estão acessíveis no seguinte endereço:

<https://drive.google.com/drive/folders/1S5w1RLwJWoeoRPNe1JLJyqeK3On2wTkr?usp=sharing>

1. Guardiões da Floresta

Sinopse: Mostra os danos e ameaças da agropecuária e mineração ilegais na TI Kayapó ao ecossistema e ao modo de vida Mebêngôkre.

2021

Dur.: 6 min.

Direção: Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre

Produção: Associação Floresta Protegida; WWF

2. Defesa da Base Xingu

Sinopse: Mostra a forma como se organizam para defender o território das ameaças e invasões predatórias.

2021

Dur.: 2 min 52s

Direção: Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre

Produção: Associação Floresta Protegida; WWF

3. Me inhô pyka ije orô prâm kêt – Nossa terra não está à venda

Sinopse: Manifesto conjunto de caciques e lideranças Mebêngôkre contra o PL do Marco Temporal e da mineração em Terras Indígenas.

2021

Dur.: 2 min 35s

Direção: Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre

Produção: Associação Floresta Protegida; WWF

4. Memy bijok: A festa dos homens

Sinopse: (oficial não disponível) O filme registra a festa de nomeação das crianças, um dos principais rituais da tradição Mebêngôkre. Mostra o processo de preparação, significados e a importância do registro para as novas e futuras gerações.

2018

Dur.: 19 min.

Direção: Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre

Produção: Associação Floresta Protegida

Fotografia: Takaktô Kayapó; Airtty Kayapó; Bemaiti Kayapó; Pat-i Kayapó

Edição: Bepkadjoiti Kayapó

Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=31--wcRkHM&t=81s>

5. Ingrôny – Pisada Forte

Sinopse: Em Pykarârâkre, lugar da pisada forte, velhos guerreiros Mebêngôkre rememoram a aldeia-mãe e as histórias dos primeiros contatos. No dia-a-dia da aldeia, atravessam e resistem, à sua maneira, às transformações do mundo que se apresenta.

2019

Dur.: 76 min.

Direção: Coletivo Beture de Cineastas Mebêngôkre

Produção: Associação Floresta Protegida; Vídeo nas Aldeias

Fotografia: Airyti Kayapó; Beki Kayapó; Bekwyjkajkepti Kayapó; Bepunu Kayapó; Kadjathoro Kayapó; Kubenkàkre Kayapó; Motere Kayapó; Nhakmô Kayapó; Pat-i Kayapó; Takakmoroti Kayapó; Takakpri Kayapó.

Edição: Ana Carvalho; Tita; em colaboração com Coletivo Beture.

APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1- Dados pessoais – nome, idade, onde nasceu, onde vive hoje
- 2- Território>>>>Sobre o lugar em que vive
- 3- Atividades do cotidiano
- 4- Sobre cinema e audiovisual em geral
- 5- A relação com o cinema
 - a. Formação, capacitação para o cinema
- 6- O Coletivo Beture
 - a. como entrou e como participa hoje
- 7- Produção
 - a. Condições de trabalho como cineasta
 - b. equipamentos de gravação e edição
 - c. locomoção
- 8- Roteiro/Temas dos filmes
 - a. Discussão de temas a abordar nos filmes: como ocorre a escolha, decisão
 - b. Temas mais comuns ou mais importantes
- 9- Autoria
 - a. Entender a ideia de autoria para eles: ideia sobre tema; partilhar a ideia no coletivo; escolha, decisão para filmar a partir da ideia colocada
 - b. Como as lideranças ou mais velhos da aldeia participam, se participam na decisão
 - c. Como é ver a obra pronta, sendo exibida, dentro e fora da aldeia
- 10- Atuação como cineasta
 - a. Gosta de ser cineasta, fazer filmes, fotos, vídeos; por quê?
 - b. Afinidade com alguma área de atuação: fotografia, edição
 - c. Vê como uma atividade que vai fazer sempre, quer continuar fazendo
- 11- Relação com as lideranças, com parentes mais velhos sobre os temas dos filmes
- 12- A exibição do filme pronto: pra quem, onde, como é o processo
- 13- Porque é importante o cinema, o filme, o audiovisual hoje para o povo Kayapó
- 14- Cinema não indígena
 - a. Se assiste, que tipo, onde, o que gosta
 - b. O que aprendeu com esses filmes que gosta de suar nas suas produções
- 15- Cinema indígena, de outras etnias
- 16- No que acha que é diferente o filme indígena; e o Kayapó
- 17- Cinema de resistência
 - a. Se tem ideia de por que o cinema indígena tá ligado a ideia de resistência
 - b. Se conhece a história de como o cinema entrou na vida dos Kayapó
 - c. Conhece os primeiros filmes feitos pelos kayapó
 - d. Conhece os primeiros cineastas ou cinegrafistas de seu povo
- 18- Obras produzidas pelo Coletivo Beture
 - a. Participação na produção
 - b. Que filmes participou
 - c. O longa Ingrôni Pisada Forte: o que acha; qual a cena mais importante e por que;
 - d. Os curtas e médias: qual mais importante, mais gosta, mais lembra;
 - e. Se for fazer um filme hoje, seria sobre o quê, que história quer contar
- 19- Temas de Obras: [Registro de lutas, atos (denúncia) x registro de festas e rituais]

APÊNDICE C - FILMES DO COLETIVO BETURE CATALOGADOS

Quadro 1 – Filmes Catalogados do Coletivo Beture
para a primeira fase de análise

Coletivo Beture - filmes catalogados			
TÍTULO	TIPO	DUR/Min	ANO
Guardiões da Floresta	curta doc	6min	2021
Defesa da Base Xingu	microfilme	2min52s	2021
Me inhõ pyka ije orõ prãm kêt – Nossa terra não está à venda	microfilme	2min35s	2021
Menire Djê	curta doc	14min	2020
Ingrõny - Pisada Forte	longa doc	01h16min	2019
Memy Bijok - A Festa dos Homens	curta doc	19min7s	2018
Histórias de Cumaru	curta doc	8min26s	2018
Me o nire o kapran - A Mulher Tartaruga	Curta Fic	12min02s	2017
PI_Y (Castanha)	curta doc	5min41s	2017
Kuwry kango ã me toro – A Festa da Mandioca	curta doc	5min20s	2016
Feira de Sementes Mebengokre	curta doc	12min03s	2016
Dia de luta em Tucumã - JAKAM NE TUCUMÃ KAM ME NGRYK NHÕ AKA	microfilme	2min13s	2019
Festa da Mandioca na aldeia Kokraxmoro	microfilme	01min29s	2018
Gwaj ba nhõ pyka – A Nossa Terra - Dir. S. Giovine; fotografia de vários cineastas Kayapó	curta	05min20s	2015
Kamoktidjam, Kayapó monitoring basis	microfilme	02min53s	s/ info
Mebengokre, vigilancia no rio Xingú	microfilme	01min59s	s/ info
Tuire Kayapó	microfilme	02min20s	s/ info
Serie Artesanato Kayapó - 1 - Cocar de canudo	microfilme	01min19s	s/ info
Serie Artesanato Kayapó - 2 - Waricoco - Cachimbo	microfilme	01min51s	s/ info
Serie Artesanato Kayapó - 3 - Pintura em Tecido	microfilme	01min19s	s/ info

Fonte: Pesquisa própria. Quadro elaborado pela autora.

APÊNDICE D – TCLE
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa acadêmica que eu **Angela Nelly dos Santos Gomes**, estou realizando como estudante de Doutorado em Comunicação, Cultura e Amazônia na Universidade Federal do Pará. Este trabalho tem o título: “RESISTIR PELA IMAGEM: decolonialidade e resistência no cinema indígena do Coletivo Beture Mebêngôkre-Kayapó do Pará”.

Como é cada vez maior a prática do cinema entre os povos indígenas da Amazônia, com os cineastas indígenas fazendo os seus próprios filmes e contando suas próprias histórias, queremos com esta pesquisa conhecer melhor o modo de fazer cinema do Coletivo Beture. O coletivo foi escolhido por mim porque o povo Mebêngôkre é um dos primeiros povos indígenas a fazer cinema no país, e agora tem uma nova geração na atividade. Para nós, não-indígenas, e que trabalhamos na área do cinema, é importante compreender melhor como se dá esse movimento para que possamos nos tornar aliados e ajudar a dar mais visibilidade a essa produção cultural.

Sabemos que o cinema é importante para a luta dos povos indígenas e é visto como um instrumento de resistência. Então o principal objetivo da pesquisa é entender, no caso do Coletivo Beture, como o cinema entra nessa luta, por que e como vocês fazem cinema, e como isso ajuda na luta pelos direitos e contra os problemas enfrentados pelo povo Mebêngôkre.

Como retorno ou benefício, este estudo pode trazer contribuições a médio e longo prazo, de forma direta ou indireta, pois a pesquisa vai trazer mais conhecimento sobre o cinema do Coletivo ao público não indígena, acadêmico e profissional do setor, o que pode contribuir para fazer os filmes e o trabalho do Coletivo mais conhecido e respeitado. Além disso, temos a possibilidade de desenvolver ações de parcerias com o curso de Cinema ou de Comunicação da UFPA, estreitando a relação com a universidade.

Garantimos que esta pesquisa é feita de acordo com as diretrizes previstas nas resoluções 466/2012 e 510/2016 que regem a ética em pesquisa no Brasil, buscando respeitar seus direitos como entrevistado, e que o resultado não implicará em nenhum dano moral aos participantes.

A pesquisa é feita através de entrevistas com os membros do Coletivo, e por isso você é convidado a participar. Mas você só participa se quiser, se concordar.



A entrevista nada mais é do que uma conversa sobre o cinema do Coletivo Beture, o que fazem, porque fazem, e como fazem os seus filmes. A entrevista é individual, com duração de cerca de 1 hora.

Será gravada apenas em áudio, somente a voz, para que depois se possa transcrever para facilitar a análise das informações.

As informações obtidas são confidenciais, sigilosas, e os dados serão utilizados de forma a preservar seu anonimato se assim você desejar. Caso seja utilizado algum trecho de sua fala, podemos usar numeração, ou nome fictício ou iniciais para não identificá-lo.

Asseguro que não utilizarei qualquer informação em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou econômico-financeiro.

Os dados obtidos serão utilizados somente para este estudo, e com objetivo acadêmico, compondo informações na minha tese e artigos escritos. Os dados da entrevista serão armazenados pela pesquisadora durante 5 (cinco) anos como prevê a lei.

Se durante a entrevista você sentir algum constrangimento ou desconforto com alguma pergunta, ou em dar sua opinião, você tem o direito de não responder, e se necessário a entrevista pode ser interrompida ou cancelada. Sobre a possibilidade de algum risco que afete sua honra, identidade, imagem, moral ou privacidade, asseguramos nosso compromisso em evitá-lo, e garantir que tudo ocorra com o máximo respeito e responsabilidade.

Se por algum motivo houver algum dano decorrente desta pesquisa, você tem o direito de solicitar reparação seja através das vias judiciais ou extrajudiciais.

Você ficará com uma via deste termo onde consta o telefone e o endereço da pesquisadora, podendo tirar dúvidas a qualquer momento. É importante que você guarde essa via do documento.

Se necessário, você também pode entrar em contato com a coordenação do Programa de Pós-Graduação Comunicação Cultura e Amazônia (PPGCOM), da UFPA, ao qual sou vinculada, pelo telefone (91) 3201-7972, endereço: Campus Universitário José Da Silveira. Rua Augusto Corrêa S/N – Setor Básico. CEP: 66.075-110. Belém, Pará. E-mail: ppgcom@ufpa.br.



TERMO DE CONSENTIMENTO

Portanto, eu, [NOME] _____
como **participante da pesquisa**, declaro que recebi as informações sobre os objetivos e a importância desta pesquisa de forma clara. Por isso:

CONCORDO EM PARTICIPAR NÃO CONCORDO EM PARTICIPAR

AUTORIZO A GRAVAÇÃO DE VOZ NÃO AUTORIZO A GRAVAÇÃO DE VOZ

Declaro que fui informado/a:

- ✓ Da garantia de receber resposta a qualquer pergunta ou esclarecimento acerca dos assuntos relacionados a esta pesquisa;
- ✓ De que minha participação é voluntária e terei a liberdade de retirar meu consentimento a qualquer momento;
- ✓ Da garantia que não serei identificado/a, se eu não quiser, quanto a divulgação dos resultados e que as informações serão utilizadas somente para fins acadêmicos desta pesquisa;

Em caso de dúvida ou perguntas posso entrar em contato com a pesquisadora _____

- ✓ Se houver dúvida quanto às questões éticas poderei entrar em contato com a coordenação do Programa de Pós-Graduação Comunicação Cultura e Amazônia (PPGCOM), da UFPA, pelo telefone (91) 3201-7972, endereço: Campus Universitário José Da Silveira. Rua Augusto Corrêa S/N – Setor Básico. CEP: 66.075-110. Belém, Pará. E-mail: ppgcom@ufpa.br.

Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas pelo participante e pela pesquisadora, ficando uma via com cada um.

E caso eu, como participante, não possa assinar por algum motivo este termo, autorizo que o registro de autorização seja gravado em áudio.

Caso o registro de autorização seja gravado, marcar um X aqui:

Local: _____ de _____ de 2023.

Assinatura do participante

Angela Nelly dos Santos Gomes – pesquisadora responsável

End _____
